

La description de son insertion dans la communauté d'origine des francophones choisis de « eux » à « nous ».

La prise en compte du récit du parcours évènementiel permet de s'intéresser au « sujet » de l'histoire. Opérer la distinction conceptuelle entre « individu » et « sujet »⁴⁴⁹ de l'histoire démontre la dualité des points de vue que l'on peut employer sur l'homme. Le point de vue qui considère les humains comme des « individus » s'intéresse à eux selon une extériorité et tend vers l'objectivité, le point de vue subjectiviste s'intéresse, quant à lui, à l'humain via une intériorité, non pas en se concentrant sur l'intentionnalité de l'agent, mais sur sa perception de la réalité⁴⁵⁰. Si le sujet est inscrit au sein du monde et réalise des actions en son sein, la mise en récit de ses actions permet à celui-ci de leur conférer un sens. Si le sujet ne confère du sens à ses actions qu'au travers des perspectives de sa monade, il rompt l'incommunicabilité de celle-ci par la mise en récit de son vécu. Si c'est au sein de la parole que se concrétise ce partage des représentations, dans les cas de la littérature exilique celui-ci est l'acte d'un auteur réfléchissant son passé, lui donnant une orientation, en vue de l'orienter vers sa réception par un autrui identifié. Ainsi, ce récit de soi est toujours déjà un récit pour autrui et nous pensons que c'est au travers l'étude des représentations du parcours exilique que l'on peut comprendre la façon dont les auteurs souhaitent inscrire leur parole dans l'espace français.

Aussi, il faut considérer l'acte littéraire comme un régime discursif qui se sur-imprime à celui d'une attention purement « réelle ». C'est dans un processus complexe que s'organise ce système identitaire des francophones choisis d'Europe médiane. Il doit être compris comme un combat mené par le sujet exilique pour que sa vie ne soit pas seulement perçue comme un ensemble de données objectives, mais comme étant l'expression d'une perspective subjective. Alexis Nouss déplore la disparition de l'étude du récit exilique qui tend à faire oublier le

⁴⁴⁹ « Être sujet, c'est se mettre au centre de son propre monde, c'est occuper le site du « je » [...] Le fait de pouvoir dire « je », d'être sujet, c'est d'occuper un site, une position où l'on se met au centre de son monde pour pouvoir le traiter et se traiter soi-même. » MORIN, Edgar, *Introduction à la pensée complexe*, op.cit, p. 88

⁴⁵⁰ « Durkheim nous a dit « La première règle qui est la plus fondamentale, est : « *considérez les faits sociaux comme des choses* ». Et Weber fait observer que : « à la fois pour la sociologie dans le sens actuel et pour l'histoire, l'objet de la connaissance est la totalité subjective des significations de l'action. » BERGER, Peter, LUCKMANN, Thomas, *La construction sociale de la réalité*, Armand Colin, Paris, 2014, p. 63. Nous situons donc notre étude dans cette deuxième piste d'étude, c'est-à-dire une volonté de comprendre la signification que confèrent les francophones choisis d'Europe médiane à leur « exil » vers la France. Cependant, cela ne peut se faire détacher de ce mouvement de départ qui prend son origine dans le monde de la vie quotidienne.

caractère heuristique de l'expérience de l'exil. Sans la prise en compte de la spécificité de cette expérience, l'approche socio-économique de ce phénomène conduit à vider de « sa chair » l'étude du mouvement des populations. Par l'étude du récit⁴⁵¹ de l'exil, il est possible de se pencher sur les coordonnées ontologiques du sujet en exil et non plus seulement à l'inscription de celui-ci dans un cadre spatio-temporel. Cette expérience ontologique de l'exil, Alexis Nouss la conceptualise au travers de la notion d'*exilience*.

C'est par cette dimension qu'elle appelle la désignation néologique d'*exilience* qui insiste sur ses potentialités d'affirmation ou de résistance par lesquelles elle échappe au déterminisme exclusif de facteurs extérieurs. Nulle passivité dans l'*exilience*, elle ne marque ni un manque ni une perte, mais affirme un *ethos*.⁴⁵²

Le système de l'exil qui promet un *ethos*, voire un *visage* singulier, s'organise autour de trois pôles: la thématization de sa vie au travers d'une *intrigue*⁴⁵³, la création du *seuil*⁴⁵⁴ à partir duquel l'auteur se fait créateur du sens de sa vie, et la description imaginaire de la terre d'arrivée. En outre, la création du visage de l'exilé des francophones choisis ne se fait pas repliée sur soi, mais en dialogue avec les autres exils : qu'ils soient ceux antiques ou ceux du XXe siècle. Par la référence aux autres, les écrivains dessinent une *différence*⁴⁵⁵. En outre, le recours singulier à l'étude des textes littéraires sous un angle communicationnel nous permet

⁴⁵¹ « Dans une perspective compréhensive (qui ne serait subjectiviste, soit dit en passant, qu'à condition de s'exonérer de toute comparaison entre les différentes expériences, et de toute tentative pour dégager la structuration de l'espace des possibles telle qu'elle s'offre aux acteurs), ce récit fait partie de la matière même de l'investigation : non pas seulement ce qui permet de comprendre, mais aussi ce qui doit être compris. » HEINICH, Nathalie, « Pour en finir avec l'«illusion biographique» », *L'Homme*, n°195-196, 2010, p. 421-430.

⁴⁵² NOUSS, Alexis, « Enjeu et fondation des études exiliques ou Portrait de l'exilé », *Socio*, 5 | 2015, 241-268.

⁴⁵³ RICŒUR, Paul, « Une histoire, d'autre part, doit être plus qu'une énumération d'événements dans un ordre sériel, elle doit les organiser dans une totalité intelligible, de telle sorte qu'on puisse toujours demander ce qu'est le « thème » de l'histoire. Bref, la mise en intrigue est l'opération qui tire d'une simple succession une configuration. » *Temps et Récit I*, Seuil, Paris, 1983, p. 127.

⁴⁵⁴ La conception narrativiste « conférant au personnage une initiative, c'est-à-dire le pouvoir de commencer une série d'événements, sans que ce commencement constitue un commencement absolu, un commencement du temps. » RICŒUR, Paul, *Soi-même comme un autre*, Seuil, Paris, 1990, p.175.

⁴⁵⁵ « Le travail de l'écriture est une réécriture dès lors qu'il s'agit de convertir des éléments séparés et discontinus en un tout continu et cohérent, de les rassembler, de les comprendre (de les prendre ensemble), c'est-à-dire de les lire : n'est-ce pas toujours le cas ? Récrire, réaliser un texte à partir de ses amorces, c'est les arranger ou les associer, faire les raccords ou les transitions qui s'imposent entre les éléments mis en présence : toute l'écriture est collage et glose, citation et commentaire. » COMPAGNON, Antoine, *La seconde main ou le travail de la citation*, Seuil, Paris, 2016, p.39.

de fonder notre approche de l'acte exilique au travers des récits de légitimation de celui-ci. En effet, l'œuvre littéraire permet le retour constant du sujet sur sa vie et la configuration de celle-ci dans un ordre agencé afin de créer un sens particulier. Par l'étude de la légitimation de l'exil se dessine également la légitimation de la prise de parole du sujet. Aussi, il est possible de voir se dessiner en même temps qu'un propos descriptif de l'exil, un propos de légitimation de la prise de parole dans une scène énonciative au sein laquelle l'auteur tente de s'inclure. Ces œuvres, dans un double mouvement, parviennent à décrire les causes de leur départ (ethos du témoin), tout en dépeignant l'imaginaire représentatif qui les guide vers la France (ethos énonciatif).

1. La description de la communauté d'Europe médiane : création d'un récit de commémoration négative.

Par l'acte d'écriture l'auteur exilique obtient la capacité de relire sa vie et de conférer une intrigue à celle-ci. Nous émettons l'hypothèse que l'acte d'écriture consiste en moyen de subjectivation⁴⁵⁶ de sa vie à l'inverse de la confession qui elle est une recherche de l'objectivité de la vie. Si l'idéal de la confession est d'avouer et de parvenir à un savoir du vécu proche de celui recherché lors des démarches historiques, le mouvement de *mémoire* se distingue de celui-ci puisqu'il s'agit toujours d'une histoire réappropriée dans le présent de l'énonciation qui joue alors rôle de positionnement relationnel entre le locuteur et le récepteur qu'il se choisit au sein même de cette mémoire-affichée. Cette re-lecture de soi, au travers de l'écriture, s'ancre, dans le cas d'auteurs exiliques, dans la légitimation de son départ par l'écriture. Aussi « les mises en récits de soi sont toujours plus qu'un simple agencement d'évènements, plus qu'une mise en ordre chronologique. Les récits de vie sont imprégnés de tentatives d'explication [...], de justifications, de jugements sur soi-même ou sur les autres. »⁴⁵⁷ Si dans la modernité l'exil possède une pluralité de sens et de définitions, ce n'est que lors de son écriture que l'auteur lui attribue une *sémantique*⁴⁵⁸ particulière. Ainsi, nous proposons de

⁴⁵⁶ WIEVIORKA, Michel. « Du concept de sujet à celui de subjectivation/dé-subjectivation », FSMH-WP-2012-16, juillet, 2012.

⁴⁵⁷ MICHEL, Johann, *Sociologie du Soi*, op.cit., p. 43.

⁴⁵⁸ Il nous faut, dès lors s'intéresser à ceux que LUCKMANN et BERGER nomment « the fabric of meanings » traduit

percevoir que celle-ci se réalise dans l'organisation dialectique de leur parcours : se polarisant entre la terre de départ et celle d'arrivée. En outre, cette sémantique individuelle de l'exil s'oppose à une compréhension extérieure du phénomène percevant celui-ci comme une condamnation, une éviction de la société d'origine du sujet. Comment d'un parcours subi, selon une optique historique ou sociale, celui-ci est-il fait un parcours choisi dans une optique communicationnelle ? Comment cette perspective du choix de l'exil est-elle présentée comme un jalon de leur inscription dans la scène communicationnelle française ?

Journal d'un combat contre les Rhinocéros.

La mutation sémantique entre l'exil perçu comme une condamnation et une ouverture *pathos* et l'exil perçu comme une opportunité de rejoindre l'espace français prend place dans les œuvres des francophones choisis d'Europe médiane par la relecture de leur inscription pré-exilique dans la société d'origine des écrivains. L'acte de configuration littéraire entraîne un bouleversement sémantique de la notion d'exil qui d'un départ forcé, au travers de la description de l'univers d'origine des francophones choisis, devient un choix en vue de survivre. Selon nous, cette mutation sémantique n'est pas neutre, mais constitue le passage d'une identité-mêmeté, que l'on pourrait définir au travers des sèmes de la migration, à celle de l'identité narrative, que l'on doit définir au travers de ceux l'exil. Le détachement de la sphère d'origine des auteurs n'est alors plus perçu en termes de mouvement spatial, mais selon une optique existentielle. Ainsi, l'étude du système identitaire de l'exil vers la France fait naître l'idée que le témoignage du parcours en Europe médiane n'est pas neutre, mais est déterminé par la volonté de relire celui-ci en fonction d'une volonté constitutive d'une intrigue particulière de soi.

La légitimation narrative du départ s'organise par la mise en place d'une perception de la vie sociale en Europe médiane comme se concrétisant sous l'angle de la « pantisation » des hommes et la perte d'une possibilité d'inclusion au sein de cette communauté. Ainsi, se crée au sein du lieu de départ une dialectique entre le moi de l'auteur, souhaitant conserver son statut

par « le tissu sémantique », *La construction sociale de la réalité, op.cit.*, p.59. Il nous faut observer la façon dont la littérature fonctionne comme un laboratoire au sein duquel sont essayées et illustrées des trames sémantiques conférant un sens singulier à la notion complexe d'exil.

d'humain, et les autres se transformant en « bête » ne réfléchissant plus à leur action. Cette description de la société d'origine revêt un caractère particulier dans l'œuvre de Ionesco. De ses interventions publiques roumaines à celles françaises, il dépeint la même obsession : la Roumanie des années 30 est devenue folle et entraîne les individus à devenir des « rhinocéros ». « Dans la Roumanie légionnaire, bourgeoise, nationaliste j'ai eu sous les yeux le Démon du sadisme et de la bêtise obstinée » Ces mots d'Eugène Ionesco ont paru en 1946 en Roumanie (mais ils ont été plus tard significativement étoffés dans le volume *Présent-Passé*, publié en 1968 à Paris. »⁴⁵⁹ Comme le remarque Norman Manea, la description de la Roumanie comme terre infernale, puisque tourmentée par le démon de l'idéologie, compose une des constantes de l'œuvre de Ionesco avant et après l'exil. C'est selon celle-ci qu'il justifie sa séparation d'avec Cioran et Eliade tous deux devenus, selon lui, fous. Il décrit la rhinocérisation comme suit.

Les idéologies, devenues idolâtries, les systèmes automatiques de pensée s'élèvent, comme un écran entre l'esprit et la réalité, faussant l'entendement, aveuglent. Elles sont aussi des barricades entre l'homme et l'homme qu'elles déshumanisent, et rendent impossible *l'amitié malgré tout* des hommes entre eux ; elles empêchent ce qu'on appelle la coexistence, car un rhinocéros ne peut s'accorder avec celui qui ne l'est pas, un sectaire avec celui qui n'est pas de sa secte.⁴⁶⁰

Ainsi, l'allégorisation de la montée du totalitarisme en Europe, au travers de la figure du rhinocéros, permet à Ionesco de faire valoir son départ, non comme un voyage, non comme un objet imposé par l'extérieur, mais comme un choix pour ne pas se maintenir dans ce lieu où la communication est impossible. En revêtant cet ethos, il teinte son exil d'une intrigue particulière : elle devient choix pour lutter contre les totalitarismes et l'ampleur de l'idéologie. Aucune fois, Ionesco n'invoque sa judéité et la peur de l'enfermement en Roumanie pour légitimer son exil. L'étude de l'identité narrative démontre que l'auteur ne confesse pas sa vie pour légitimer son exil, mais par l'acte configurant de l'écriture sélectionne des éléments afin de légitimer sa vie.

⁴⁵⁹ MANEA, Norman, « La Roumanie en trois phrases (commentées) », *Les clowns le dictateur et l'artiste*, Seuil, Paris, 2009, p.13.

⁴⁶⁰ IONESCO, Eugène, *Notes et Contres-notes*, Folio, Gallimard, Paris, 1991, p.283.

Il importe de distinguer entre cette identité narrative, mise en place par l'auteur, de celle que peut dessiner le chercheur ; qui, par le parcours des archives, peut dessiner une autre identité du personnage-Ionesco. En effet, aucune fois Ionesco ne décrit les aléas administratifs qui le guident vers la France, ni la difficulté d'obtenir un poste de traducteur roumain en France sous le régime de Vichy. La relecture de son passé qu'offre l'auteur présente la possible arrivée vers la France comme un rêve, comme une quête, non pas administrative, mais humaine.

Le miracle s'est produit. Pour moi du moins. Mes amis des différents ministères m'ont arrangé un bon passeport, avec des visas en règle. Je prends le train demain. Ma femme m'accompagne. Je suis comme un évadé qui s'enfuit dans l'uniforme du gardien. Mercredi, je serai en France, à Lyon.⁴⁶¹

Ce fragment conclusif de *Présent passé, passé présent* publié en 1968, alors que cela fait vingt ans que l'auteur réside en France et qu'il a déjà connu le succès, deux ans après cette publication il accèdera au fauteuil de Jean Paulhan à l'Académie Française, démontre l'importance pour cet auteur de légitimer son exil.

L'intérêt communicationnel de ce récit ne se fonde pas sur la prévalence de *l'œil* de l'auteur, c'est-à-dire d'avoir perçu quelque chose de singulier qu'il souhaiterait transmettre, mais l'inédit de sa transmission se situe au niveau de cette expérience identitaire qu'est l'exil. Aussi la lecture voulue par Ionesco n'est pas celle cherchant un témoignage historique, mais un témoignage existentiel. C'est pour cela que son *Journal*, n'est pas un journal de vie, mais un journal de conscience, où il y examine la difficulté de se maintenir dans le réel lorsque l'on s'est exilé. La thématique christique du « miracle » présente l'exil non comme une condamnation à l'errance, mais comme une possibilité d'échapper à la prison roumaine. Ainsi, la sémantique de l'exil change et devient une opportunité pour l'auteur de se réaliser et d'accéder à la liberté.

Comme l'affirme Thomas Pavel, l'organisation fictionnelle n'a pas pour but de présenter le « monde » qu'elle décrit d'une manière exhaustive, mais opère toujours en son sein des sélections et des adaptations. Ainsi, accepter le « jeu de la littérature » ne consiste pas à tenter de valider par des documents historiques les propositions faites par Ionesco au sein de ses

⁴⁶¹ IONESCO, Eugène, *Présent passé, Passé présent*, Gallimard, Paris, 1968, p. 282.

œuvres. Tenter de vérifier la légitimité de cette identité narrative revient à nier les pouvoirs de la fiction, pire cette démarche revient à succomber à « l'illusion fictionnelle » puisque rattachant l'acte littéraire à une sorte de déposition policière⁴⁶², pour comprendre ce récit de soi au travers de la littérature, il faut bien plus accepter de descendre au niveau de la fiction.

Non pas en élevant les fictions à notre niveau, mais en descendant nous-mêmes au leur. Plus précisément, nous nous *déployons* nous-mêmes à leur niveau, puisque nous n'arrêtons pas d'exister lorsque notre existence prend un tour fictif.⁴⁶³

Accepter la *feintise* fictionnelle conduit à accepter le fait que la vie sociale ne s'organise pas seulement par une suite de dépositions, mais qu'elle relève d'une part d'imaginaire. En lisant l'œuvre de Ionesco, nous accédons à la part d'imaginaire qui conduit le lecteur à identifier ce personnage. Cependant, cela n'autorise pas à tenir pour équivalent l'identité-mêmeté à celle construite dans le récit. Pourtant, nous faisons l'hypothèse que le système exilique, que nous tentons de dessiner, a plus à voir avec la construction imaginaire du soi, qu'à la part objective de l'être qui habite le monde. Cet imaginaire, toutefois, nous ne le rejetons pas en dehors de la société, mais nous le considérons comme le socle à partir duquel les relations entre les individus sont possibles. Nous parlons donc d'une acception d'une identité-feintise à laquelle accède le lecteur lorsqu'il parcourt une œuvre, puisque selon nous, le lecteur en acceptant de « s'immerger »⁴⁶⁴ dans l'œuvre d'art accepte le fait que la constitution de la société ne répond pas uniquement de lois objectives, mais également d'une part d'imaginaire⁴⁶⁵. Ainsi, le choix

⁴⁶² « La question de savoir si ce roman est autobiographique pourra éventuellement, à un moment donné, relever de la compétence de la police, mais elle ne relève en aucun cas de celle du lecteur. » UGRESIC, Dubravka, *Le musée des réditions sans condition*, trad. Par Mireille Robin, Fayard, Paris, 2004, p.12.

