Peut-on parler d'une littérature post-soviétique ?

Axel BOURSIER, Université de Cergy-Pontoise

L'histoire littéraire française est riche de partage du temps : en époques, en genres ou encore en générations. Dans la préface de *L'histoire de la littérature française*, Albert Thibaudet propose de retracer le parcours des lettres françaises en fonction de générations puisque cette catégorie est capable de « coïncider plus fidèlement avec le changement imprévisible et la durée vivante, de mieux adapter aux dimensions ordinaires de la vie humaine la réalité et le produit d'une activité humaine » (xi).

S'intéresser à la génération d'auteurs de la littérature francophone post-soviétique offre l'avantage de pouvoir se concentrer sur une catégorie d'âge, mais également sur une expérience historique singulière : celle de l'éducation sous le régime soviétique et de l'implosion de celui-ci. Les avantages d'une telle perspective semblent nombreux et riches en analyses potentielles tant cette expérience semble unique. En effet, cette génération s'ancre dans un milieu socioculturel et un contexte historique qui permet de statuer sur une certaine homogénéité de leur formation. Comme l'évoquait Paul Ricœur, appartiennent « à la même génération des contemporains qui ont été exposés aux mêmes influences, marqués par les mêmes événements et les mêmes changements » (201).

Pourtant, il faut rester vigilant face à ces désignations qui semblent offertes par les opportunités historiques. Lorsque Milan Kundera, dans *Les testaments trahis*, tente de retracer les parentés artistiques qu'ils trouvent avec ses contemporains, il refuse de trouver dans l'histoire une filiation possible, lui préférant l'histoire littéraire : « Par des influences communément subies ? Je ne vois pas lesquelles. Ou, avons-nous respiré le même air de l'Histoire ? Certainement : l'air de l'histoire du roman, qui par sa logique propre nous a confrontés à la même possibilité esthétique nouvelle » (757). Selon Kundera, enfermer son œuvre dans « le petit contexte » de l'Europe Médiane consiste à en réduire la portée et à lui nier sa valeur esthétique pour lui préférer son rôle d'« archive ». Conscient de cet avertissement, devons-nous pour autant abandonner cette catégorie analytique et rejoindre le jugement prononcé par Dominique Combes et Robert Jouanny d'une impossibilité de traiter conjointement les auteurs issus d'Europe Médiane et ayant choisi de s'exiler en France et d'en adopter la langue ? Ce dernier affirme « autant d'écrivains, autant de cas... » (Jouanny 159).

La diversité poétique des œuvres allant du théâtre (Visniec) en passant par le long roman (Stoichita) au court récit (Svit, Almásy, etc.) semble confirmer ce constat. Néanmoins, si nous déplaçons notre regard et choisissons de nous intéresser au message que portent et communiquent les œuvres, alors une certaine unité pourrait être trouvée. Les études de communication peuvent être une façon légitime de considérer ce corpus divers et complexe ; en effet, elles possèdent un corpus critique apte à considérer l'interculturel de ces œuvres, mais également à s'intéresser à la façon dont le locuteur se place face au message qu'il transmet en vue d'un allocataire potentiel.

Le but de cet article est de s'interroger sur la possibilité de parler d'une génération littéraire post-soviétique s'unissant au travers de la figure que prennent les auteurs pour entrer en littérature. Nous nous intéresserons non pas à l'auteur biographique du récit, mais à « l'auteur impliqué » (289), c'est-à-dire celui choisi et construit par l'auteur « réel » du récit.

1989-1991 : Un changement d'imaginaire. Comment (re)trouver sa place sur la scène littéraire française ?