⁴⁶³ WALTON, Kendall, « How remote are fictional worlds from the real world ? » *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, XXXVII, p. 15 cité par PAVEL, Thomas, *L'Univers de la fiction*, op.cit. p.110.

⁴⁶⁴ « Les connaissances acquises par mimèmes sont intériorisées en bloc par immersion » SCHAEFFER, Jean-Marie, *Pourquoi la fiction ?*, Seuil, Paris, 1999, p.119.

⁴⁶⁵ ARENDT, Hannah, « Sans cette sorte d'imagination qui constitue en fait la compréhension, nous ne saurions nous repérer dans le monde. C'est la seule boussole intérieure que nous possédions. Nous sommes contemporains seulement de ce que notre compréhension réussit à atteindre. Si nous voulons être chez nous sur cette terre, fût-ce au prix d'un accord avec notre siècle, nous devons nous efforcer de prendre part à ce dialogue sans fin avec l'essence de ce monde. » « Understanding and Politics », *Partisan Review*, vol. 20, n°4, juillet-août 1953, p. 377-392. Traduction française de Michelle-Irène Brudny-de Launay dans *La nature du totalitarisme*, Payot, 2006, p. 33. Ainsi, l'optique compréhensive de l'agentivité humaine nécessite le recours à l'imaginaire car c'est la seule notion qui permet de faire le lien entre la réalité mondaine et les réflexions de l'individu sur celle-ci.

de s'engager dans une lecture de la part d'un membre du public français relève de la reconnaissance qu'il attribue à cette identité narrative, celle-ci se sur-imprimant à l'identité-mêmeté à laquelle, s'il le souhaite, il peut accéder au travers d'une recherche historique et sociale. Accepter la dualité de l'identité, conduit à accepter le fait que la littérature opère selon un monde saillant, c'est-à-dire un monde second qui se construit à partir du monde dit *réel*.

Le monde réellement réel jouit d'une priorité ontologique certaine sur les mondes du faire-semblant ; aussi devons-nous distinguer à l'intérieur des structures duelles, entre les univers primaires et secondaires, le premier étant la fondation ontologique sur laquelle le second est construit.⁴⁶⁶

La prise en compte de la primauté ontologique du monde *réel* démontre que l'identité narrative est une configuration de ce premier monde au travers des récits. De plus, elle conduit à rester vigilant eu égard à la friabilité de l'identité narrative, puisque celle-ci peut toujours être remise en cause au travers du monde réel réclamant ses *droits* sur cette identité créée. Toutefois, ce primat ontologique de l'identité-mêmeté ne conduit pas à dénier la valeur de l'étude que nous mettons en œuvre, puisqu'elle conduit bien plus à accepter le fait que la connaissance imaginaire est une connaissance singulière et qu'elle influence la communication. Le récit de l'exil n'est donc pas un récit *réel* de soi, il n'est pas confession, mais une modulation de son être en vue d'autrui. La prise en compte de ce fait permet de légitimer notre approche et d'observer la façon dont le système de l'identité des auteurs de la francophonie choisie dépendant d'une « présentation de soi »⁴⁶⁷ singulière. C'est en acceptant cette part de constructivisme que l'on peut accéder au visage de l'auteur, celui-ci non plus considéré comme moi *biographique*, mais comme principe à l'origine des discours.

Cioran « héros de la liberté » : de l'identité mêmeté à l'identité narrative.

Paradoxalement, Cioran qui a participé à la Garde de fer, justifie selon les mêmes

⁴⁶⁶ PAVEL, Thomas, *Univers de la fiction*, Seuil, Paris, 1988, p.76.

⁴⁶⁷ GOFFMAN, Erving, *La mise en scène de la vie quotidienne, tome 1: la présentation de soi*, Minuit, Paris, 1973.

schèmes son départ en exil. Ce dernier qui fait de l'homme un « malade de fiction »⁴⁶⁸ dépeint la Roumanie des années 30-40 comme celle qui s'est perdue dans le lyrisme de la grandeur. Toute son œuvre française peut être lue comme un engagement à l'encontre de son double roumain. Revenant sur sa jeunesse dans *Mon pays*, il écrit « Nous étions une bande de désespérés au cœur des Balkans. Et nous étions voués à l'échec et notre échec est notre seule excuse. »⁴⁶⁹ L'écriture française de Cioran constitue une volonté de se détacher de cette image nauséabonde. Cette rupture se réalise au travers d'une condamnation de sa propre expérience et l'aveu de la difficulté de se reconnaître soi-même dans la figure passée.

En 1947, il envoie une lettre à son frère Relu où il affirme ce constat « Je ne suis plus la même personne »⁴⁷⁰ L'établissement de ce schisme entre l'identité française de Cioran et celle roumaine permet de faire ressortir cette importance de la capacité du sujet à ressaisir sa vie au travers de sa mise en récit ; se déploie, dès lors, le passage de l'identité-mêmeté à l'identité narrative. Ainsi, les critiques de l'œuvre de Cioran qui ne prennent pas en compte la possibilité dont dispose l'agent pour relire son inclusion dans la réalité sont condamnés⁴⁷¹ à percevoir au sein de son œuvre ce fascisme de jeunesse.

Or, Cioran pour justifier son exil et son arrivée en France dépeint la Roumanie de la même façon que Ionesco ; mais à l'inverse de son compatriote, il ne fait pas porter la cause du somnambulisme de la population des Balkans à des considérations historiques, mais à une certaine essentialité du peuple roumain : sa vocation pour le « destin » et l'importance du lyrisme pour diriger les actions publiques. « Tournez-vous vers les Balkans ; vous entendrez à tout propos : destins, destins... Par quoi des peuples, trop près de leurs origines, camouflent leurs tristesses inopérantes. C'est la discrétion des troglodytes. »⁴⁷² Revenant sur les propos qu'il tient dans *Transfiguration de la Roumanie* dans la *Tentation d'exister* il donne les raisons de sa fatale erreur. « « Comment peut-on être roumain ? » était une question à laquelle je ne pouvais répondre que par une mortification de chaque instant »⁴⁷³. Ainsi, selon Cioran, sa folie était une nécessité du fait de « l'inconvénient d'être né en Roumanie », dans ce territoire poussé par la fiction et l'appel au destin, il ne pouvait avoir d'autre choix que de céder aux idéologies.

⁴⁶⁸ CIORAN, Emil, *Précis de décomposition*, *Œuvres, op.cit.*, p.581.

⁴⁶⁹ CIORAN, Emil, « Mon pays » in, *Cahier de l'Herne Cioran*, L'Herne, Paris, 2009, p.65.

⁴⁷⁰ CIORAN, Emil, « Lettre à son frère Relu du 25 mars 1947 », Paris, in *Cahier de l'Herne Cioran, Idem*, p. 521.

⁴⁷¹ Voir p.403 la lecture parallèle qu'en propose M. Kundera qui dessert également le propre positionnement discursif du romancier d'origines tchèques.

⁴⁷² CIORAN, Emil, *Syllogismes de l'amertume*, *Œuvres, op.cit.*, p. 770.

⁴⁷³ CIORAN, Emil, *La tentation d'exister*, *Œuvres, op.cit.*, p. 851.

Il se détache de l'œuvre de Cioran une différence d'avec son compatriote. En effet, si pour Ionesco la Roumanie est devenue infernale par un processus de « rhinocérisation », pour le second elle l'est originellement. Dans la « lettre à un ami lointain », resté en Roumanie, Cioran rend inéluctable sa jeunesse lyrique qui n'a pu atteindre à la sagesse que dans un pays « civilisé » et où le culte de la raison cartésienne est loi. Ainsi les références à la Roumanie dans l'œuvre de Cioran sont à chaque fois tournées vers une conception d'une identité forte de ce peuple qui est poussé par la fiction.

Ce portrait de la Roumanie se construit en complète inversion de celui de la France. La Roumanie n'est jamais décrite à travers des figures personnelles, mais elle est à chaque fois médiatisée au travers de figures collectives où l'individualité n'a pas de place. Ce territoire est celui où l'homme est dépossédé de sa vie puisqu'il ne possède pas de détachement à l'égard de la *quotidienneté*⁴⁷⁴. La dialectique entre la Roumanie et la France et celle de l'opposition entre la communauté du « on » impersonnel poussé à la folie et du dialogue des subjectivités guidées par la raison. Dès sa description de la Roumanie, on peut déjà voir apparaître *l'intrigue* qui permettra à Cioran de faire valoir l'exil comme une expérience positive : l'exil est un moyen de se détacher de la quotidienneté et donc de pouvoir raisonner sur sa vie sans être happé par les idéologies.

Néanmoins, l'exilé, dans le cadre de la communication, se situe dans une position « asymétrique », telle que la définit Dominique Picard, c'est-à-dire qu'il ne dispose pas de la possibilité de définir lui-même son identité. Celui-ci risque à chaque fois de subir le « déni »⁴⁷⁵ ou le « rejet »⁴⁷⁶ de la part des instances médiatiques, mais également du lectorat français. Cette dépossession du « soi » est l'une des obsessions de Cioran, elle se résume dans cet aphorisme « Il est incroyable que la perspective d'avoir un biographe n'ait fait renoncer personne à avoir une vie. »⁴⁷⁷ En effet, l'identité remise à un biographe s'oppose à celle construite par l'auteur : l'un accumulant les faits et produisant une approche quantitative, l'autre les sélectionnant et opérant une approche qualitative de l'identité.

⁴⁷⁴ « Pour s'arracher au quotidien, à l'habitude, à la paresse mentale qui nous cache l'étrangeté du monde, il faut recevoir comme un véritable coup de matraque. » IONESCO, Eugène, *Notes et Contre-notes*, op.cit., p.60.

⁴⁷⁵ « On opère un déni quand on ne reconnaît pas d'existence ni de place à quelqu'un qui estime y avoir droit. » PICARD, Dominique, « Quête identitaire et conflits interpersonnels », *Connexions* 2008/1 (n° 89), p. 75-90.

⁴⁷⁶ « Le rejet consiste à refuser la définition identitaire proposée et pourrait se traduire par la phrase : « Tu n'es pas ce que tu veux me faire croire que tu es. » *Ibid.*

⁴⁷⁷ CIORAN, Emil, *Syllogisme de l'amertume*, *Œuvres*, op.cit, p.751.

Ce dualisme identitaire se présente dans les récits des *francophones choisis* au travers de la présentation d'une « herméneutique du soi » particulière. Michel Foucault fonde la belle expression d'« herméneutique du sujet » dans son dernier cours au Collège de France. Ce concept est précédé par la mise en valeur de dispositifs de connaissance du soi formulés lors de son parcours des textes de l'Antiquité grecque : « la culture du soi »⁴⁷⁸ et « l'écriture de soi »⁴⁷⁹. La première renvoie à un retour sur soi pour se juger à l'aune d'une morale que l'on fait sienne dans l'optique de mener une « vie bonne ». L'enjeu de cette étude du soi est de parvenir à une connaissance objective. Cependant, ce mouvement n'est rendu opérant qu'une fois *communiqué*. C'est dans cette opération de mise en communication de soi que le sujet se constitue, de plus, c'est uniquement par cet acte que nous pouvons accéder à ce sujet. L'étude du récit de soi permet de dépasser l'enfermement dans la question « qu'est-ce que ? » pour accéder à la question « Qui ? ». Le sujet se constitue dans le récit qu'il fait de sa vie, ce récit lui-même orienté en fonction d'un « engagement » dans une trame éthique. Charles Taylor propose de considérer l'identité comme « se défini[ssant] par les engagements et les identifications »⁴⁸⁰ que le sujet produit. Parallèlement, l'étude de Ricœur, du rapport entre le temps et les récits, liée à celle de l'identité personnelle débouche sur :

une herméneutique du soi, sur l'analyse des activités interprétatives et auto-interprétatives des sujets, sur l'étude des capacités d'un sujet parlant, agissant, racontant, s'imputant des actes. Cette philosophie herméneutique s'oppose clairement aux sciences sociales qui font du sujet un « idiot culturel », un être incapable de se gouverner réflexivement, un être uniquement joué par des mécanismes sociaux qui s'imposent à lui.⁴⁸¹

Selon cette perspective, le sujet devient acteur de son identité puisque c'est lui qui choisit les engagements qu'il met en récit. Dans le cas de la communication littéraire, ces engagements sont perceptibles dans la façon dont l'écrivain décrit un évènement objectif. Par la mise en récit,

⁴⁷⁸ FOUCAULT, Michel, *Qu'est ce que la critique ? suivie de La culture du soi*, Vrin, Paris, 2015.

⁴⁷⁹ FOUCAULT Michel, « L'écriture de soi », *Dits et Ecrits t.2*, Quatro, Gallimard, Paris, 2001, p.1234.

⁴⁸⁰ TAYLOR, Charles, *Les sources du moi: la formation de l'identité moderne*, trad. C. Melançon, Seuil, Paris, 1998, p.27.

⁴⁸¹ MICHEL, Johann, *Sociologie du soi, op.cit.*, p. 38.

l'auteur s'engage dans une lecture particulière. Ainsi, l'écriture consiste en l'engagement dans une stylistique singulière de l'existence. La prise en considération de ces engagements permet de dépasser la perspective qui ne s'intéresserait qu'à l'identité-mêmeté de l'auteur, pour percevoir celui-ci comme, à chaque fois, s'engageant dans la description d'un monde particulier qu'il façonne sous une thématique singulière. Comme le note Starobinski, le récit de soi constitue une « manière spécifique de se présenter à autrui »⁴⁸², il s'agit non pas de tenir « registre de sa vie par [ses] actions »⁴⁸³, mais de donner à lire à autrui un visage singulier motivé par une mise en *intrigue* de soi-même. Aussi, la comparaison de l'identité narrative de Cioran à celle que nous pourrions détacher des faits objectifs ne remet pas en cause notre analyse, au contraire, elle l'enrichit.

Paradoxalement, cette disjonction permet de mettre en valeur cette « stylisation »⁴⁸⁴ de soi dans une thématique particulière. Ainsi, dès à présent, on peut affirmer que Cioran se présente comme celui qui s'est exilé pour ne pas sombrer. Il légitime son « choix de la France » non pas en fonction de caractères administratifs, mais en fonction d'une expérience et d'un engagement dans la sagesse et la rationalité française. Ces remarques nous conduisent à considérer l'acte littéraire comme celui où se constitue le « Verstehen narratif ».

N'étant ni sociologique, ni philosophique, ni historique, le *Verstehen narratif* s'élève à partir de scènes significatives mettant en présence des personnages que l'auteur veut faire connaître au lecteur tout en se faisant connaître parmi eux.⁴⁸⁵

⁴⁸² STAROBINSKI, Jean, « Le style de l'autobiographie », *Poétique*, n°3, 1970, pp. 257-262, cité par Martine Leibovici, « De Ricœur à Foucault : en finir avec l'herméneutique de soi ? Quand transfuges et parias racontent leur vie », *Tumultes* 2014/2 (n° 43), p.121.

⁴⁸³ MONTAIGNE, Michel, *De la vanité*, Folio, Gallimard, Paris, 1965, p.9.

⁴⁸⁴ « Le style cognitif désigne la manière qu'a un individu de percevoir, d'évoquer, de mémoriser les informations perçues à travers les différentes modalités sensorielles ou culturelles qui sont à sa disposition, la façon dont chaque personne, dans une situation donnée, se saisit mentalement d'un objet, et en particulier d'un objet nouveau, qui présente une structuration inhabituelle. Les styles cognitifs sont donc des attitudes, des comportements à l'égard des formes, définitoire de la fluidité de la perception. Ils reposent sur une articulation de dispositions individuelles et d'expériences traversées [...] qui, reconnaissant dans le style une catégorie de l'attentionnalité, permet de désigner de véritables allures esthétiques individuelles, des manières d'être en situation de lecture [nous ajoutons d'écriture], des modes de stylisation de soi en situation d'art. » MACE, Marielle, *Façons de lire, manières d'être*, NRF, Gallimard, Paris, 2011, p.90.

⁴⁸⁵ LEIBOVICI, Martine, « Le Verstehen narratif du transfuge. Incursions chez Richard Wright, Albert Memmi et Assia Djebar », *Tumultes* 2011/1 (n° 36), p. 91-109.

Cette notion permet de montrer le double mouvement constitutif de la configuration mémorielle au sein des œuvres de fictions exiliques : en même temps qu'il s'agit de présenter des faits et des personnages, il s'agit de se faire connaître, de se présenter au travers de ceux-ci. Ainsi, cette constitution de soi par la mise en écriture fait émerger plusieurs questions : peut-on parler d'un *Verstehen narratif* des francophones choisis d'Europe médiane ? Face à l'hétéronomie⁴⁸⁶ du sujet, le récit permet-il de constituer un « moi » stable ou est-il toujours organisé en fonction du lecteur spécifique ?

Récit d'un « eux » somnambulique.

La considération du visage de Christine Arnothy dévoile cette importance de la mise en récit dans la constitution de la singularité de l'auteur. Celle-ci s'éprouve face à la création d'un « eux »⁴⁸⁷ qui peu à peu perd son visage. Si, du fait de l'installation différente dans l'ensemble des pays d'Europe médiane de régimes nazis, puis soviétiques, et d'une représentation à chaque fois singulière du rapport entre l'homme et l'Histoire⁴⁸⁸ ; on pourrait, de prime abord, penser que la description du pays d'origine des *francophones choisis* est à chaque fois différente. Elle s'ancre, cependant, dans la reprise des mêmes *topoi*. Christine Arnothy narre dans le roman *J'ai quinze ans et je ne veux pas mourir*⁴⁸⁹ le parcours de son exil vers la France. L'incipit *in media res* du roman, nous fait entrer avec la narratrice dans la cave de son appartement budapestois où elle se réfugie avec ses parents pour éviter les bombardements soviétiques. Très vite, se crée une communauté des habitants de l'appartement tous réfugiés à la cave à attendre que la libération soviétique ait lieu. Cependant, cette communauté, qui constitue une représentation de la société hongroise, se transforme vite, selon les mêmes schèmes précédemment décrits, en lieu infernal où l'humanité est exclue. L'eau disparaît et est remplacée par le « sang »⁴⁹⁰, les soldats libérateurs se transforment en « robots »⁴⁹¹ ne faisant

⁴⁸⁶ RIESMAN, Daniel, *The lonely crowd*, New Haven, 1950 cité par, HAHN, Alois, « Contribution à la sociologie de la confession et autres formes institutionnalisées d'aveu [Autothématisation et processus de civilisation] », *Actes de la recherche en sciences sociales*, Vol. 62-63, juin 1986, *L'illusion biographique*, p. 68.

⁴⁸⁷ HOGGART, Richard, *La culture du pauvre*, Les éditions de minuits, Paris, 1970, p. 117.

⁴⁸⁸ MASLOWSKI, Michel, FRANCFORT, Didier, GRADVOHL, Paul, *Culture et identité en Europe Centrale, Canons littéraires et vision de l'histoire*, Institut des Etudes Slaves, Paris, 2011.

⁴⁸⁹ ARNOTHY, Christine, *J'ai quinze ans et je ne veux pas mourir*, Le livre de Poche, Paris, 1957.

⁴⁹⁰ *Ibid.*, p.48.

⁴⁹¹ *Ibid.*, p.54.

plus que répéter des ordres mécaniques, les concitoyens se métamorphosent en « fourmis »⁴⁹². Bref, rongée par l'extériorité, la société devient folle et bascule dans le régime du *mundus inversus* digne de l'enfer.

La conduite de nos amis cadre bien avec le spectacle qu'offre actuellement la capitale. Elle n'est ni repoussante ni inconcevable. Toutes les notions morales sont bouleversées dans cette ville en ruine. Le vice compte pour la vertu et les cœurs durs ont plus de chances de survivre que les cœurs tendres. [...] Des êtres fantomatiques nous croisent sur les trottoirs : ils sont déguisés comme si, nous étions les protagonistes de quelque drame shakespearien, des rescapés hors la loi, vivant en marge d'un monde normal.⁴⁹³

Bien que les pays d'Europe médiane n'aient pas tous vécu la même implantation des régimes soviétiques⁴⁹⁴, dans l'ensemble des récits des francophones choisis se détache cette idée que la vie sociale leur était devenue impossible puisque la « communication », entendue au sens fort du terme comme possible partage d'idées de façon libre et se fondant sur un partage de références communes, y était devenue, selon ces auteurs, nulle. Ce constat est soit attribué à une « rhinocérisation » de la vie sociale, soit à un essentialisme du pays ; mais, à chaque fois, elle se résume par la perte de visage des membres de la communauté et un avilissement de la vie sous la force d'une puissance extérieure tendant à rattacher les individus à la quotidienneté. Les récits des francophones choisis orientés par la volonté de *témoigner* de leur passé pré-exilique se concentrent sur le désir de montrer que ce n'est pas un régime politique distinct de la société qui est fou, mais l'ensemble de la communauté qui penche, au sein de leurs descriptions, vers une « servitude volontaire »⁴⁹⁵. Ces mises en récit de la communauté originaire sous le soviétisme sont manichéennes, et retranscrivent mal l'état réel de la vie sous le soviétisme, cependant nous pensons qu'elles permettent aux auteurs de présenter leur exil vers la France comme un choix nécessaire.

⁴⁹² *Ibid*, p.61.

⁴⁹³ *Ibid*, p.71.

⁴⁹⁴ Voir notamment les travaux menés au sein du GDR « Connaissance de l'Europe médiane ». Notamment la journée d'étude « Comment l'Europe centrale est entrée dans le monde communiste (1945-1949). Une comparaison entre la Pologne, la Tchécoslovaquie et la Hongrie », Bibliothèque polonaise, Paris, 6 mars 2015.

⁴⁹⁵ LA BOETIE, *De la servitude volontaire*, Librairie Hatier, Paris, 1924.

À l'inverse, de Miłosz décrivant, dans *La pensée captive*, la survie de la liberté et la création de communautés intellectuelles sous les régimes soviétiques, se détache de l'œuvre des *francophones choisis* un manichéisme de la vie sous le régime soviétique. Cette description rejoint celle de la théâtralité du monde et s'inscrit dans la lignée de celle décrite par un autre exilé : Jacques, mis en scène par Shakespeare dans *As you will like it*. La sentence de Jacques, suivie d'un tableau des sept âges de la vie humaine, est devenue maxime : «All the world's a stage, And all the men and women merely players»⁴⁹⁶. Ce prédicat crée une distanciation d'avec le monde. Jean Starobinski analyse de la sorte l'exil de Jacques : « c'est cette discordance entre le *temps funèbre* subjectif et la vie ordinaire qui donne à celle-ci l'allure d'une farce irréaliste et dérisoire. »⁴⁹⁷. Nous proposons l'idée que c'est un même processus de deuil qui est à l'œuvre dans les écrits des francophones choisis à l'égard de leur communauté d'origine. En effet, ils font le deuil d'une société qui se travestit sous le masque de la rhinocérisation et devient un espace où l'incommunication prend une telle ampleur qu'elle en devient farcesque⁴⁹⁸. Il se met en place une dialectique de l'habitation du monde entre le soi du narrateur fictif et la communauté qui s'engluie dans la quotidienneté. Aussi, au sein de ces descriptions des pays d'Europe médiane se met en place un témoignage commémoratif, c'est-à-dire que celui-ci ne suit pas la réalité, mais simplifie celle-ci afin de pouvoir servir de légitimation de l'exil. L'étude des récits du camp de la Neue Brem⁴⁹⁹ menée par Jacques Walter et Béatrice Fleury met en avant le fait que le récit mémoriel dessert plusieurs orientations. Nous pensons que, dans le cas des auteurs de notre corpus, l'acte mémoriel permet de créer un lieu « commémoratif ». Ce dernier a pour fonction d'orienter le sujet dans le temps présent ; en effet, c'est par la légitimation de son arrivée dans un nouvel espace de communication que l'auteur justifie sa pratique scripturale contemporaine. L'analyse de l'évolution du style confessionnel menée par Alois Hahn démontre que le récit de vie n'est pas un curriculum vitae, mais une sélection en son sein des éléments jugés signifiants. « Le soi qui sera ainsi thématiqué est, à un degré inouï auparavant, privatisé, c'est-à-dire qu'il n'engage tout au plus— s'il engage quelqu'un — que son

⁴⁹⁶ « Le monde entier est une scène, / Hommes et femmes, tous, n'y sont que des acteurs » SHAKESPEARE, William, *Comme il vous plaira*, traduit de l'anglais par Jules Supervielle, in *Œuvres Complètes II*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris, 1959, p. 114.

⁴⁹⁷ STAROBINSKI, Jean, *L'encre de la mélancolie*, La librairie du XXI^e siècle- Seuil, Paris, 2012, p.223.

⁴⁹⁸ Voir notamment le discours de la mère Pipe in IONESCO, Eugène, *Tueur sans gages*, Folio, Gallimard, Paris, 1958, p.152.

⁴⁹⁹ Pour une description théorique et méthodologique du sujet voir Walter, Jacques, « Les récits livresques de survivance sur le camp de la Neue Bremm », *Communication*, Vol. 26/1 | 2007, 11-47.

détenteur, et encore avec restriction. »⁵⁰⁰ Ainsi, le récit de l'ancrage historique de la destinée des auteurs est privatisé, c'est-à-dire subjectivé. Hartog, en commentant Annette Wiewiorka, qui parle de « l'ère du témoin »⁵⁰¹ pour désigner le second vingtième siècle face à l'inflation des récits de la Shoah, constate la mutation des régimes qui considèrent les récits des événements. Selon ce chercheur, nous sommes passés de l'attention à la « voix » narrative à la prise en compte de ces récits comme « source »⁵⁰². Cette mutation conceptuelle empêche de saisir le fait que c'est au travers de ce récit de vie que l'auteur fonde son rapport « étho-poétique »⁵⁰³ au monde, et que le but visé par ces récits n'est pas la vérité, mais la fondation d'une identité⁵⁰⁴. Ainsi, nous pensons que ces récits ne sont pas des témoignages véridiques, mais qu'ils sont produits dans une volonté de positionnement énonciatif.

Hoggart analyse la communauté des pauvres par la mise en place d'un rapport « eux »/« nous ». Si dans son analyse, le « eux »⁵⁰⁵ est décrit comme celui qui possède le pouvoir, dans notre corpus d'étude, le « eux » constitue cette société somnambulique qui ne se détache plus de son quotidien. La surdétermination de l'aveuglement de la communauté d'origine offre l'occasion de conférer une causalité à son départ, ainsi que de détacher la spécificité de son identité. Le récit du passé soviétique se transmue, dès lors, en commémoration négative.

Mais pourquoi tel récit ? Tels événements ? Sinon parce que leur narration est devenue constitutive de l'identité, qu'on peut appeler narrative, de ces communautés, de ces individus. L'évènement est ainsi qualifié rétrospectivement ou mieux rétroactivement comme fondateur : il l'est par un acte de commémoration plus ou moins sacralisé en célébration. J'oserai aller plus loin et suggérerai que certains événements, comme Auschwitz, pour la conscience européenne d'après-guerre, peut-être aussi le Goulag

⁵⁰⁰ HAHN, Alois, « Contribution à la sociologie de la confession et autres formes institutionnalisées d'aveu [Autothématisation et processus de civilisation] », *Actes de la recherche en sciences sociales*, Vol. 62-63, juin 1986, *L'illusion biographique*, p. 68

⁵⁰¹ WIEVIORKA, Annette. *L'ère du témoin*, Plon, Paris, 1998.

⁵⁰² HARTOG, François, « Le témoin et l'historien », Oslo, 2000.
<http://www.oslo2000.uio.no/program/papers/m3a/m3a-hartog.pdf>

⁵⁰³ « Ces textes avaient pour rôle d'être des opérateurs qui permettaient aux individus de s'interroger sur leur propre conduite, de veiller sur elle, de la former et de se façonner soi-même comme sujet éthique ; ils relèvent en somme d'une fonction « étho-poétique », pour transposer un mot qui se trouve dans Plutarque ». FOUCAULT, Michel, *Histoire de la Sexualité II, L'usage des plaisirs*, Tel Gallimard, Paris, 1984, p.21.

⁵⁰⁴ NORA, Pierre, *L'ère de la commémoration. Les lieux de mémoire*, 1992, vol. 3, p. 975-1012.

⁵⁰⁵ HOGGART, Richard, *La culture du pauvre*, Edition de Minuit, Paris, 1970, p. 117-146.

dans quelques années pour la prise de conscience des Soviétiques, prennent la signification d'évènements fondateurs en négatif. La commémoration dans le deuil exerce alors la même action fondatrice que les évènements fondateurs positifs, dans la mesure où ils légitiment les comportements et les dispositions institutionnelles capables d'en empêcher le retour.⁵⁰⁶

On le voit donc les récits de la Shoah ou de la jeunesse soviétique sont institués comme des évènements légitimant le départ des exilés vers la France. Si cette description donne le cadre à partir duquel se légitime l'exil, il faut voir que cette légitimation se renforce au travers du mythe de la brisure du cercle communautaire que constitue le choix de l'exil. Ce moment permet alors à l'auteur de faire valoir sa singularité et ainsi de montrer qu'il s'oppose aux « rhinocéros » et que son choix de la France est un choix personnel effectué afin de pouvoir continuer à communiquer. Cette sur-valorisation du choix de l'exil français, qui ne correspond pas toujours à la réalité, agit selon nous comme une structure d'appel à un regard bienveillant de la part du public.

2. Subjectivation exilique : du départ subi au choix de l'exil.

La littérisation de la vie pré-exilique se fait sous l'aspect d'une description de la communauté comme devenue infernale. Ce premier mouvement ouvre à un second, celui de la rupture d'avec cette communauté. Cette brisure est plus qu'un fait biographique, en effet, au travers de sa mise en récit, elle devient un évènement qui irradie le portrait que dessinent les écrivains d'eux-mêmes. Rejoignant l'idée défendue par Ricœur, de l'importance de la narrativisation du vécu pour s'intéresser à l'identité d'un individu, nous pensons que c'est lors du récit de cet évènement que se met en place l'un des nœuds de l'identité narrative. En effet, tout discours pour disposer de la qualité de « récit » nécessite un commencement, une origine. Si l'identité biographique trouve son origine dans la naissance, l'identité narrative, elle, se tisse à partir des seuils que les individus confèrent à leur propre vie.

Nous proposons d'identifier ce moment de la rupture comme la manifestation de la

⁵⁰⁶ RICŒUR, Paul, « Evènement et sens », IIA471, *L'espace et le temps*, Actes du XXIIe Congrès de l'Association des Sociétés de Langue Française, Dijon 1988, Vrin, 1991, p.16.

« désadhérence »⁵⁰⁷ de l'individu face aux déterminismes de naissance. L'individu se transforme alors en sujet puisqu'il devient principe de choix et d'engagements. Il s'agit, dès lors, par la narrativisation, de donner au public les causes de ce détachement de la sphère de la quotidienneté. François Jullien identifie ce mouvement comme étant celui du « basculement »⁵⁰⁸. Il définit cet événement de la sorte :

Le basculement est cet événementiel minimal, en même temps qu'il est décisif, qui fait décoller une nouvelle possibilité d'exister, ou replie celle précédemment engagée, et ce sans qu'on ait pu le remarquer – les deux également échappent.⁵⁰⁹

Si dans l'ordre du vécu cet événement est minimal, une fois celui-ci configuré lors de sa mise en récit, il devient un jalon de l'identité narrative de l'auteur. Dès lors, il s'agit d'étudier quelles sont les sources identifiées et littérisées par l'auteur afin de légitimer cette nouvelle éthique. Si dans l'ordre du monde préfiguré ce basculement se répand par capillarité, s'il est un infime changement ; dans le monde configuré du récit, ce basculement est identifié comme un événement : dès lors l'écrivain démarque les causes de celui-ci. Ce basculement agit comme une épreuve de légitimation où l'auteur confère les lignes selon lesquelles il s'est exilé, mais également les motifs de sa prise de parole. Au sein de ce mouvement, il s'agit en même temps d'instaurer les règles à partir desquelles l'écrivain choisit de communiquer un monde particulier, tout en instaurant un monde de valeurs au sein duquel il accepte d'être jugé. Ce mouvement bivalent entre description du *visage* de l'auteur et règle de sa saisie est au cœur du mouvement relationnel de la communication littéraire.

Nous souhaitons éclairer la façon dont, par le récit du départ, les auteurs de la francophonie choisie d'Europe médiane configurent *le seuil narratif* de leur identité francophone. En effet, le récit de la brisure du cercle communautaire consiste en un moment où l'écrivain exilique affirme un « eux » contre un « nous » singulier, qui ancrera sa contemporanéité française. Cette

⁵⁰⁷ « Un sujet humain *peut* se retourner contre une telle adhérence, vouloir rompre avec cette naturalité qui l'enferme, sortir de ce qu'il perçoit alors comme une passivité, s'attribuant dès lors à lui seul l'initiative de sa vie, en quoi précisément il se pose en sujet ». JULLIEN, François, *Vivre en existant : une nouvelle éthique*, Bibliothèque des idées, Gallimard, Paris, 2016, p.18

⁵⁰⁸ *Ibid.*, pp. 77-91.

⁵⁰⁹ *Ibid.*, p. 82.

position « d'écart »⁵¹⁰ entre deux destinées, diamétralement opposées, est incarnée dans une valorisation du « je » se positionnant en figure suspendue entre deux potentialités éthiques. Par cet auto-positionnement, l'écrivain n'est plus l'héritier passif d'une culture, mais il est celui qui s'oriente en son sein afin d'opérer des choix. Ce choix devient alors le motif de la légitimation de la prise de parole française.

Si la communauté est devenue infernale, il s'agit pour l'auteur de faire valoir une singularité forte face à celle-ci. De ce fait, l'exil⁵¹¹ de ces écrivains se légitime dans un triangle identitaire singulier : une communauté d'origine devenue folle, un sujet prenant conscience de celle-ci et refusant d'y céder, et une représentation de la France comme figurant le « foyer de la liberté ». La mise en valeur de l'identité de l'auteur comme extérieure à son lieu de naissance se constitue par la thématique de la solitude de l'auteur au sein de la sphère communicationnelle de son origine. Cependant, le motif de la rupture exilique permet de faire valoir le sujet non comme un être passif, exposé au *pathos*, mais comme un créateur capable de s'arracher à un déterminisme de naissance dans le but de défendre ses choix éthiques.

De surcroît, apparaît dans ces descriptions une sur-attention à la distinction entre un moi libre et une communauté d'êtres devenus fantomatiques puisqu'uniquement dirigés par les idéologies. L'exil n'est plus alors vécu seulement sous l'angle du *pathos*, mais se modifie pour devenir l'expression de la volonté de l'auteur de rejoindre « sa » culture. Il convient donc de s'intéresser aux *stratégies identitaires*⁵¹² de ces auteurs. Nous parlerons de *stratégies narratives*, c'est-à-dire d'une organisation thématique particulière de leur vécu qui organise le « sens » de leur parcours biographique ; cette mutation sémantique nous permet de mettre au cœur de notre recherche la notion ricœurienne de *configuration narrative*. Le thème de la liberté subjective, opposée à la communauté, se configure au sein des récits de soi proposés par les

⁵¹⁰ François Jullien propose de dépasser les catégories d'identités stables, par celle d'écart. Nous discuterons, avant la fin de cette partie, cette notion afin de voir comment les portraits des francophones choisis sont influencés par cette double nature des potentialités d'identifications offertes par leur parcours exilique. Nous affirmons, dès à présent, que notre propos ne consiste pas en une réification de la notion d'identité, ni de celle « d'auteurs français ». Nous verrons en quoi cette francophonie inclassable accepte mal de se faire enfermer dans une catégorie identitaire et sous une étiquette. Pourtant, ce point de vue conduit-il pour autant à devoir éliminer la catégorie d'identité ? Peut-être celle d'identité stable, mais nullement celle d'identité narrative.

⁵¹¹ Nous parlons d'exil à juste titre du fait de cette constitution ternaire. Voir notre discussion à propos de la notion de littérature du voyage, p. 231-233.