Une modification de l'imaginaire de réception

Afin de comprendre les modifications générées par la chute du soviétisme sur les œuvres écrites par les francophones par choix issus d'Europe Médiane, il nous faut tenter de sortir de la « clôture du texte ». Thomas Pavel nous invite, dans *Univers de la fiction*, à dépasser celle-ci, afin de voir que la fiction ne s'établit pas en vase clos sur elle-même, mais se nourrit d'un constant rapport avec le monde « réel ». Il s'agit de considérer l'œuvre de fiction comme un acte de communication, celui-ci, bien que proposant un acte de « *feintise ludique* » (Schaeffer), ne peut être compris que s'il est analysé dans sa dimension relationnelle entre un auteur impliqué et un lecteur, lui aussi, impliqué.

Il est important de noter que la chute du régime soviétique conduit à une modification importante de l'imaginaire qui vient marquer la production des auteurs d'Europe Médiane et le premier lectorat de celle-ci. Si ces auteurs, durant la période soviétique, étaient considérés comme des exilés politiques et que le public français attendait d'eux un témoignage, comme le révèle la célèbre préface à *La plaisanterie* de Kundera rédigée par Aragon ; la démocratisation de ces pays et leur progressive inclusion à « l'Occident » (Boia) entraînent la perte du caractère *exotique* (Moura) de ceux-ci. Un des points à partir duquel ces écrivains pouvaient se démarquer de leurs contemporains français était qu'ils avaient l'opportunité de se présenter comme des victimes de l'histoire. Ainsi, Witold Gombrowicz dans son *Journal*

affirme : « La différence entre un intellectuel occidental et son confrère des pays de l'Est est que, des deux, le premier n'a point reçu une bonne raclée sur le derrière » (27).

Le démantèlement progressif des démocraties populaires en Europe tend à supprimer « l'ailleurs européen » (de Toledo 24-25). Ainsi, nous pouvons affirmer qu'une modification essentielle se produit quant à la place que les francophones post-soviétiques peuvent occuper au sein de l'univers littéraire français. Il leur est désormais impossible de pénétrer celui-ci au travers du *personae* de l'exilé politique et, afin de se maintenir au sein de cette sphère, ils sont amenés à redessiner les contours de leur identité narrative. Comme l'affirme Nathalie Heinich, « La construction de l'identité n'est pas une action solitaire, qui renverrait le sujet à lui-même : elle est une interaction, qui met un sujet en relation avec d'autres sujets, avec des groupes, avec des institutions, avec des corps, avec des objets, avec des mots. » (Schaeffer 178). Ainsi, le fait même que la construction identitaire se produit en interaction adjointe au fait de la modification de l'imaginaire de réception des œuvres, ils sont appelés à redessiner les contours de leur énonciation. La question de l'intégration du milieu français devient essentielle. Comment, venu d'un ailleurs que l'on ne considère plus comme *exotique*, puis-je continuer à écrire en français ?

La première génération et l'impossible « Grand retour »

Ce questionnement, engendré par une modification historique ayant une influence directe sur le cadre socio-culturel de production et de lecture des récits, retentit avec un écho très fort au sein des écrits des francophones de la première génération. Ces auteurs se retrouvent dans une situation paradoxale du fait de l'implosion du régime soviétique : alors qu'ils sont inclus dans la scène littéraire française, la démocratisation progressive de leur pays d'origine leur offre l'opportunité du « Grand retour ». Ce thème est longuement exploré dans *L'ignorance* de Kundera. Ce roman appartient au cycle français de l'auteur tchèque et interroge la possibilité pour un exilé de retourner dans son pays d'origine une fois la démocratisation de l'Europe Médiane initiée. Il s'ouvre comme suit :

- Qu'est-ce que tu fais encore ici ! Sa voix n'était pas méchante, mais elle n'était pas gentille non plus ; Sylvie se fâchait.
- Et où devrais-je être ? demande Irena.
- Chez toi !
- Tu veux dire qu'ici [en France] je ne suis plus chez moi ? (461)

Cet incipit illustre le changement d'imaginaire de réception qui marque le lectorat premier de réception. Une fois leur pays en voie de démocratisation, ces auteurs n'auraient plus de raison de rester en France et devraient retourner « chez eux ». Le « chez soi » des francophones d'Europe Médiane pose question aussi bien pour le lectorat que pour les auteurs eux-mêmes.

Tzvetan Todorov, dans *L'homme dépaycé*, interroge l'expérience du retour et les problèmes d'identité que celle-ci génère. Lors d'un colloque organisé en Bulgarie, terre natale de ce chercheur, il remarque à quel point il est difficile pour lui de communiquer avec ses proches. Doit-il le faire selon le point de vue français sur la Bulgarie ou renier son identité française pour entrer en relation avec ses « anciens » amis ? Glosant sur un conte d'Henry James, *Le coin plaisant*, Todorov exprime une des obsessions de l'exilé : « [Il] se trouve confronté à une question qui ne vient pas toujours à l'esprit du sédentaire : qu'aurais-je été, qu'aurais-je pu devenir si j'étais resté chez moi ? » (19). Cette conscience de la dualité de l'expérience peut générer une certaine « schizophrénie sociale » (20), c'est-à-dire l'obligation de taire une partie de soi pour s'exprimer à un locuteur en fonction de l'identité que celui-ci appelle. La réunification européenne pose un problème du positionnement pour cette génération : pour qui prendre la parole et selon quel point de vue ? Ce problème de choix du lecteur idéal est exemplifié dans *Le camion bulgare – Chantier à ciel ouvert*. Ce roman de Dimitru Tsepeneag, où l'auteur revient à l'écriture en roumain, explore tout au long de son écriture l'obsession de sa traduction française et s'interroge sur celle-ci du fait de la maladie de son traducteur. La trame du roman se complexifie encore, puisqu'il est rédigé sous l'œil du double français de l'auteur, Ed Pastenague, nom d'emprunt qui signera *Pigeon Vole* :

J'aurai dû lui demander dans quelle langue l'écrire ? Le roman... Le français j'ai déjà commencé à l'oublier, depuis le temps que je n'ai pas écrit dans cette langue-là qui change tellement, qui se transforme à chaque génération, comme un serpent qui se mue. Mais si j'écris en roumain, qui me traduira ? Et puis en Roumanie les lecteurs ne se marcheront pas dessus pour me lire. Dans aucun pays d'ailleurs, en France non plus...

Combien de lecteurs j'ai pu avoir en France, dans ma patrie d'adoption ? Je peux les compter sur les doigts de la main. La faute aux traductions, peut-être. (59)

Tsepeneag décrit, ici, le problème d'une grande partie de la première génération de francophones post-soviétiques. Le « lecteur impliqué » devient désormais objet de questionnements. Auparavant, écrire pour les lecteurs qu'ils avaient quittés, était impossible puisque leurs œuvres étaient censurées, mais la démocratisation de ces pays rend cette question essentielle et amène les auteurs à comprendre et à percevoir que leur identité s'est profondément modifiée en France. Cette question du lectorat est parfois problématique pour certains auteurs, comme pour Tsepeneag qui continue à écrire dans les deux langues, tandis que Kundera, par exemple, semble avoir accepté son identité de francophone, celui-ci n'écrivant plus qu'en français depuis la publication de *La lenteur* en 1995.

L'entrée en littérature d'une nouvelle génération sous tutelle des anciens francophones par choix

La modification qu'entraîne la chute du soviétisme, offre l'opportunité à la nouvelle génération d'auteurs post-soviétiques, ceux qui ont publié leur première œuvre en français après 1991, de s'inscrire au sein de la scène littéraire française d'une nouvelle façon. Pascale Casanova dans *La République mondiale des lettres* distingue deux types de positions que peuvent prendre les auteurs provenant d'une « petite nation littéraire » pour s'inclure au sein d'une « grande nation littéraire » :

Les deux grandes « familles » de stratégies, fondatrices de toutes les luttes à l'intérieur des espaces littéraires nationaux, sont d'une part « l'assimilation », c'est-à-dire l'intégration, par une dilution ou un effacement de toute différence originelle, dans un espace littéraire dominant, et d'autre part la dissimilation ou la différenciation, c'est-à-dire l'affirmation d'une différence. (258)