⁵¹² « Les stratégies identitaires, telle que nous les entendons, apparaissent comme le résultat de l'élaboration individuelle et collective des acteurs et expriment, dans leur mouvance, les ajustements opérés, au jour le jour, en fonction de la variation des situations et des enjeux qu'elles suscitent – c'est-à-dire des finalités exprimées par les acteurs- et des ressources de ceux-ci. » TABOADA-LEONETTI, Isabel, in CAMILLERI, Carmel, KASTERSZTEIN, Joseph, LIPIANSKY, Edmond Marc (coll.), *Stratégies identitaires*, PUF, Paris, 1990.

auteurs.

V. Gheorghiu et la figure de l' « antipode »

L'auteur roumain, Virgil Gheorghiu, est connu en France avant qu'il ne commence la rédaction de son œuvre française. En effet, le roman *La Vingt-cinquième heure* est publié, préfacé par Gabriel Marcel, en 1949. Ce n'est qu'avec son second ouvrage *La seconde chance*, publié en 1952, qu'il devient un écrivain francophone. Si la majeure partie de l'œuvre de Gheorghiu aborde le thème de l'exil, ce n'est qu'avec son ultime livre *L'épreuve de la liberté* qu'il met en récit son propre exil. Ces mémoires configurant l'identité narrative de l'écrivain semblent conglomérer l'ensemble des trames narratives⁵¹³ mises en œuvre par l'auteur au cours de ses différents romans. Eugène Simion déclare, à propos de *L'Épreuve de la liberté* que « lorsqu'il reconstitue sa biographie, l'auteur semble refaire le destin du personnage de sa célèbre fiction [*La vingt-cinquième heure*] »⁵¹⁴.

Dès le titre de ces mémoires, la notion centrale qui guide les francophones choisis vers la France est présentée comme un combat, l'engagement d'une singularité dans une optique particulière. Par la communication au public français et en langue française des motifs de l'exil, l'auteur légitime sa prise de parole publique comme s'étant produite, en opposition avec la communauté quittée, sous l'égide du motif de la liberté. La publication de ces mémoires intervient à un moment particulier : en effet, elles sont publiées à titre posthume, l'auteur meurt en 1992. Elles constituent une double réponse : à la fois au public français qui, dès 1952, accuse l'écrivain d'être antisémite⁵¹⁵ ; et à l'égard du public roumain⁵¹⁶ qui depuis 1990, opère une relecture de l'héritage des auteurs exilés. De cette façon, nous pensons que la publication de ces mémoires consiste en une dernière tentative pour l'auteur de figer dans le marbre le portrait discursif qu'il souhaite présenter au public.

⁵¹³ Voir notre propos sur les embrayeurs fictionnels, pp. 216-220.

⁵¹⁴ SIMION, Eugène, *Genurile biograficului*, Vol. I-II, București: Fundația Națională pentru Știință și Artă, 2008, p.285 cité par ILIUTA, Gabriela, « La relation identitaire auteur, narrateur et personnage dans *La vingt-cinquième heure* de Constantin Virgil Gheorghiu, une approche narrative et pragmatique », *Cinematographic Art & Documentation*, p. 35.

⁵¹⁵ LAIGNEL-LAVASTINE, Alexandra, *Cioran, Ionesco, Eliade, L'Oubli du fascisme*, Presse Universitaire de France, Paris, 2008, p. 414

⁵¹⁶ CRIHANA, Alina, « La vie comme un « roman » ou les mémoires d'un exilé « atypique » : Virgil Tănase – *Un, deux, trois, la mort !* », *Diasporas* [En ligne], 22 | 2013, mis en ligne le 01 septembre 2013, consulté le 24 juillet 2016. URL : <http://diasporas.revues.org/215>.

Cette narrativisation de l'exil se fait dans une optique relationnelle. Nous choisissons le mot de relation à propos, puisque comme l'a montré Francis Jacques⁵¹⁷ elle constitue le pilier de toute communication. Il s'agit pour l'auteur de produire dans son récit trois actes fondamentaux afin d'être relié à son audience :

- répondre à l'adresse du public français qui, comme nous l'avons vu, souhaite un témoignage de la part des auteurs exiliques.
- en même temps, construire une scène communicationnelle au sein de laquelle l'auteur se présente, non comme un « étranger extrinsèque »⁵¹⁸, mais comme partageant les mêmes valeurs que le public dont il demande la reconnaissance.
- Montrer que son départ n'est pas une trahison, mais bien plus, la seule possibilité pour conserver sa dignité (communication à l'égard du public roumain).

L'auteur choisit de s'adresser au public français selon une idée au cœur de son imaginaire : la liberté. Cette Nation s'est, en effet, construite selon l'idée qu'elle représente une Nation émancipatrice et ayant pour valeur la liberté⁵¹⁹. Cette représentation de soi sous l'aspect de la liberté réalise un mouvement essentiel de la communication littéraire. En effet, comme l'indique J-M Schaeffer, celle-ci ne peut avoir lieu que dans une scène où l'auteur et le public partagent des valeurs communes et construisent un sens commun.

Des mimèmes donnés ne sont partageables par immersion que dans la mesure où les individus qui y ont accès vivent dans des « réalités » (c'est-à-dire des représentations du réel) partagées.⁵²⁰

Cette mise sous tutelle de l'exil par l'idée de la liberté permet de modifier le statut de l'exil. D'un phénomène marqué par son *étrangeté*, il est rendu familier au public français. Cette reprise de l'idéal républicain français permet à l'auteur de se conférer un visage que le public

⁵¹⁷ JACQUES, Francis, *Différence et subjectivité, Anthropologie d'un point de vue relationnel*, Aubier Montaigne, Paris, 1982.

⁵¹⁸ « Le statut d'altérité extrinsèque (cette étrangeté radicale qui fait du sujet un être excédé, en rupture du ban, personnage impérieux qui ne s'intègre pas ou qui refuse de devenir un des *nôtres*). Cet abandon de l'altérité extrinsèque au profit d'une altérité interne, commune au groupe, relève bien sûr du monde de l'imaginaire. L'écrivain migrant, s'il est désigné comme tel, a pour seul mérite d'éclairer les entraves qui déterminent une intégration impossible. », HAREL, Simon, *Les passages obligés de l'écriture migrante*, XYZ éditeur, Montréal, 2005, p. 67.

⁵¹⁹ IRIBARNE, Philippe, *L'étrangeté française*, Seuil, Paris, 2006.

⁵²⁰ SCHAEFFER, Jean-Marie, *Pourquoi la fiction ?*, op.cit., p. 183.

pourra reconnaître⁵²¹. La dramatisation de la soviétisation de la Roumanie permet à l'auteur de conférer une sémantique singulière à son choix de l'exil ; et, dans le même mouvement, il rend inepte toute considération de son mouvement comme trahison. Par la mise en récit de son mouvement, l'auteur contrôle l'identité que l'on peut projeter sur lui-même : il ne doit pas être considéré comme un traître, mais comme un « héros de la liberté ». Comme l'analyse G. Bouchard, nous pensons que l'exil des francophones choisis d'Europe médiane s'inscrit dans l'espace discursif français par un processus d'« effet de levier ».

Ce procédé est l'un des plus anciens et des plus familiers qui soient. C'est la possibilité pour un mythe – en particulier un mythe émergent – de pouvoir s'appuyer sur de puissants mythes et symboles déjà fermement établis de façon à partager leur autorité. Cette stratégie d'affiliation exige que le mythe parasite apparaisse comme un prolongement naturel, un corolaire en quelque sorte des autres mythes.⁵²²

Ainsi l'exil de Gheorghiu se « familiarise » au sein de l'espace français par une inscription de celui-ci au travers du mythe de la liberté qui est une valeur symbolique au sein de l'espace français. Cette surdétermination de la figure de l'auteur consiste en une réponse à une détermination possible de son processus exilique au sein de la communauté lectrice française, mais également de la communauté d'origine. Si l'on se réfère au discours de réception à l'Académie française prononcé en 1996 par Marc Fumaroli, qui accède au fauteuil d'Eugène Ionesco, le contexte de l'énonciation de ces auteurs ne leur est pas forcément favorable. L'opinion publique française est parfois méfiante vis-à-vis de l'accueil de ces exilés. Reprenant les propos d'André Breton, Fumaroli décrit la scène communicationnelle dans laquelle les francophones choisis pénètrent dans les années suivant la Seconde Guerre mondiale.

Les staliniens seuls, puissamment organisés dans la période de la clandestinité, avaient réussi à occuper la plupart des postes clés dans

⁵²¹ Cette idée est également soutenue par le recours à des figures tutélaires françaises. Voir p. 301-313.

⁵²² BOUCHARD, Gérard, *Raison et Dérison du mythe, op.cit.*, p. 145.

l'édition, la presse, la radio, les galeries d'art [...] On retrouvait les plus farouches antimilitaristes dans les attitudes les plus chauvines brandissant les «listes noires», avides de sanctions, quitte en sous-main à passer l'éponge, moyennant de solides garanties, ce qui constituait la technique dite du dédouanage.⁵²³

Ainsi, il importe, pour ces auteurs, de se présenter non comme des traîtres, mais comme, du fait de leur exil, des défenseurs des valeurs que souhaite incarner la République française. La présentation de soi sous l'intrigue de la liberté est une manière de conférer à l'audience les garanties identitaires nécessaires à l'acceptation de l'auteur au sein du monde littéraire français. Le narrateur du récit, ambassadeur de la Roumanie en Croatie, apprend l'invasion soviétique du pays alors qu'il se situe déjà à l'extérieur du pays.

Il y a quelques heures dans toutes les langues et sur toutes les ondes annonçaient clairement que la Roumanie n'existait plus. Elle a été envahie et occupée, rayée de la carte depuis hier. Les trois couleurs nationales sont interdites sur tout le territoire du royaume disparu. Depuis hier, au-dessus des têtes de vingt-trois millions de Roumains, devenus captifs, flotte le drapeau rouge sang des envahisseurs soviétiques.⁵²⁴

La dramaturgie de l'évènement fait de Gheorghiu un exilé avant même qu'il ne quitte son pays. S'il est un exilé administratif avant son départ, il ne devient réellement exilé que par le choix qu'il fait de ne pas rejoindre la Roumanie. C'est par la description de ce choix, considéré comme un engagement, que l'auteur confère la thématique à son exil. Il affirme que le retour en Roumanie, sous occupation soviétique, deviendrait l'acceptation d'une « *bios abios, une vie sans vie.* »⁵²⁵ C'est par ce motif que l'auteur légitime l'exil et la distinction d'avec le reste de la communauté roumaine. Son exil n'est donc pas une négation de son identité roumaine, mais un refus de la soviétisation de son pays. Choisir de ne pas rentrer au pays acquiert la signifiante

⁵²³FUMAROLI, Marc, « Discours de réception à l'Académie française », 25 janvier 1996, <http://www.academie-francaise.fr/discours-de-reception-de-marc-fumaroli>.

⁵²⁴GHEORGHIU, Virgil, *L'épreuve de la liberté*, Editions du Rocher, Monaco, 1995, p. 17.

⁵²⁵*Ibid*, p.41.

d'un engagement fait à l'encontre de la prison soviétique qu'est devenue la Roumanie. L'auteur adopte alors la figure de celui qui refuse d'abandonner la vie pour retrouver sa patrie. L'importance de cette intrigue de la liberté comme fondement identitaire de cette francophonie est constamment invoquée au cours du récit de l'exil. « Il est préférable de perdre son passeport et de sauver son identité. »⁵²⁶

Selon cette perspective, entrer en condition d'exil consiste, certes à perdre sa sphère communicationnelle originelle, mais quand celle-ci a perdu son fondement, l'exilé se mue en dernier représentant de cette communauté. Ce récit de l'exil répond donc à la double réception qui peut être fait de ses mémoires : bien que cet exil se place sous l'intrigue de la liberté, il n'est pas abandon de la Roumanie, mais sauvegarde de son identité par le ralliement d'une terre où celle-ci peut se maintenir. Il se détache de ces extraits une conception particulière de l'idée de la communauté. Celle-ci ne se définit pas en fonction d'un lieu, mais en fonction d'une spiritualité, entendue au sens défendu par Patočka⁵²⁷, c'est-à-dire d'une constante orientation du sujet au sein d'un univers culturel soumis à la réflexion. Cette thématique sera reprise, comme nous le verrons⁵²⁸, dans la justification de son exil français. Plus que de rejoindre une terre, il s'agit de rallier un « foyer spirituel ».

Être ou ne pas être une miette de la Roumanie libre dépend uniquement de ma volonté. Si je rentre, je deviens un Roumain captif et asservi. Si je ne rentre pas, je reste et préserve par ma seule présence un morceau de la Roumanie libre.⁵²⁹

Ainsi, se dessine un ethos du héros tragique au sein du récit de l'exil des francophones choisis. Par la mise en place de cet ethos, la figure de l'auteur se présente comme une singularité refusant un destin que l'on choisirait à sa place. La liberté dont l'auteur se revêt est donc double : politique, refusant la soviétisation ; mais également ontologique, refusant un

⁵²⁶ *Ibid*, p.51.

⁵²⁷ « L'homme spirituel est celui qui est, en ce sens, en chemin. Il possède un savoir sur les expériences négatives qu'il ne perd jamais de vue, à la différence de l'homme ordinaire qui cherche à les oublier et, instinctivement, à passer outre en disant qu'on en a vu d'autre, qu'ainsi va le monde et que cela finira bien par s'arranger d'une manière ou d'une autre. L'homme spirituel, au contraire, s'expose précisément au négatif ; sa vie est une vie à découvert. » « L'homme spirituel et l'intellectuel », *Liberté et Sacrifice*, Jérôme Million, Paris, 1990, p.24.

⁵²⁸ Voir p. 307.

⁵²⁹ GHEORGHIU, Virgil, *L'épreuve de la liberté*, *op.cit.*, p.73

déterminisme de naissance. Ce visage se construit autour de la sur-signification du choix de ne pas sombrer dans l'enfermement soviétique ou communautaire. Le « décollement » n'est pas principalement attribué à une orientation de soi comme victime de l'histoire, mais avant tout selon des valeurs partagées par le public. Il faut donc voir que cette configuration du détachement implique une volonté exprimée par l'auteur de s'inscrire dans un univers culturel partagé.

« *L'exil est la patrie de la pensée.* »⁵³⁰

Nous reprenons le titre de l'ouvrage consacré au philosophe Kostas Axelos, exilé grec qui a développé sa pensée en français. Il lie le phénomène de l'exil et celui de la pensée de la sorte :

La question qui se pose souvent est celle de savoir quelle est et peut être la patrie de la pensée. [...] Tous les philosophes, tous les penseurs, même s'ils sont liés à une patrie, une famille, un régime politique, restent en effet toujours des exilés, exilés de tous les mondes partiels, parce que leur monde reste fondamentalement ouvert.⁵³¹

Pensé de cette manière, l'exil est un embrayeur intellectuel puisqu'il soumet l'ensemble des évidences à la réflexion. Il n'est plus défini en fonction de son rapport à la territorialité, mais par rapport à une rupture effectuée à l'encontre d'une attache, d'un absolu, d'une école de pensée à partir de laquelle l'auteur écrirait sans remettre en question celle-ci. Cette expression permet de désigner le fait que l'exil, bien qu'il soit un mouvement territorial, ne peut s'y limiter. Nous proposons l'idée que si l'exil permet à l'auteur de rejoindre une nouvelle « communauté spirituelle »⁵³², celle-ci ne constitue pas un nouvel absolu, mais dépend à chaque fois de la

⁵³⁰ AXELOS, Kostas, *L'exil est la patrie de la pensée*, textes réunis par JOLLIVET, Servane, DASKALAKI, Katherina, Editions rue d'Ulm, Paris, 2014, p.22.

⁵³¹ *Ibid*, p.22

⁵³² Le choix d'une tribu littéraire permet à l'auteur « 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, *Le contexte de l'œuvre littéraire, op.cit.*, p. 24.

narration que fait l'auteur de la terre rejointe. Si bien que leurs descriptions de la patrie de l'exil ne sont pas tant des descriptions objectives ou même attachées à des sèmes géographiques, mais qu'elles constituent des descriptions intellectuelles du « lieu » que les écrivains estiment comme « habitable ». Les esquisses de la terre rejointe constituent des tableaux reflétant le portrait intellectuel des auteurs. Il s'agira donc d'observer la façon dont la légitimation du départ, liée à la description des deux territoires inclus dans le mouvement exilique, constitue un portrait de soi en sous-main.

Ionesco légitime son choix de l'exil du fait de la *rhinocérisation* de la Roumanie. Cependant, la réalisation de son parcours français et la connaissance de la société française lui font prononcer ces mots en 1989 : « Je suis français depuis longtemps, mais les événements me font redevenir roumain. »⁵³³ Ce propos intervient alors que la révolte populaire se dresse à l'encontre du régime stalinien de Ceausescu. Il s'agit alors d'une période où les Roumains semblent en voie de « dé-rhinocérisation ». Calinescu met en parallèle cette réaction avec la lettre que Ionesco adresse le 23 juin 1940 à Alphonse Dupront, directeur de l'Institut français de Bucarest :

Péguy souhaitait à la France le salut spirituel même si cela entraînait la mort temporelle [...] Je ne pourrais vivre dans un monde où il n'y aurait plus de France – dans un corps vide. Je n'ai qu'une patrie, c'est la France, car la seule patrie est celle de l'Esprit. Ce ne sont pas des vains mots, je crois ce que je dis. [...]

Monsieur, je ne suis qu'une humble personne, mais une « personne » ; permettez-moi de souffrir et tout de même, d'espérer, à côté de vous. Ça me consolerait un peu si vous pouviez me considérer comme un de vos compatriotes. Considérez-moi, dans ces jours de malheur, comme un des membres de la Famille française, un parent pauvre, et accordez-moi l'honneur de m'accepter, spirituellement, dans votre, dans notre maison.⁵³⁴

⁵³³ IONESCO, Eugène, *Le journal du dimanche*, 24 décembre 1989, cité par CALINESCU, Matei, *Ionesco : Recherches identitaires*, Oxus, Paris, 2005, p. 17.

⁵³⁴ IONESCO, Eugène, « Lettre à Alphonse Dupront », 23 juin 1940, cité par CALINESCU, Matei, *Ionesco : Recherches identitaires*, Oxus, Paris, 2005, p. 18.

Cette demande d'accueil au sein d'un foyer spirituel consiste en une légitimation singulière de l'exil puisqu'elle fait du lieu rejoint, non pas un espace géographique, mais un lieu de la pensée. Celui qui percevait sa naissance en Roumanie comme un « stigmaté »⁵³⁵ se sent de nouveau roumain, une fois que cette terre n'est plus celle de l'a-communication. Dans une acception antique, l'exil se définit comme une condamnation territoriale, or il semble que la façon dont les auteurs légitiment ce mouvement est tout autre. Il devient *choix* individuel pour continuer à penser librement. Cette lettre de Ionesco retransmet une pensée de la France, non comme un espace spatial, mais comme un espace spirituel. Le désir de s'exiler vers la France ne peut être réduit à une volonté éditoriale, ou uniquement l'expression de la volonté pour Ionesco de renouer avec les terres de son enfance, mais il faut y observer également une dimension intellectuelle. La désadhérence ne peut être exprimée en termes spatiaux, mais doit être comprise comme un processus réflexif.

C'est dans ce cadre que nous adoptons une démarche apte à qualifier l'identité narrative des auteurs. En effet, par l'importance que nous accordons à l'acte de configuration, notre focale nous permet de comprendre les récits de l'exil comme étant des portraits essentiels pour percevoir le sens qu'ils confèrent à ce geste. À l'inverse de la recherche biographique qui ne peut pas rendre cette dimension intellectuelle de l'exil, notre approche entend détailler l'importance de la sémantique qui est attribuée au lieu rejoint. De cette conception particulière de l'exil se détache un portrait de l'auteur tout aussi singulier : son mouvement n'est pas le fait d'une *victime de l'Histoire*, mais d'un engagement intellectuel. Une fois de plus cette légitimation de l'exil tant à faire disparaître un attrait pour le témoignage historique et une légitimation de la prise de parole selon un intellectualisme. De ce fait, les auteurs légitiment leur parole non en fonction d'un « ailleurs », mais parce que leurs voix seraient aptes à entrer en dialogue avec les interactants français.

L'exil vers la France n'est pas défini selon les sèmes de la territorialité, mais selon les sèmes d'un espace relationnel. Nous employons cette expression puisque, selon nous, c'est par la narrativisation de l'espace parcouru et rejoint que les auteurs de la francophonie choisie décrivent la communauté au sein de laquelle ils souhaitent être inscrits. Aussi, la description est un moyen pour l'auteur de se présenter. Michel de Certeau propose de prendre en compte une distinction essentielle entre la pensée en termes de lieu et celle en termes d'espace. Il dénote

⁵³⁵ GUERIN, Jeanyves, *Dictionnaire Ionesco*, Honoré Champion, Paris, 2012, p.171.

l'importance du récit pour comprendre la mobilité spatiale. Selon lui, « les aventures narrées [...] font le voyage, avant ou pendant que les pieds l'exécutent »⁵³⁶. La mobilité exilique n'est pas étrangère à ce phénomène ; elle dispose en soi d'une narrativité large au sein de laquelle le sujet s'oriente afin de configurer la sémantique de son errance. C'est dans ce but que nous accordons une attention particulière à la description de ce mouvement. De Certeau poursuit son analyse en distinguant une pensée du lieu et de l'espace. Le lieu est selon lui un espace délimité, situé. Un lieu « implique une indication de stabilité »⁵³⁷, tandis que l'espace réfère à la narration des lieux. « Est espace l'effet produit par les opérations qui l'orientent, le circonstancient, le temporalisent et l'amènent à fonctionner en unité polyvalente de programmes conflictuels ou de proximités contractuelles. »⁵³⁸ Ainsi pensé, « *l'espace est un lieu pratiqué* »⁵³⁹ ; dans le cadre des études exiliques cette idée de l'espace est essentielle à saisir. Si l'on peut produire une analyse en termes de lieux, ce n'est qu'en termes d'espaces narrativisés que l'on peut *comprendre* le mouvement et les implications que celui-ci revêt. Il faut alors percevoir la France, non comme un lieu, mais un espace récité en fonction d'un objectif communicationnel. La France est projetée comme le « foyer » de l'esprit et incarne, dès lors, le lieu de la liberté et de la communication. L'exil se justifie selon cette dialectique entre prison infernale de l'idéologie et de la perte de la relation à l'autre, et un espace, peut-être illusoire, de la communication possible. Cette légitimation fait valoir, au travers de l'écriture, le sujet exilique comme déterminé par sa volonté de pouvoir penser librement⁵⁴⁰. Aussi, le propos de Ionesco en 1989 illustre le fait que la rupture exilique ne consiste pas en la brisure d'un rapport spatial à la terre roumaine, mais d'une rupture face à une communauté devenue folle.

La révélation de son étrangeté dans la société d'origine, légitimation du processus exilique, acquiert le même sens dans les discours de Tzvetan Todorov ; en outre, il accorde la même importance identitaire à cette expérience singulière. L'idée de l'Europe médiane comme terre de l'incommunication du fait de l'idéologie et de la métamorphose de la vie en communauté imposée par l'installation du régime soviétique est au cœur du récit de la légitimation de l'exil de Tzvetan Todorov. S'il est difficile de percevoir celui-ci comme auteur, son travail de

⁵³⁶ DE CERTEAU, Michel, *L'invention du quotidien, t.1, op.cit.*, p.171.

⁵³⁷ *Ibid*, p.173

⁵³⁸ *Idem*.

⁵³⁹ *Idem*.

⁵⁴⁰ C'est selon ce portrait de soi que les auteurs de la francophonie choisie critiqueront la société française comme marquée par les idéologies. Le discours de légitimation agit alors comme argument d'autorité pour juger des dérives totalitaires des sociétés occidentales. Voir notre propos p. 521-537.

médiateur culturel, son importance dans le milieu intellectuel français et son origine bulgare, nous poussent à l'inclure dans notre corpus de recherche. En outre, la publication conjointe de *L'homme dépaysé*⁵⁴¹ en 1996 et de *Devoirs et Délices : une vie de passeur*⁵⁴² en 2002 nous permet de nous intéresser à la figure de l'intellectuel exilique qui semble partager nombre de traits avec les écrivains que nous considérons.

Revenant sur son éducation en terre soviétique, Todorov dévoile un évènement qu'il n'a « jamais évoqué jusqu'à aujourd'hui »⁵⁴³. Le caractère inédit que l'auteur confère à celui-ci permet de le considérer comme un évènement marquant, c'est-à-dire un jalon de la prise de conscience de l'impossibilité de se maintenir en Bulgarie, vecteur de sa désadhérence.

Cet évènement se déroule alors que Todorov est âgé de douze ans et qu'il dirige les pionniers de son école. Il convoque alors une jeune fille du même âge auquel il reproche ses flirts avec trois autres garçons. Il décrit ainsi la scène: « Nous avons fait pleurer cette pauvre fille de douze ans, parce qu'elle avait souri à deux ou trois garçons ... et pour tout dire, pas assez à moi ! »⁵⁴⁴ Lorsque Catherine Portevin, qui mène l'entretien, l'interroge sur le sens de cette convocation, Todorov répond ainsi :

Mais le reste du temps, il faut vivre, et c'est autre chose qui se produit : une gangrène en profondeur, une corruption générale de tout. Ce que révèle mon petit épisode, c'est l'effacement de la frontière entre le public et privé, le moralisme rigide, la vulnérabilité de l'individu face au représentant de l'appareil Etat-Parti. Et donc la corruption de l'enfant que j'étais alors.⁵⁴⁵

Les termes médicaux employés par Todorov permettent de désigner la façon dont le régime pénètre l'ensemble des membres de l'État : les citoyens de ces « républiques » sont soumis à la gangrène et à la corruption. C'est donc d'un corps malade qu'il faut se séparer afin de pouvoir maintenir une vie éthique, c'est-à-dire, comme nous l'avons vu auparavant, une vie en adéquation avec l'ethos qu'ils constituent au travers de leur pratique discursive. Ainsi, il est à propos de parler de l'exil comme d'une déchirure, non pas territoriale, mais se produisant eu

⁵⁴¹ TODOROV, Tzvetan, *L'homme dépaysé*, Seuil, Paris, 1996.

⁵⁴² TODOROV, Tzvetan, *Devoirs et Délices : une vie de passeur*, Seuil, Paris, 2002.

⁵⁴³ *Ibid*, p. 28.

⁵⁴⁴ *Idem*.

⁵⁴⁵ *Ibid*, p. 29.

égard à une atmosphère malade corrompant l'être dans sa quotidienneté. Par le retour sur cette expérience, l'auteur se positionne en rupture avec ce monde ; le portrait du « je » qu'il propose se présente comme diamétralement opposé à cette figure.

Todorov poursuit la légitimation de son départ en affirmant que c'était la seule solution possible afin de pouvoir éviter de collaborer, même passivement, avec le régime. Cet entretien mené en 2002, dix ans après la chute du régime soviétique, permet au penseur d'expliquer pourquoi il n'est pas devenu un dissident intérieur. En même temps qu'il s'agit de se présenter au public français, cet entretien est également une possibilité offerte à l'auteur de se parer face aux relectures hâtives de l'histoire qui condamneraient son non-engagement et percevraient son exil comme une fuite. Si l'on peut parler des entretiens intellectuels menés par ces auteurs comme exprimant une volonté d'information et d'explication d'un territoire peu connu par les lecteurs français, ils agissent également comme des réponses anticipatives des tribunaux populaires de l'Histoire.

Vaclav Havel en a bien parlé : la perversité des régimes communistes, c'est qu'il n'y a pas, d'un côté, « eux » et, de l'autre, « nous » - « eux », les méchants qui nous oppriment, et nous qui subissons l'oppression en attendant de pouvoir nous en libérer. Non tout le monde participe parce que c'est notre vie et qu'il n'y en a pas d'autre. Une autre attitude paraît facile à imaginer une fois que la dissidence est devenue possible. Mais tant qu'il n'y en a pas...⁵⁴⁶

Cette dissidence qui n'existe pas, le fait que résister en territoire soviétique revient à mettre en jeu l'ensemble de ses proches, entraîne la conscience que la seule liberté, le seul choix possible pour l'intellectuel de ces régimes se trouve en territoire exilique. Si d'autres ont fait le choix de l'exil intérieur⁵⁴⁷, de la double pensée⁵⁴⁸ ; il faut voir que pour la francophonie choisie d'Europe

⁵⁴⁶ *Ibid*, p.44.

⁵⁴⁷ La figure de Imre Kertesz est souvent rapprochée de cette possibilité de « l'exil intérieur ». Voir notamment l'article que consacre Catherine Coquio au *Journal de galère*. COQUIO, Catherine, « Dire à Dieu ce qu'on ne peut pas dire aux hommes; alors ils comprendront peut-être », *Revue critique de fiction française contemporaine*, 2011, no 2, p. 52-77.

⁵⁴⁸ « L'effet *ketmann* » décrit par Czesław Miłosz exprime ce registre de la double pensée permanente. « le jeu destinée à protéger la pensée et les sentiments individuels, mais ce jeu s'est transformé en une institution permanente qui a reçu ce nom : le *Ketmann* » in *La pensée captive*, Folio, Gallimard, Paris, 1953, p.86-87.

médiane le choix de l'exil s'explique dans cette dialectique entre enfermement et corruption soviétique et choix individuel de partir en exil pour ne pas continuer à sombrer. Si l'exil se transmue en choix subjectif de fuir un territoire, cette déchirure n'est pas faite contre la terre, mais à l'encontre d'une société en pleine métamorphose et qui risque de contaminer le sujet exilique s'il reste.

Cette configuration de l'exil présente celui-ci comme un détachement du cercle communautaire qui se transforme, petit à petit, en cercle infernal gangréné par la peur et la possible dénonciation de celui que l'on tenait pour son ami. Kundera dans *Le livre du Rire et de l'Oubli*, roman fictionnel sur le thème de l'exil de Tamina et l'importance de la mémoire pour se situer dans le réel, rompt avec la trame fictionnelle pour émerger directement dans le récit. Constituant particulier de l'œuvre kundérienne, ces irruptions de l'auteur-dans-le-texte⁵⁴⁹ apparaissent, à chaque fois, à un moment singulier de l'œuvre, celle où l'auteur suspend la fiction pour donner son point de vue sur l'organisation romanesque. Ces irruptions s'ancrent dans « l'art du roman »⁵⁵⁰ tel que le conçoit l'auteur, c'est-à-dire le développement du parcours « d'égos expérimentaux »⁵⁵¹ afin de sonder des « problématiques existentielles »⁵⁵². Dans notre conception du roman comme laboratoire du sujet, il faut voir que ces irruptions de l'auteur au sein de la trame fictive équivalent aux conclusions du scientifique, qui, une fois les expériences développées, apparaît pour livrer ses conclusions. Ainsi, l'exploration du thème de l'exil et de la mémoire se solde à la partie centrale du roman par cette conclusion.

Pareil à la météorite arrachée à une planète, je suis sorti du cercle, et aujourd'hui encore, je n'en finis pas de tomber. Il y a des gens auxquels il est donné de mourir dans le tournoiement et il y en a d'autres qui s'écrasent au terme de la chute. Et ces autres (dont je suis) gardent toujours en eux comme une timide nostalgie de la ronde perdue, parce que nous sommes tous les habitants d'un univers où toute chose tourne en cercle.⁵⁵³

⁵⁴⁹ PAVEL, Thomas, *La pensée du roman, op.cit.*, p.403-404.

⁵⁵⁰ KUNDERA, Milan, *L'art du roman*, Folio, Gallimard, Paris, 1986.

⁵⁵¹ *Ibid*, p. 45

⁵⁵² *Ibid*, p.49.

⁵⁵³ KUNDERA, Milan, *Le Livre du Rire et de l'Oubli*, traduction du tchèque par François Kérel et revue par l'auteur, *Œuvre I*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, coll. dirigée par François Ricard, Paris, 2012, p.988.

La mythologie exilique que met en place Kundera oppose deux figures : celle de la ronde communautaire et du non-sens, celle où les individus ne sont plus des sujets, mais des rouages de la ronde ; et celle de la météorite qui choisit de se détacher. Dans l'œuvre de Kundera, l'image du cercle est connotée à chaque fois négativement. Elle représente la fuite de l'individu sous le poids de l'idéologie. La ronde physique est rendue linguistique dans l'art de la tautologie, c'est-à-dire l'art de faire tourner sur lui-même un même mot, sans ajouter de sens, simplement pour la formule. Cet art de la ronde représentant de la langue de bois totalitaire⁵⁵⁴ est illustré dans le roman de Kundera que ce soit par les cortèges du 1^{er} mai scandant « vive la vie »⁵⁵⁵, ou par le discours de Husak qui se plaît à accumuler les tautologies comme « Mes enfants vivre est heureux »⁵⁵⁶. La ronde représente le monde kitsch de l'illusion du sens, celui où la « merde »⁵⁵⁷ est exclue et celui qui réfléchit est expulsé de la ronde puisqu'il n'exprime pas cet « accord catégorique avec l'être »⁵⁵⁸ assimilable au « kitsch »⁵⁵⁹.

L'apparition de cette mythologie personnelle de l'exil au sein d'un roman n'est pas neutre. Elle permet à cette définition d'être « contaminée » par les destins des personnages mis en action par l'auteur. C'est de cette façon que nous lisons le mouvement du personnage Tamina. Celle-ci, figure centrale du roman, se retrouve sur une île mystérieuse dominée par des enfants qui ne vivent que de jeux et d'oublis, dans la Sixième partie du roman nommée « Les anges ». Si cette île peut paraître idyllique⁵⁶⁰, elle ne l'est que parce qu'elle représente la ronde. Tamina, quant à elle, ne cesse de réfléchir et se voit donc devenir la victime préférée des enfants.

Son malheur, ce n'est pas que les enfants soient méchants, mais de s'être trouvée au-delà de la frontière de leur monde. L'homme ne se révolte pas parce qu'on tue des veaux aux abattoirs. Le veau est hors-la-loi pour l'homme de même que Tamina est hors-la-loi pour les enfants. [...] S'ils veulent faire du mal à celui qui se trouve au-delà de la frontière de leur

⁵⁵⁴ Voir à ce propos : DEWITTE, Jacques, « La lignification de la langue », *Les langues de bois*, Hermès n°58, Paris, 2010. Il définit la langue de bois comme un discours qui n'est plus incarné : « L'une des caractéristiques de la langue de bois est que c'est un discours qui, en vérité, n'est plus tenu par personne, qui circule, passe de lèvres en lèvres, devient omniprésent, mais sans qu'il n'y ait plus de sujet vivant, présent en chair et en os, pour l'énoncer. » p.51

⁵⁵⁵ KUNDERA, Milan, *L'insoutenable légèreté de l'être*, op.cit., 1341.

⁵⁵⁶ KUNDERA, Milan, *Le Livre du Rire et de l'Oubli*, op.cit., p. 1098.

⁵⁵⁷ KUNDERA, Milan, *L'insoutenable légèreté de l'être*, op.cit., p. 1340.

⁵⁵⁸ *Idem.*

⁵⁵⁹ *Idem.*

⁵⁶⁰ *Ibid.*, p. 1379.

propre monde, c'est uniquement pour exalter leur propre monde et sa loi.⁵⁶¹

Cette mise en parallèle qu'effectue l'auteur entre son parcours biographique et celui de Tamina, personnage à qui il est plus « attaché que tout autre »⁵⁶², permet d'explorer la sémantique qu'attribue l'auteur à son parcours exilique. Le roman est alors une possibilité de mettre en scène une identité narrative qui se reflète dans le miroir des personnages. La météorite-Kundera représente celui qui refuse le cercle communautaire pour préférer s'exiler dans la linéarité de la liberté.

Cette illustration nous permet de revenir sur la différence qu'il existe entre identité narrative et identité biographique. Dans le cas de Kundera, l'identité biographique qu'il expose aux yeux du public français est hautement contrôlée⁵⁶³. La notice bio-bibliographique définitive qu'il offre au public français, après plusieurs évolutions, tient en une phrase. « Milan Kundera est né en Tchécoslovaquie. En 1975, il s'installe en France ». Cette volonté de contrôler son identité bio-bibliographique s'accompagne d'un encadrement précis des publications de son œuvre. L'article « Testament » publié dans *L'art du roman* fonctionne comme une limitation du droit de publier son œuvre :

Nulle part au monde et sous quelque forme que ce soit ne peuvent être publiés et reproduits, de tout ce que j'ai jamais écrit (et écrirai), que les livres cités dans le catalogue des Éditions Gallimard, le dernier en date. Et pas d'éditions annotées. Pas d'adaptations.⁵⁶⁴

À ce contrôle de son identité exercé par l'auteur s'oppose l'irruption quasi-constante de celui-ci au sein de la trame fictionnelle si bien qu'elle semble paradoxale⁵⁶⁵ et contrer cette idée d'une disparition de l'auteur derrière son œuvre. L'explication de l'exil de Kundera, ainsi que sa

⁵⁶¹ KUNDERA, Milan, *Le Livre du Rire et de l'Oubli*, op.cit., p. 1096.