Comme nous l'avons précédemment noté, le territoire d'origine de ces francophones n'est plus marqué par un caractère *exotique* et ne génère, dès lors, plus une différence fondamentale pour ces auteurs. La démocratisation de leur pays leur offre l'opportunité de pénétrer au sein de l'univers français selon un certain anonymat biographique, c'est-à-dire que les marqueurs de leur identité individuelle ne sont plus à la base de la première réception qui sera faite de leurs œuvres. Cependant, d'une manière quelque peu paradoxale, tant était forte la volonté de la génération précédente à faire oublier sa terre d'origine, Emil Cioran allant jusqu'à parler d'une honte de sa naissance en terre roumaine, les auteurs de la francophonie post-soviétique s'ancrent dans l'héritage de leurs prédécesseurs, ce qui les amène à se différencier. La reprise de cet héritage prend place dans un dialogue ouvert avec les auteurs de la génération antérieure, mais également, d'une manière plus discrète, au travers de la continuation de problématiques mises en évidence auparavant.

Brina Svit dans *Moreno*, son premier ouvrage écrit en français, narre la difficulté du passage à cette nouvelle langue. Isolée du monde, dans une pension italienne pour écrivain, elle ne trouve des interlocuteurs pour répondre aux questions soulevées par le changement linguistique que dans la génération précédente d'auteurs francophones d'Europe Médiane. Les réflexions de Cioran et de Kundera sont invoquées pour guider le parcours de l'auteur. Lors d'une nuit, plus peuplée par les réflexions que par le sommeil, c'est Cioran qui vient répondre à son monologue intérieur.

Je ne dors pas, je ne rêve pas, je regarde sous mes paupières closes. Mais qu'est-ce que je peux bien scruter aussi fixement à trois heures du matin ?
« Tes impasses », me murmure Cioran, tes facilités et fictions... D'accord, je

suis souvent d'accord avec mon vieux Roumain à qui je dessinais autrefois des cœurs avec mon rouge à lèvres sur le miroir du 21, rue de l'Odéon. (61)

Il est primordial de noter que, dès ce premier roman en français, moment où la figure de l'auteur se présente à un nouveau public, Svit choisit de montrer que son écriture s'ancre dans un riche héritage, déjà connu du public français. Le théâtre de Matei Visniec s'inscrit également dans la référence directe à cette génération : que ce soit au travers de la mise en scène de *La cantatrice chauve* d'Eugène Ionesco dans *De la sensation d'élasticité lorsqu'on marche sur des cadavres* ou par la mise en scène du personnage Cioran dans *Les détours Cioran ou Mansarde à Paris avec vue sur la mort*. Cette pièce s'intéresse plus au personnage et à la pensée de Cioran qu'à la biographie de ce dernier : « Comme *personnage*, [Cioran] habite toujours dans sa mansarde immortelle, et il continue à nous intriguer et à nous inciter à remettre en question toutes nos idées reçues » (*Sensation*, 67). Comme on le voit, cette recherche de la continuation de l'héritage ne se fait pas tant par une recherche d'une proximité de leur biographie, que par l'inclusion au sein de la même recherche, de la même interrogation, à la base de la fiction. C'est de la même façon que l'on peut comprendre l'inclusion de cette génération dans des problématiques déjà abordées précédemment. Ainsi, l'ensemble des auteurs de cette génération confère une importance au sein de leurs œuvres au thème de l'exil : que ce soit un exil violent, à l'image des œuvres de Pavel Hak, ou à la difficulté de se définir une fois la terre quittée (Svit). De plus, eux aussi accordent une importance essentielle au changement de langue et à la modification qu'entraîne celle-ci sur l'identité des auteurs. Ainsi, si leur parcours biographique est rappelé comme un élément de différenciation au sein des lettres françaises, cette dernière se fonde sur le regard qu'ils portent sur le monde du fait de ce parcours. Comme le rappelle Eva Almassy, le choix de la langue la distingue de ces contemporains : « La France, moi, je l'ai choisie, ce n'est tout de même pas pareil que d'y être simplement né, elle ne doit pas me décevoir, j'ai soif et faim de sa lumière, de sa beauté, de son intelligence, sinon, je meurs d'inanition¹. »