⁵⁶² *Ibid.*, p.999.

⁵⁶³ Voir à ce propos RIZEK, Martin, *Comment devient-on Kundera ?*, L'Harmattan, Paris, 2001, notamment le chapitre consacré à « L'évolution du péritexte » pp. 251-266.

⁵⁶⁴ KUNDERA, Milan, *L'art du roman*, op.cit., p. 181

⁵⁶⁵ Soren Frank parle d'un paradoxe de l'écriture kundérienne oscillant entre une censure des contenus autobiographiques pour comprendre son œuvre et l'apparition quasi-constante d'un narrateur autobiographique au sein de ses fictions voir FRANK, Soren, *Migration and Literature : Gunter Grass, Milan Kundera, Salman Rushdie, and Jan Kjaerstad*, Palgrave Macmillan, Basingstoke, 2008, p.80-81.

description, ne se trouve pas dans des récits à teneur biographique, mais au sein même de ses fictions.

Je les regarde d'une grande distance de deux mille kilomètres. Nous sommes à l'automne 1977, mon pays sommeille depuis neuf ans déjà dans la douce et vigoureuse étreinte de l'Empire russe, Voltaire a été exclu de l'université et mes livres, ramassés dans toutes les bibliothèques publiques, ont été enfermés dans quelque cave de l'État. J'ai alors attendu encore quelques années, puis je suis monté dans une voiture et j'ai roulé le plus loin possible vers l'ouest jusqu'à la ville bretonne de Rennes où j'ai trouvé dès le premier jour un appartement à l'étage le plus élevé de la plus haute tour. Le lendemain matin, quand le soleil m'a réveillé, j'ai compris que ces grandes fenêtres donnaient à l'est, du côté de Prague.⁵⁶⁶

Cette mythographie présente l'exil comme une quête pour fuir le régime soviétique, l'Est. La cause de l'exil est donnée, c'est parce que Kundera ne peut plus exister en tant qu'artiste, qu'il choisit de quitter la Bohême. Enfin, cette déchirure se produit vis-à-vis du régime, mais un « hasard » l'empêche d'oublier ses origines. Le regard est toujours tourné vers la République tchèque, mais selon un œil capable de parler en fonction d'un esprit esthétique et libre. La seule biographie de l'exil qu'accepte Kundera est donc celle qui s'inscrit directement dans la trame fictionnelle puisque ce n'est qu'en elle qu'elle peut se refléter⁵⁶⁷ et acquérir le sens que celui-ci souhaite lui donner. En refusant le témoignage direct, Kundera parvient alors à agencer les éléments biographiques pour répondre à la demande du lecteur, tout en conservant la possibilité de choisir les événements narrativisés et d'orienter leur interprétation.

3. De l'identité biographique à l'identité récitée

Si l'identité de l'auteur est essentielle pour générer l'acte de lecture, elle se distingue de

⁵⁶⁶ KUNDERA, Milan, *Le livre du rire et de l'oubli*, op.cit., p.1043.

⁵⁶⁷ « Toutes les autres histoires sont une variation sur sa propre histoire et se rejoignent dans sa vie comme dans un miroir. » *Ibid.*, p.254

celle qui est donnée biographiquement. Nous rejoignons la théorie établie par Judith Butler dans *Le récit de soi* qui présente l'individu comme étant toujours soumis à l'interpellation⁵⁶⁸ d'un « tu » lorsqu'il se récite, c'est-à-dire que la description de soi est toujours une description relationnelle⁵⁶⁹ et donc un mouvement communicationnel. Néanmoins, nous précisons, dès à présent, que cette interpellation est, dans le cas de la communication littéraire, une interpellation en partie choisie. C'est en cela que les discours de légitimation des auteurs que nous considérons, sont différents de ceux invoqués par le chercheur en sciences humaines qui se penche sur les discours des migrants. En effet, dans un cas l'auteur est premier et choisi son audience, dans le second le migrant est convoqué pour répondre de soi. Si cela ne revient pas à nier l'importance du cadre et du dispositif littéraire, cela implique que l'auteur dispose d'un moment réflexif plus long avant de mettre en récit sa vie et qu'il est capable de choisir un genre de discours singulier dans le but de s'adresser à un destinataire particulier.

Cette interpellation revendiquée génère un mouvement réflexif⁵⁷⁰ qui entraîne l'auteur à se détacher de sa quotidienneté afin de configurer sa vie sous un thème particulier. Ainsi, la présentation du visage de l'écrivain dépend du « tu » avec lequel l'auteur accepte d'entrer en relation. Cette pluralité de choix des interpellations est d'autant plus nécessaire à saisir dans le cas des auteurs exiliques puisqu'ils disposent du code langagier pour communiquer avec deux communautés linguistiques différentes.

Si mon visage est un tant soit peu lisible, il ne le devient qu'en entrant dans un cadre visuel qui conditionne sa lisibilité. Si certains peuvent me « lire » quand d'autres ne le peuvent pas, est-ce uniquement que ceux qui peuvent me lire disposent de talents internes que d'autres n'ont pas ? Ou est-ce parce qu'une certaine pratique de lecture ne devient possible qu'en relation à certains cadres et à certaines images produisant au fil du temps ce que nous appelons « aptitudes ». ⁵⁷¹

Reconnaître le visage de l'auteur comme digne d'être lu ne dépend pas d'une capacité

⁵⁶⁸BUTLER, Judith, *Le récit de soi*, PUF, Paris, 2007, p. 11.

⁵⁶⁹ Voir notre propos sur le choix du lectorat par Tsepeneag, p. 136-139.

⁵⁷⁰ BUTLER, Judith, *Le récit de soi*, *op.cit.*, p.15.

⁵⁷¹ *Ibid*, p.29.

linguistique, mais de la façon dont se présente l'auteur. Cette présentation de soi se fait au travers des œuvres, mais également par le biais des discours qui entourent le visage de l'auteur : pris dans la polémique⁵⁷², dans une catégorie particulière⁵⁷³ ou loué pour ses mérites⁵⁷⁴. Il s'agit alors pour l'auteur de s'inscrire dans un positionnement particulier afin d'être reconnu de la communauté au sein de laquelle il souhaite faire entendre sa voix.

Dans le cadre des études de la littérature exilique, il est possible de parler d'une réelle métamorphose de l'écrivain qui, en choisissant de s'adresser au public de la société dans laquelle il s'installe, opte pour un rechampissage de son portrait en vue de ce nouveau public. La volonté d'adopter un visage français prend plusieurs formes : pour Kundera, il s'agit de faire oublier son passé communiste en refusant la republication de ses poèmes lyriques faisant l'ode du régime ; pour Ionesco, il s'agit de sur-valoriser son enfance française et de franciser son nom passant de Ionescu à Ionesco ; pour Christine Arnothy il s'agit d'adopter ce pseudonyme à la place de son nom à consonance hongroise Irène Kovach de Szendrö ; etc...

Changer de langue ou choisir une langue entraîne une mise en cause certaine de l'identité. Cette relation étroite entre langue et identité se reflète bien dans les noms des auteurs qui témoignent par eux-mêmes de ce dédoublement. Il est intéressant de voir sous quels noms ils se désignent, d'observer les modifications qu'ils y ont faites afin de les adapter. Car dans le « théâtre de l'exil » le masque commence avec le nom : on pourrait avoir envie de se débarrasser des traits qui dénoncent vos origines ou, peut-être le contraire, de les conserver. Certains les ont francisés, d'autres ont choisi le patronyme paternel ou maternel. En général, ils ont associé dans la dénomination adoptée la tension entre l'individuel et le collectif par le prénom et le patronyme. Tous ces auteurs ont réalisé une réflexion sur leur(s) nom(s) de famille pour déjouer la relation d'appartenance.⁵⁷⁵

⁵⁷² Voir notre propos sur la condamnation de Vintila Horia, p. 213.

⁵⁷³ Voir notre propos sur le rôle de la catégorie de témoin, p. 222-226.

⁵⁷⁴ Voir l'éloge funèbre de Rawicz prononcé par Cioran, p.206.

⁵⁷⁵ MOLINA ROMERO, Carmen, « Identité et altérité dans la langue de l'autre. », *Thélème, Revista Complutense de Estudios Franceses*, n°18, 2003, p.5 cité par BELEN SOTO, Ana, « A la recherche d'une identité plurielle au féminin dans l'œuvre de Rouja Lazarova *Sur le bout de la langue* », *Articulos*, n°8, 2012, p. 294.

Le travail sur l'ethos s'il s'inscrit dans la configuration littéraire de l'exil, porte également sur des caractéristiques paratextuelles. Ces modifications nominales permettent de désancrer leur visage d'une réception qui ne se ferait qu'à partir de sèmes biographiques. Cette altération permet de réaliser le mouvement qu'ils souhaitent opérer au sein de leurs œuvres, c'est-à-dire que cette francisation, ce processus de dés-étrangéisation de leur origine leur permet de réclamer une reconnaissance non plus portant sur l'aspect testimonial de leurs œuvres, mais d'appeler à une reconnaissance de leur intérêt esthétique. Ce changement d'identité nominale, pour passer la frontière et disposer d'un nouveau *visage*, est également illustré au sein des propos fictionnels mis en œuvre par les auteurs. Le récit fictionnel *Le sang du ciel* de Piotr Rawicz expose cette situation. Le personnage principal de ce roman, Boris, une fois sa terre natale quittée, délaisse son nom pour s'inscrire dans un nouveau.

Je me réveille transi et effrayé : Car je ne m'appelle plus Boris. Ce nom qui dans sa version biblique (à peine quelques lettres à changer) signifie « béni », je viens de l'abandonner. Ainsi que mon nom de famille qui, dans certains pays m'aurait ouvert bien des portes. Et pas mal d'autres choses – disons tout - sauf le signe d'alliance qui, inscrit dans mon corps, me prépare une mort prochaine ou une peur sourde et perpétuelle. Je m'appelle Youri Goletz. J'ai enfin acquis une profession valable : valet de ferme. Ma fausse biographie, je me la répète en pensée comme les prières élémentaires de la religion sortie de la mienne il y a vingt siècles.⁵⁷⁶

Pour passer la frontière, le héros de ce roman accepte de délaisser son identité de juif né à Lvov, pour entrer dans une nouvelle trame identitaire, dans une nouvelle vie. Cette création de soi « *ex nihilo* »⁵⁷⁷ se réalise dans le but de ne plus être marqué par les sèmes de l'identité forte ; afin de pouvoir se maintenir dans un « anonymat » biographique ; c'est-à-dire avoir un nom⁵⁷⁸ qui n'agit pas comme première empreinte dans une communication relationnelle. Si le passage de la frontière peut être vécu comme une renaissance, elle nécessite, dès lors, la récréation totale

⁵⁷⁶ RAWICZ, Piotr, *Le sang du ciel*, L'imaginaire, Gallimard, Paris, 1961, p. 172-173.

⁵⁷⁷ *Idem.*

⁵⁷⁸ Nicole Lapière propose une analyse sociologique de ce changement de nom et interroge les causes et les effets attendus de ce processus au sein des migrations internationales. LAPIERRE, Nicole, *Changer de nom*, Folio, Gallimard, Paris, 2006.

de soi⁵⁷⁹.

Si cette métamorphose des écrivain exiliques agit au sein du monde social qu'ils souhaitent habiter ; elle influence également de plusieurs façons leurs œuvres par la mise en parallèle de leurs parcours biographiques avec les figures fictionnelles qu'ils choisissent de mettre en action. L'ensemble de ces opérations vise à la constitution d'un ethos particulier apte à générer la *reconnaissance* du public français. Il est alors possible de parler d'une identité narrative qui se configure en fonction d'autrui, mais non pas selon une « interpellation » qui contrôlerait le récit qui est fait, mais selon la volonté de l'auteur de s'adapter à la scène qu'il souhaite rejoindre. Pascale Casanova dans son étude sur la posture qu'adoptent les écrivains venus des marges littéraires pour intégrer un centre littéraire parle d'une métamorphose. Elle affirme que les auteurs qui ont réussi à s'assimiler au milieu français ont du mal à parler des changements opérés afin de plaire au public qu'ils se choisissent : « les poètes exilés et assimilés à un milieu littéraire auquel ils ont réussi à faire oublier leur origine répugnent logiquement à rappeler les étapes de leur métamorphose »⁵⁸⁰.

En effet, afin de ne pas être assimilé au rôle de témoin⁵⁸¹ et d'être accepté au sein de la République littéraire française, on observe la création d'une posture singulière de l'écrivain comme artiste et penseur détaché du monde qu'ils considèrent comme médiocre, celui de la quotidienneté. Ainsi, se configure, au fur et à mesure des interventions des auteurs, une image de l'artiste comme aède détaché du monde politique.

Cet imaginaire de l'artiste maudit et pratiquant l'art pour l'art est une des figures françaises de l'écrivain forgée au cours du XIXe siècle notamment au travers de la figure de Baudelaire et de Flaubert. Bourdieu dans son étude sur *Les règles de l'art*⁵⁸² explicite la façon dont ces deux auteurs sont parvenus à créer une position singulière au sein du champ littéraire français. Nous estimons que les auteurs de la francophonie choisie d'Europe médiane reprennent à leur compte cette position au sein du champ littéraire ; c'est-à-dire une volonté de ne pas participer au régime politique qui se légitime par la reprise du mythe du « poète maudit ».

Cette posture eu égard à la société est notamment représentée au sein de la préface que rédige

⁵⁷⁹ Dans la troisième partie de notre étude nous montrons comment cette volonté de recréation est mise en échec, p. 459-466.

⁵⁸⁰ CASANOVA, Pascale, *La république mondiale des lettres*, Seuil, Paris, 2008, p. 307.

⁵⁸¹ Voir notre propos sur « L'exil et l'attachement à l'histoire : un bagage difficile à porter », pp. 118-122.

⁵⁸² BOURDIEU, Pierre, « Baudelaire nomothète », *Les règles de l'art*, Seuil, Paris, 1998, pp. 106-118.

Kundera à sa pièce de théâtre *Jacques et son maître*. Lorsque l'auteur propose une définition de lui-même, il le fait en reprenant les deux précédents imaginaires évoqués :

Si je devais me définir, je dirais que je suis un hédoniste piégé dans un monde politisé à l'extrême. C'est la situation que racontent mes *Risibles amours* [...] Coïncidence curieuse : j'ai terminé la dernière de ces nouvelles [...] trois jours avant l'arrivée des Russes.⁵⁸³

Cette image de l'artiste comme hédoniste et opposé au monde politique n'est pas sans rappeler la description que fait Baudelaire du poète dans *le Spleen de Paris*⁵⁸⁴. Ainsi, Kundera se place dans l'héritage d'une position connue et valorisée par le public français. De plus, la mise en opposition de cette position par rapport à l'invasion soviétique permet de légitimer de façon encore plus forte son exil. L'albatros risquait de ne plus pouvoir voler s'il ne partait pas de son pays. C'est dans cette opposition au soviétisme qu'il explique la volonté d'écrire une variation sur l'œuvre de Diderot afin de célébrer *l'esprit réflexif*, celui-ci est défini comme l'esprit du roman qui « conteste ce que le monde veut nous faire croire »⁵⁸⁵. Une fois de plus ce propos s'inscrit à l'encontre de la ronde dogmatique du soviétisme, ainsi que de l'esthétique du roman réaliste socialiste afin de célébrer la pensée d'un sujet rêvant à la complexité. Kundera met en parallèle l'écriture de cette pièce de théâtre avec son exil.

Face à l'éternité de la nuit russe, j'ai vécu à Prague la fin violente de la culture occidentale telle qu'elle avait été conçue à l'aube des Temps modernes, fondée sur l'individu et sur la raison, sur le pluralisme de la pensée et sur la tolérance. Dans un petit pays occidental⁵⁸⁶, j'ai vécu la fin de l'Occident. C'était ça, le grand adieu.⁵⁸⁷

⁵⁸³ KUNDERA, Milan, « Introduction à une variation », *Jacques et son maître*, *Œuvre II*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris, 2011, p. 566.

⁵⁸⁴ Voir notamment : « Exilé sur le sol au milieu des huées./ Ses ailes de géant l'empêchent de marcher » BAUDELAIRE, Charles, « L'albatros », *Les fleurs du mal*, Le livre de Poche, Paris, 1972, p.180.

⁵⁸⁵ KUNDERA, Milan, « Introduction à une variation », *Jacques et son maître*, *op.cit.*, p. 567

⁵⁸⁶ Nous reviendrons dans la seconde partie sur ce rappel de l'inclusion de la République Tchèque au sein de la « civilisation » occidentale qui permet de réduire la distance spatiale entre les deux territoires de l'exil : celui de départ et celui d'arrivée, voir p. 313-318.

⁵⁸⁷ KUNDERA, Milan, « Introduction à une variation », *Jacques et son maître*, *op.cit.*, p. 572.

C'est donc selon les valeurs de la liberté, du pluralisme, de l'individualisme et de la tolérance que Kundera fonde sa pratique exilique qui s'oppose fondamentalement avec le *mundus inversus* du régime soviétique. Cette préface, en même temps qu'elle constitue une affirmation de la part de Kundera d'une appartenance à une tribu⁵⁸⁸ littéraire singulière, est également le lieu d'un désaveu du soviétisme et des romans russes. Ce désaveu ne se fait pas selon des critères géopolitiques, mais selon « l'esprit » de cet ensemble littéraire.

L'exil se justifie donc, non pas en fonction de critères politiques, mais selon une volonté de rejoindre « l'esprit du roman » duquel il revendique l'héritage. La référence à Diderot est plus une référence intellectuelle qu'une référence esthétique. Comme le note Jocelyn Mayxent⁵⁸⁹ les styles des auteurs sont différents, mais par la « variation » autour de l'œuvre de Diderot, Kundera se drapait de l'ensemble des stéréotypes⁵⁹⁰ français qui entoure cette œuvre. La biographie reflétée dans le miroir littéraire permet de se détacher d'une biographie historique, pour devenir un portrait que l'auteur se choisit. Il est donc possible de parler d'une identité qui se tisse toujours dans une relation à l'autre. Reiner Keller lorsqu'il explique comment le discours crée du sens note l'importance du fait qu'un sujet est toujours déjà social. « La signification n'est pas l'affaire d'un sujet individuel a-social, mais d'un individu socialisé, qui n'échappe jamais à l'utilisation d'un *sens* ou savoir *toujours déjà social*. »⁵⁹¹ L'auteur exilique n'est pas dans une situation a-sociale lorsqu'il entre dans le monde de la discursivité, il ne peut pas configurer son identité *ex nihilo*, mais celle-ci se fait toujours selon la volonté de s'engager dans un récit particulier de soi.

C'est en fonction de cette pensée que nous nous distinguons de celle développée par Judith Bulter. Selon elle, l'interpellation par autrui est un cadre contraignant et oblitérant la liberté individuelle. En effet, elle affirme que puisque le sujet est toujours inclus dans une

⁵⁸⁸ « 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, *Le discours littéraire : Paratopie et scène d'énonciation*, Armand Colin, Paris, 2004, p. 75.

⁵⁸⁹ MAIXENT, Jocelyn, *Le XVIIIe siècle de Milan Kundera ou Diderot investi par le roman contemporain*, PUF, Paris, 1998.

⁵⁹⁰ AMOSSY, Ruth, Herschberg-Pierrot, Anne, *Stéréotypes et clichés. Langue, discours, société*, Armand Colin, Paris, 1997.

⁵⁹¹ KELLER, Reiner, « L'analyse de discours comme sociologie de la connaissance », *Langage et société*, 2007/2 (n° 120), p.71.

chaîne causale dont il n'est pas l'initiateur : la naissance, il ne peut être responsable de sa vie ; il est toujours inclus dans une autre chaîne sémantique.

Aussi, pour être plus précis, je devrais dire que je peux raconter l'histoire de mon origine, et que je peux même la répéter de façon différente, mais que je ne suis pas responsable de l'histoire de mon origine, pas plus que celle-ci ne peut établir ma responsabilité. [...] Généralement sous l'emprise de l'alcool, je la raconte de différentes manières, qui ne sont pas toutes cohérentes les unes avec les autres. [...] Chacune de ces histoires est une narration possible, mais je ne peux dire d'aucune avec certitude qu'elle est la seule vraie.⁵⁹²

Butler poursuit son analyse en donnant cinq critères qui empêchent de rendre compte de soi au travers de la narration :

1/ Une *exposition* qu'on ne peut pas narrer et qui instaure ma singularité, et
2/ des *relations primaires*, irrémédiables, qui imprègnent de manière durable et récurrente l'histoire de ma vie ; et de ce fait 3/ une histoire qui met en place mon *opacité partielle* à moi-même ; enfin 4/ des normes dont je ne suis pas l'auteur facilitent la narration que je fais de moi et me rendent interchangeable au moment même où je cherche à établir ma singularité. Cette dernière dépossession au sein du langage s'intensifie du fait que je rends compte de moi à quelqu'un, de telle sorte que la structure narrative de mon histoire est supplantée par 5/ *la structure d'interpellation* dans laquelle elle s'inscrit.⁵⁹³

Nous aimerions revenir sur ces cinq critères mis en place par Judith Butler afin de s'interroger sur la liberté de choix de l'identité narrative que promeuvent les auteurs de la francophonie choisie. Par le détour et la confrontation face à cette théorie, nous pourrions établir plus précisément en quoi l'identité des auteurs de la francophonie choisie établit sa différence et

⁵⁹² BUTLER, Judith, *Le récit de soi*, PUF, Paris, 2007, p. 37-38.

⁵⁹³ *Ibid*, p.39.

comment celle-ci dépend d'un engagement particulier dans une trame narrative singulière. Ce propos permettra d'accroître la légitimité de notre conception de l'identité narrative face à celle biographique.

« Un récit dont je ne suis pas l'auteur ».

Nous regroupons les trois premiers critères mis en place par Judith Butler comme exprimant l'idée d'un impossible récit de soi imputable au fait que le sujet n'est pas la source même de son apparition. Pensé ainsi, le locuteur qui narre son histoire n'est jamais à l'initiative de cette histoire et ne peut en être tenu pour responsable. Ce thème est largement traité dans l'œuvre de Cioran, notamment dans *L'inconvénient d'être né*. Il partage également cette idée de la non-possession de sa naissance, celle-ci identifiée comme un acte irrémédiable qui l'a conduit à souffrir.

Néanmoins, ce critère est pertinent lorsque l'on tente de s'intéresser à l'identité biographique d'un auteur, mais qu'en est-il lorsque l'on souhaite se pencher sur l'identité narrative de celui-ci ? Ricœur dans *Soi-même comme un autre* aborde cette objection et affirme le caractère singulier de la création pour l'auteur. « En faisant le récit d'une vie dont je ne suis pas l'auteur quant à l'existence, je m'en fais le coauteur quant au sens »⁵⁹⁴. Ainsi l'écrivain en énonçant sa vie parvient à en devenir le coauteur, c'est-à-dire qu'il dispose du pouvoir de sélectionner dans l'ordre du vivant un « commencement » qui ne coïncide pas avec sa naissance. L'écrivain par sa pratique scriptive peut alors devenir « auteur » du sens de son parcours mondain. Comme l'affirme Maingueneau, il faut prendre acte du fait que le récit de vie est une « bio/graphie »⁵⁹⁵. Nous entendons par là qu'elle est une relecture signifiante de soi et qu'il n'existe pas de coupure entre le monde de l'œuvre et le monde de l'auteur biographique. Cette idée d'une liberté, malgré l'inconvénient d'être né, est au cœur de la pensée du suicide exprimée par Cioran. C'est par la prise de conscience de cette ultime possibilité, qu'une nouvelle vie s'offre à lui.

⁵⁹⁴ RICŒUR, Paul, *Soi-même comme un autre*, op.cit., p.191.

⁵⁹⁵ « Pour la désigner, nous parlerons de bio/graphie, avec une barre qui unit et sépare deux termes en relation instable. "Bio/graphie" qui se parcourt dans les deux sens : de la vie vers la -graphie ou de la graphie vers la vie. L'existence du créateur se développe en fonction de cette part d'elle-même qu'est l'œuvre déjà accomplie, en cours d'accomplissement, ou à venir. Mais en retour l'œuvre se nourrit de cette existence qu'elle habite déjà. L'écrivain ne peut faire passer dans son œuvre qu'une expérience de la vie minée par le travail créatif, déjà hantée par l'œuvre. » MAINGUENEAU, Dominique, *Le contexte de l'œuvre : énonciation, écrivain, société*, op.cit., p.46.

Ce qui m'a sauvé c'est l'idée de suicide. Et sans l'idée de suicide, je me serais sûrement tué. Mais ce qui m'a permis de vivre c'est que j'avais ce recours, toujours en vue. Et vraiment, sans cette idée, je n'aurais pas pu supporter la vie. J'avais ce sentiment d'être coincé. Pour moi, l'idée de suicide toujours est liée à l'idée de liberté, n'est-ce pas ? Avec cette idée, je me suis dit, je peux supporter n'importe quoi, puisque tout dépend de moi.⁵⁹⁶

Le suicide qui est une possibilité de rompre avec le déterminisme de naissance est une liberté puisqu'il replace le sujet au cœur même de son *choix* de vivre ; aussi, de cette façon l'auteur devient responsable de sa vie puisque « tout dépend » de lui. Ainsi, « l'idée du suicide est maîtresse de vie, exercice même et sublime de la liberté. [...] La naissance d'un art de vivre ou de survivre, dû à la constante possibilité de la mort volontaire »⁵⁹⁷.

La possibilité de choisir un départ à sa vie est d'autant plus importante dans le cas de la francophonie choisie d'Europe médiane, puisqu'il s'agit d'une francophonie exilique. L'exil est vécu, par les auteurs, comme un nouveau départ et suscite dès lors une nouvelle narration⁵⁹⁸. Gheorghiu affirme ce pouvoir de renaître en terre exilique.

Quand on a une *Second Hand Life* – une vie de *second hand* – ce n'est plus une question de confort, mais un drame. Et, moi, comme tous les exilés de la terre, je dois vivre une « *Second Hand Vie* ». [...] Jamais une vie de *second hand*, une vie qu'on a reçue par charité, ou qu'on a achetée d'occasion, n'est pareille à la vie naturelle, initiale d'un homme. *Second Hand Life* est mon premier livre écrit en exil. Et son titre est la définition même de l'exilé.⁵⁹⁹

Cette seconde chance et cette volonté de recommencer sa vie génèrent un nouveau récit de soi

⁵⁹⁶ CIORAN, Emil, « Un siècle d'écrivain », Patrice Bollon, Bernard Jourdain, France 3, 1999, minute 35.

⁵⁹⁷ CROUZET, François « Le point de vue d'un nihiliste : Cioran et la « faculté de se tuer. » », cité par DAVID, Sylvain, *Cioran : un héroïsme à rebours*, op.cit., p. 222.

⁵⁹⁸ Nous verrons par la suite quels changements de coordonnées identitaires sont suscités par le passage à la langue française, voir p. 355-373.

⁵⁹⁹ GHEORGHIU, Virgil, *La seconde chance*, Editions du Rocher, Monaco, 1990, p. 37-38.

où, comme nous l'avons vu, le sujet n'est plus passif, mais à l'initiative du choix créateur que représente l'exil. Nous pouvons affirmer que *l'exposition* en se déplaçant de la naissance biographique à la naissance exilique devient narrative. C'est ce *choix* qui instaure leur singularité. Ce déplacement permet de faire émerger le concept de *configuration* narrative comme essentiel pour celui qui souhaite étudier l'identité de ceux qui ont choisi l'exil, puisqu'il permet de dessiner une *différence* entre ceux qui observent leur exil comme une seconde naissance et ceux qui configurent le mouvement comme étant toujours en lien avec leur existence originaire. Ce seuil narratif permet également un positionnement singulier au sein du champ littéraire français : en effet, les auteurs se distinguent d'une position de voyageur et d'étranger par le fait qu'ils présentent leur arrivée en France comme un renouveau identitaire et que celui-ci doit leur permettre une habitation de cet espace. Cette présentation de l'exil résonne comme une suppression des « stigmates » de l'étranger et une adoption de la culture française comme fondement éthique. Nous pensons que cette configuration de l'exil est produite dans la volonté de se présenter comme sosie culturel et de générer une perception identitaire non en fonction de critères territoriaux, mais en fonction d'une conscience d'un détachement exprimée au sein d'un même univers culturel que celui du lecteur.

Cette différence de configuration génère une *exposition* différente et un choix d'adresse également autre. Pour illustrer cette divergence, il est possible de se référer aux réponses disparates qu'offrent Kundera et Miłosz dans leurs œuvres. Le deuxième, s'il choisit également de s'exiler en France puis aux États-Unis, le fait dans un contexte tout autre. En effet, l'auteur polonais est accueilli en France au sein de l'institut culturel Kultura et publie en polonais, au sein de la revue littéraire de cet institut. De ce fait, il ne subit pas la blessure⁶⁰⁰ de perdre son lectorat premier, celui polonais ; cependant, cette continuité empêche celui-ci de présenter son exil comme une renaissance. Poursuivre son écriture en polonais, le place dans une continuité bio/graphique, et entraîne celui-ci à expliquer sa participation au régime soviétique. Si Kundera en s'exilant instaure une scénographie⁶⁰¹ particulière d'un auteur exilé de Tchécoslovaquie qui

⁶⁰⁰ Cioran n'a cessé de commenter cette difficulté du changement de langue. « J'ai fini par me rendre compte qu'adopter une langue étrangère était peut-être une libération mais aussi une épreuve, voire un supplice, un supplice fascinant néanmoins » CIORAN, Emil, « Entretien avec Gerd Bergfleth (1984), « Glossaire », *Œuvres*, Gallimard, Paris, 1995, p.1740.

⁶⁰¹ Maingueneau définit comme suit la scénographie : Elle « n'est pas imposée par le type ou le genre de discours, mais instituée par le discours même. [...] Un discours impose sa scénographie d'entrée de jeu ; mais d'un autre côté l'énonciation, en se développant, s'efforce de justifier son propre dispositif de parole. On a donc affaire à un processus

rompt avec son passé pour appartenir à la communauté spirituelle des auteurs français, ce mouvement est impossible pour Miłosz. L'œuvre poétique de ce dernier est alors mise au second plan, du fait de l'impossibilité qu'il rencontre de fuir la « persécution »⁶⁰² du lectorat qui attend de lui une explication. Ainsi il explique :

Comme bien des *gens* dans l'Europe de l'est, j'étais engagé dans *le jeu* : celui des concessions, des témoignages extérieurs de loyauté, des ruses et des coups faits en cachette pour la défense de certaines valeurs.⁶⁰³

L'ouvrage *La pensée captive*, originairement paru en polonais, est une tentative de légitimation de la biographie de l'auteur. Celui-ci, ne changeant pas de lectorat premier, est forcé de répondre à la volonté du public polonais pour qui l'histoire de Miłosz n'est pas *exotique*, mais correspond à la quotidienneté de leur vie.

À l'inverse, Kundera qui publie ses livres en France peut échapper à cette exposition puisqu'il s'adresse à un public pour lequel l'histoire du soviétisme est *exotique*⁶⁰⁴. De plus, la légitimation de sa prise de parole, selon un imaginaire français de l'écrivain comme extérieur au monde politique, ajoutée au contrôle qu'il exerce sur les éléments biographiques qui pourraient nuire à l'ethos qu'il construit, enfin la légitimation de sa prise de parole par Aragon et Sartre, lui évite à devoir revenir sur un passé que son lectorat visé ne connaît pas. Si l'autobiographie constitue un rapport de vie, celui-ci est particulier.

Demander à quelqu'un sa biographie consiste bien, non seulement à lui demander un rapport sur sa vie, mais aussi, plus précisément, à le soumettre à une épreuve de justice. Car mettre en position autobiographique, c'est s'engager à juger sa vie dans son ensemble, c'est-à-dire à adopter, par une espèce d'expérience mentale, la position d'un jugement dernier. La situation dans laquelle une autobiographie est livrée apparaît bien comme une

en boucle : en émergeant, la parole implique une certaine scène d'énonciation, laquelle, en fait, se valide progressivement à travers cette énonciation même. » CHARAUDEAU, Patrick, MAINGUENEAU, Dominique (dir.), « Scène d'énonciation », *Dictionnaire d'analyse du discours*, Seuil, Paris, 2002, p. 516.

⁶⁰² BUTLER, Judith, *Le récit de soi*, *op.cit.*, p.90

⁶⁰³ MIŁOSZ, Czesław, *La pensée captive*, Folio essais, Gallimard, Paris, 1953, p. 16.

⁶⁰⁴ Nous faisons usage du mot d'exotisme en référence à l'ouvrage de MOURA, Jean-Marc, *La littérature des lointains, Histoire de l'exotisme européen au XXème siècle*. Honoré Champion, Paris, 1998

situation de justification.⁶⁰⁵

Comme l'affirme Boltanski, l'exposition qui demande une autobiographie est assimilable à une épreuve de justice. Cependant, cette épreuve de justice dépend des juges que l'on accepte et que l'on invite au tribunal au travers de sa pratique scriptive. Nous émettons l'hypothèse que par le choix de la mutation linguistique, les auteurs s'inscrivent dans une communauté d'appartenance particulière, celle de la littérature française, et ce choix influe le récit de leur vie puisque ce tribunal n'attend pas les mêmes légitimations de la prise de parole que celui du pays de départ. Ainsi, la légitimation attendue par la sphère française est celle d'un ethos de l'exilé, d'une explication d'un univers symbolique particulier, et non une possible explication des liens avec le régime soviétique. Il faut noter le fait que la présentation de soi des auteurs ne répond pas à l'attente du public – ethos du réfugié politique –, mais reprend à son compte un imaginaire fixé dans celui du lecteur français : la liberté et l'exil intérieur vécus par les « poètes maudits » du XIXe siècle. Aussi, ils ne se présentent pas comme des étrangers absolus, mais comme des participants au même imaginaire socio-discursif que le public dont ils réclament la reconnaissance. Le récit de soi littéraire modifie le monde préfiguré au travers du processus décrit par Ricœur dans *Temps et Récit I*. La *mimésis II* consiste en une synthèse de l'hétérogène. Par l'acte de littérisation de sa vie, les auteurs changent de régime de validité du récit de vie : de la « vérité » à « l'authenticité ». Ainsi, si l'identité biographique est prise dans le schème décrit par Butler qui se réfère à « l'identité même »⁶⁰⁶, à l'inverse « l'identité narrative »⁶⁰⁷ s'en échappe par le pouvoir qu'a l'auteur de constamment configurer celle-ci sous un « thème » particulier. Ainsi, la responsabilité assumée dans le cadre d'une conception narrativiste de l'identité ne repose plus sur la correspondance exacte entre la mémoire déclarative et l'Histoire, mais dépend d'un maintien de soi dans le temps. La responsabilité, tout comme la promesse, est alors une projection dans le futur de l'énonciation. Cette configuration de soi agit donc comme une promesse et tend à faire émerger un nouveau processus d'interaction qui soit fondé

⁶⁰⁵ BOLTANSKI, Luc, *L'amour et la justice comme compétence*, Folio essais, Gallimard, Paris, 2011, p. 129.

⁶⁰⁶ « J'entends ici par caractère l'ensemble des marques distinctives qui permettent de réidentifier un individu humain comme étant le même. Par els traits descriptifs que l'on va dire, il cumule l'identité numérique et qualitative, la continuité ininterrompue et la permanence dans le temps. C'est par là qu'il désigne de façon emblématique la même de la personne. » RICŒUR, Paul, *Soi-même comme un autre*, op.cit., p.144.

⁶⁰⁷ « Or une vie examinée est, pour une large part, une vie épurée, clarifiée par les effets cathartiques des récits tant historiques que fictifs véhiculés par notre culture. L'ipseité est ainsi celle d'un soi instruit par les œuvres de la culture qui s'est appliquées à lui-même. », RICŒUR, Paul, *Temps et récit III*, op.cit., p. 444.

sur le visage éthoïque des auteurs et non sur leurs possibles témoignages.

La seconde objection formulée par Butler s'exprime par l'image de l'alcoolique qui ne fait que raconter de nouvelles histoires de lui-même. Cette pluralité narrative correspond également à une des objections que l'on peut faire eu égard à l'identité narrative des auteurs de la francophonie choisie. En effet, si par exemple on compare l'identité pré-exilique de Kundera à celle exilique, il semble que nous ayons affaire à deux identités. Le 22 octobre 1968, Kundera, encore résident de Tchécoslovaquie, accorde un entretien à Roger Vrigny dans l'émission « Paris à l'heure du monde »⁶⁰⁸. Peu de temps après l'invasion des chars soviétiques de Prague, Kundera commente les événements et réagit à l'idée de l'émigration des artistes tchèques.

Ce n'est pas ça. Je ne connais aucun écrivain tchèque qui veut émigrer. Je suis persuadé que la cause d'un socialisme démocratisé, comme dit Dubcek avec la figure humaine, n'est pas perdue. [...] Il faut rester dans notre pays et travailler. Je suis persuadé que dans le domaine de la culture, de la littérature, cette autonomie que nous avons depuis des années restera.⁶⁰⁹

Ce propos peut choquer, ou tout du moins interpeller, le lecteur français qui n'a été à l'écoute que de l'identité du Kundera-français. En effet, une mutation du récit de soi s'opère chez Kundera une fois que celui-ci se retrouve en France. Comme le suggère le titre du riche ouvrage de Martin Rizek *Comment devient-on Kundera ?* l'identité narrative de celui-ci se bouleverse dans l'exil. Rizek indique ce travail de transformation de soi en vue d'entrer en relation avec le public français.

Aujourd'hui, Milan Kundera représente pour beaucoup un des plus grands romanciers contemporains. Peu de ses lecteurs se doutent cependant que parallèlement à la création d'un univers léger et ironique, d'une intelligence toujours fascinante malgré ses partis pris parfois discutables, l'écrivain a dû véritablement se battre, dans ses textes et autour d'eux, pour imposer non

⁶⁰⁸ VRIGNY, Roger, GRENIER, Roger, « Milan Kundera : « Je suis persuadé que la cause d'un socialisme démocratisé n'est pas perdue », 1^{ère} diffusion le 22 octobre 1968, rediffusé le 20 mars 2016, France Culture.

⁶⁰⁹ *Idem*.

seulement son œuvre, mais surtout en imposer l'autonomie littéraire.⁶¹⁰

Néanmoins, cette altération du récit de soi de Kundera, une fois parvenu en France, ne consiste pas en une dénégation de notre hypothèse de travail, mais bien plus en sa confirmation. Une fois l'exil réalisé et la scène communicationnelle inversée, Kundera modifie son discours identitaire. Cette modification ne consiste pas en l'émergence d'une pluralité des identités kundériennes, mais à l'advenue d'une nouvelle identité qui re-configue l'ensemble des événements et leur donne un cadre sémantique nouveau. Cette perspective rejoint celle énoncée par Johann Michel, lorsqu'en reprenant à son compte l'analyse de Claude Romano, il distingue l'évènement et le fait.

Comme le souligne Claude Romano, l'évènement est générateur du processus même de subjectivation : quand il survient, l'évènement fait que « je ne serai plus jamais le même ». C'est l'évènement, au sens fort, qui nous subjectivise, qui assure le processus de fabrication et de transformation de soi, qui nous constitue [...] comme *advenant*.⁶¹¹

Cette perception du sujet comme *advenant* est d'autant plus nécessaire à prendre en compte lors de l'étude des récits de soi littéraires ; à l'inverse du registre de l'état civil, qui ne prend en compte que les « faits » ; l'état littéraire prend en compte les « événements » que l'écrivain accepte de narrativiser afin de les faire advenir comme constituant de son propre visage. Cette primauté de la narrativité de soi n'est pas le synonyme d'une suppression de la « réalité » puisque le cadre phénoménologique est toujours premier. Néanmoins, cette conception de l'identité narrative implique la prise en compte du travail de l'écrivain qui configure un visage communicationnel pour entrer en littérature. Ainsi, cette conception explore le chemin narratif et communicationnel qui permet de concrétiser ce visage, plus que le chemin historique. Le récit n'est plus alors un biais pour comprendre l'exil, mais devient, lui-même, l'objet de ce qui est à comprendre.

« Qu'est-ce qu'un individu ? où réside son identité ? »⁶¹² Cette question soulevée par Kundera

⁶¹⁰ RIZEK, Martin, *Comment devient-on Kundera ?*, L'Harmattan, Paris, 2001, p.39.

⁶¹¹ MICHEL, Johann, *Sociologie du soi*, op.cit., p. 47

⁶¹² KUNDERA, Milan, *Les testaments trahis*, op.cit., p. 754.

est au cœur des études de Ricœur qui répond que la recherche de l'identité ne doit pas se poser sur le « que suis-je »⁶¹³ (mes actions), mais sur le « qui suis-je » à l'origine de ces actions. Selon lui, la seule manière de répondre à cette question est de se pencher sur les récits de soi des individus.

*L'identité du qui n'est donc elle-même qu'une identité narrative. [...] À la différence de l'identité abstraite du Même, l'identité narrative, constitutive de l'ipseité, peut inclure le changement, la mutabilité dans la cohésion d'une vie. Le sujet apparaît alors constitué à la fois comme lecteur et comme scripteur de sa propre vie, selon le vœu de Proust.*⁶¹⁴

Aussi l'identité narrative accepte le changement, la mutabilité. Néanmoins, cette mutabilité engendrée par l'apparition d'un « évènement » au sein de la vie du sujet entraîne la modification du sens que celui-ci attribue à sa vie.

En conséquence, un évènement doit être plus qu'une simple occurrence singulière. Il reçoit sa définition de sa contribution au développement de l'intrigue. Une histoire, d'autre part, doit être plus qu'une énumération d'évènements dans un ordre sériel, elle doit les organiser dans une totalité intelligible, de telle sorte qu'on puisse toujours demander ce qu'est le « thème » de l'histoire. Bref, la mise en intrigue est l'opération qui tire d'une simple succession une configuration.⁶¹⁵

Admettre la validité d'une identité définie par la configuration revient à accepter le fait que l'écrivain ne se définit pas par une succession sérielle de faits, mais par le choix d'évènements qu'il associe entre eux, qu'il configure, afin de donner le sens de sa prise de parole. Dans le cas de la francophonie choisie d'Europe médiane, l'évènement de l'exil, perçu comme une rupture intellectuelle avec le monde totalitaire, permet de légitimer cette déviation identitaire et de générer une nouvelle identité auctoriale. Être à l'écoute de cette identité, c'est alors accepter

⁶¹³ RICŒUR, Paul, *Soi-même comme un autre*, op.cit., p.147.

⁶¹⁴ RICŒUR, Paul, *Temps et récit III*, op.cit., p.443.

⁶¹⁵ RICŒUR, Paul, *Temps et récit I*, op.cit., p. 127.

que le sujet scriptif se constitue au travers de son propre récit. Toutefois, c'est au récepteur qu'incombe l'acte d'accepter ou de refuser ce visage énonciatif. Ce n'est que dans ce mouvement récursif entre identité proclamée et la réponse du lecteur à celle-ci que l'on peut saisir ce parcours identitaire des auteurs exiliques. Ce que le chercheur peut apporter à cette étude consiste au déploiement du cadre sémantique au sein duquel les auteurs souhaitent s'inscrire. Ce n'est qu'ensuite qu'une réflexion sur l'hospitalité⁶¹⁶ peut être produite. L'objet que nous choisissons de déployer, de comprendre, repose sur le récit que les auteurs de cette francophonie choisie exilique tentent de valoriser pour se détacher d'une réception uniquement faite selon des critères historico-biographiques. Le succès de cette opération si elle dépendante de l'orientation discursive du récit de vie des auteurs, dépend également d'autres critères, c'est-à-dire du choix des critères que le lecteur considère comme essentiels lorsqu'il s'intéresse à ce qui fonde, selon lui, une identité d'auteur. Aussi, le dispositif contrôle toujours le succès de cette opération de définition de soi, mais comme nous le verrons par la suite, l'auteur joue également sur les critères de la réception en invitant des « juges particuliers » à son énonciation au travers de ce que Maingueneau nomme des « discours constituants »⁶¹⁷.

Se réciter dans un cadre préétabli.

La troisième objection qu'adresse Butler à l'égard de la liberté dont dispose le sujet pour se définir librement au sein du récit de soi s'articule autour du fait que ce récit s'ancre toujours dans un cadre déjà présent. Dans ce cas, il ne s'agit pas de rejeter cette thèse qui résonne comme une évidence : en effet la communication a besoin d'un cadre préétabli afin de pouvoir exister. Néanmoins, à cette idée nous choisissons d'adjoindre celle de la pluralité des cadres narratifs au sein desquelles le sujet fait le choix de s'orienter. Kundera apporte une réponse intéressante à la question de l'identité :

L'imitation ne veut pas dire manque d'authenticité, car l'individu ne peut

⁶¹⁶ Voir à ce sujet AGIER, Michel, « L'hospitalité aujourd'hui. Une question anthropologique, urbaine et politique », *Migration, réfugiés, exils*, Colloque de rentrée du Collège de France 2016, organisé par Patrick Boucheron, <https://www.college-de-france.fr/site/colloque-2016/symposium-2016-10-14-16h45.htm>

⁶¹⁷ MAINGUENEAU, Dominique, COSSUTA, Frédéric, « L'analyse des discours constituants », *Les analyses du discours en France, Langages*, 29^e année, n°117, 1995, pp. 112-125.

pas ne pas imiter ce qui a déjà eu lieu ; si sincère qu'il soit, il n'est qu'une réincarnation ; si vrai qu'il soit, il n'est qu'une résultante des suggestions et des injonctions émanant du puits du passé.⁶¹⁸

Dans un premier temps, nous pourrions penser que cette citation confirme la thèse de Butler de l'effacement d'une liberté individuelle pour se définir, tant, il est vrai, le sujet est pris dans un déjà-là lorsqu'il accède à la parole pour se définir. Néanmoins, Maingueneau dans son étude sur le contexte littéraire⁶¹⁹ revient sur cette problématique, sans évoquer Butler. Dans un premier temps, il s'agit de confirmer les propos de Butler par le recours à l'œuvre de Bakhtine et ses réflexions sur le dialogisme et la polyphonie.

Nous apprenons à mouler notre parole dans les formes du genre et, entendant la parole d'autrui, nous savons d'emblée, aux tout premiers mots, en pressentir le genre, en deviner le volume, la structure compositionnelle donnée, en prévoir la fin, autrement dit, dès le début nous sommes sensibles au tout discursif [...] Si les genres du discours n'existaient pas et si nous n'en avions pas la maîtrise, et qu'il nous faille les créer pour la première fois dans le processus de la parole, qu'il nous faille construire chacun de nos énoncés, l'échange verbal serait impossible.⁶²⁰

Ainsi, l'énonciateur lorsqu'il tient un discours l'ancre toujours dans un genre discursif particulier. Cet antécédent discursif est nécessaire à toute communication. Néanmoins, cela ne revient pas à dire que le locuteur ne fait œuvre d'aucun choix ; du fait de la pluralité des genres discursifs, l'engagement dans un style particulier dépend d'un positionnement⁶²¹ singulier. Lorsque Cioran fait le choix d'exprimer sa pensée au travers d'aphorismes ou de courts essais, il reprend à son compte la pratique des moralistes du XVIIIe siècle français et s'ancre donc

⁶¹⁸ *Ibid.*, p. 756.

⁶¹⁹ MAINGUENEAU, Dominique, *Le contexte de l'œuvre littéraire : énonciation, écrivain, société*, Paris, Dunod, 1993. Ce livre étant épuisé, l'auteur a choisi de le republier en ligne <http://dominique.maingueneau.pagesperso-orange.fr/texte07.html>. Pour plus de facilité, nous employons la pagination de l'œuvre papier, comme souhaité par l'auteur.

⁶²⁰ BAKHTINE, Mickail, *Esthétique de la création verbale*, Gallimard, Paris, 1984, p.285, cité par Maingueneau, *Ibid.*, p. 66.

⁶²¹ MAINGUENEAU, Dominique, *Le contexte de l'œuvre littéraire, op.cit.*, p. 70.

dans un positionnement particulier. Maingueneau explique sa conception de l'ethos et de la communication littéraire en s'appuyant sur le style de l'œuvre de Cioran. Il lie, comme nous le faisons, la figure de l'auteur avec le style que celui-ci emprunte pour délivrer son portrait.

Le monde éthique qu'active la lecture ne correspond pas à un univers de comportement socialement assignable, mais à une posture d'écriture associée à un courant de la Tradition littéraire. Ce n'est pas sans conséquence sur le rapport au lecteur : dans un texte de la sorte, le public n'est pas une donnée sociologiquement circonscriptible, une « cible », il est d'une certaine façon institué par la scène d'énonciation elle-même. L'énonciation joue avec *l'ethos* sur lequel elle s'appuie ; certes, c'est l'ethos du moraliste classique qui est mobilisé, mais une lecture plus attentive le montre radicalement inactuel, décalé de toute sociabilité. Alors que le monde éthique qu'active un texte publicitaire est conçu, pour être immédiatement reconnu, l'*ethos* de l'œuvre de Cioran ne peut être véritablement appréhendé qu'en lisant le texte même, qu'en entraînant progressivement dans l'univers qu'il configure. Et cela peut échouer. On retrouve, ici, le problème de l'écart entre l'*ethos* que le texte, par son énonciation, prétend faire élaborer par ses destinataires et celui que ceux-ci vont effectivement élaborer, en fonction de leur identité et des socialisations où ils se trouvent.⁶²²

Maingueneau propose de différencier la communication littéraire de celle publicitaire. En effet, si la seconde vise à susciter une demande claire et directe ; la première, crée, institue, le monde au sein de laquelle elle pourra être reconnue. Cette institution d'une scène communicationnelle particulière est rendue possible grâce à la ligature entre un propos paratopique et un style lui-même paratopique ; c'est-à-dire que l'auteur institue un monde à l'écart. Nous définissons l'écart, dans la lignée de celle introduite par François Jullien, comme étant une position marquée par le détachement. À l'inverse de la *différence*, qui est un outil de classification, la pensée de l'écart est celle qui met en tension.

⁶²² MAINGUENEAU, Dominique, *Le discours littéraire : paratopie et scène d'énonciation*, Armand Colin, Paris, 2004, p. 216.

Faire un écart, c'est sortir de la norme, procéder de façon incongrue, opérer quelque déplacement vis-à-vis de l'attendu et du convenu ; bref, briser le cadre imparti et se risquer ailleurs, parce que craignant, ici, de s'enliser. [...] Si la différence est spécifiante, déterminante, l'écart, quant à lui, est inventif. À la différence de l'autre, c'est un concept *aventureux*.⁶²³

Cependant, cette communication peut échouer puisqu'elle dépend de la *reconnaissance* que le public accorde à cette œuvre. L'œuvre littéraire est, à chaque fois, dépendante de la volonté d'immersion du lecteur, c'est pourquoi les auteurs tentent de contrôler celle-ci en surdéterminant continuellement leur identité narrative. L'inscription de l'ethos de Cioran au sein d'une tradition littéraire française n'est pas à exclure de sa pratique de l'autoportrait, mais doit être incluse comme un dispositif communicationnel engageant, c'est-à-dire participant elle-même de l'identité narrative de l'auteur. Aussi l'identité de l'écrivain ne peut être séparée de la forme du récit biographique. Ces deux composantes du portrait d'auteur s'enrichissent l'une l'autre afin de donner une « image d'auteur » unifiée.

L'ensemble de ces remarques nous pousse à définir l'auteur, non comme le moi biographique consacré dans l'ordre de la « mêmeté », mais à dessiner celui-ci comme une source discursive. L'auteur est alors l'origine discursive d'énoncés reçus dans le champ littéraire spécifique⁶²⁴. Cette source discursive regroupe l'ensemble des œuvres publiées dans le champ, ainsi que l'ensemble des entretiens publiés et des apparitions radiophoniques ou télévisuelles, voire aussi de celles que l'on retrouve sur internet. Nous définissons l'auteur comme l'instance discursive produisant les discours dont le public⁶²⁵ peut avoir connaissance. La notion d'auteur que nous acceptons renvoie donc à la question que peut se poser le lecteur face à une œuvre :

Qui parle ? Qui dans l'ensemble de tous les individus parlants est fondé à tenir cette sorte de langage ? [...] La parole médicale ne peut venir de

⁶²³ JULLIEN, François, *L'écart et l'entre. Leçon inaugurale de la Chaire sur l'altérité*, Galilée, Paris, 2012, p. 35.

⁶²⁴ Tant que les poèmes de Kundera ne seront pas traduits en français, ils ne pourront être attribués à l'auteur « Kundera-français », alors qu'ils continueront de définir l'auteur « Kundera-tchèque ». Tout comme le dernier roman de Kundera *La fête de l'insignifiance* ne définissait pas l'auteur tant que ce roman n'ait été publié en français après sa publication un an auparavant en italien.

⁶²⁵ Nous excluons de notre recherche l'ensemble des discours archivistiques, c'est-à-dire les discours qui ne sont pas publiés par une maison d'édition ou qui reste inaccessibles au public puisque non publiés dans sa langue.

n'importe qui ; sa valeur, son efficacité, ses pouvoirs thérapeutiques eux-mêmes, et d'une façon générale son existence comme parole médicale ne sont pas dissociables du personnage statutairement défini qui a le droit de l'articuler.⁶²⁶

Mais en littérature, à la différence de ce qui se passe en médecine, il n'existe pas de diplôme reconnu qui confère le droit à la parole. Pour déterminer qui a le droit d'énoncer, chaque position littéraire définit à sa mesure ce qu'est un auteur légitime.⁶²⁷

Dans cette optique, nous définissons l'auteur comme une instance unitaire qui s'enrichit par les divers discours qu'il tient. Dans ce but, nous nous sommes pour le moment fortement intéressés aux discours à tendance autobiographique émis par les auteurs et avons mis en évidence le fait que la légitimation de leur parole se détache du contrat du témoignage par une redéfinition de l'exil. Il est approprié par les auteurs comme une chance afin de pouvoir rejoindre le « foyer spirituel français ». Cette redéfinition permet de servir de structure d'appel en vue d'une réception selon des critères intellectuels et non premièrement territoriaux. Nous allons désormais montrer comment cette figure d'auteur qu'ils présentent dans leurs discours à tendance biographique, s'enrichit dans le miroir de la fiction.

⁶²⁶ FOUCAULT, Michel, *L'archéologie du savoir*, Gallimard, Paris, 1969, p. 68.

⁶²⁷ MAINGUENEAU, Dominique, *Le contexte de l'œuvre littéraire, op.cit.*, p. 78