Si la nouvelle génération d'auteurs post-soviétiques s'inscrit dans l'univers littéraire français au travers d'une reprise en compte de l'héritage de la génération précédente, cette filiation est revendiquée du fait de la proximité qu'ils trouvent entre leurs regards et leurs questionnements, du fait de leur parcours biographique, non comme finalité, mais parce qu'il confère un positionnement particulier eu égard à la réalité.

II- Un regard singulier se posant sur l'histoire soviétique

L'entrée dans la littérature française pour cette génération, qui a été éduquée lors de la fin du régime soviétique, pose la question de la transmission de cette expérience. Puisque ces auteurs se refusent à oublier leur origine, ils sont amenés à se confronter à la question de la communication d'une expérience fortement singulière dans un univers de réception qui n'est pas familier de cette question et dont le point de vue peut parfois choquer les auteurs eux-mêmes. Dans cette partie, nous tenterons de voir s'il existe une unité quant à la façon dont le vécu sous la période soviétique est transmis par la fiction. Une fois encore, pour tenter de comprendre la position particulière de la francophonie post-soviétique, il nous faut sortir de l'étude purement poétique du texte pour y analyser la façon dont les fictions produites se positionnent face à un événement particulier. Pavel note dans *La pensée du roman* :

Pour saisir et apprécier le sens d'un roman, il ne suffit pas de considérer la technique littéraire utilisée par son auteur ; l'intérêt de chaque œuvre vient de ce qu'elle propose, selon l'époque, le sous-genre et parfois le génie de l'auteur, une *hypothèse substantielle* sur la nature et l'organisation du monde humain.
(46)

Nous faisons l'hypothèse que les récits des auteurs francophones post-soviétiques proposent une vision particulière de la réalité se déployant de manière singulière au travers du choix qu'ils font dans la manière de traiter la mémoire de la période soviétique. Il nous faut, comme l'indique ce chercheur dans sa *Leçon inaugurale au Collège de France*, adopter un point de vue naïf sur les œuvres, plus attentif à ce qui est dit qu'à la poétisation de ce savoir, afin de percevoir quelle expérience du soviétisme ces œuvres nous donnent à ressentir.

Du témoignage à la fictionnalisation de l'histoire

L'histoire mouvementée du vingtième siècle a confronté les auteurs de la francophonie d'Europe Médiane à de nombreuses reprises à la question de la transmission de l'expérience historique : que ce soit celle des camps de concentration nazis (Langfus, Rawicz, etc.) ou celle des goulags soviétiques (Czapski). Si, comme le montre Alexandre Prstojevic dans *Le témoin de la bibliothèque*, « [l']in-croyable du camp impose la forme la moins entachée de soupçon, celle de la déposition juridique » (31), il semble en aller différemment dans le traitement de l'histoire du soviétisme au sein des œuvres des auteurs de notre corpus. L'un des premiers facteurs qui peut expliquer cette différence tient au caractère même du soviétisme. Il constitue plus une période, qu'un événement, période qui a vu se succéder différentes générations et dont la plupart des auteurs n'en ont vécu qu'une partie. Il est donc difficile de témoigner de ce régime. De plus, le soviétisme, en même temps qu'il se répand par des actions militaires et politiques dont on peut retracer le parcours au travers d'un

témoignage proche d'une déposition, opère en s'introduisant directement dans le quotidien des habitants d'Europe Médiane. Le sentiment de peur, la paranoïa, la suspicion sont des sentiments que le récit d'une suite d'évènements factuels ne peut rendre. Il faut pénétrer dans le vécu de cette expérience pour la comprendre essentiellement. Un autre facteur joue : celle du contexte de réception. Si Prstojevic note que le milieu intellectuel français était tout à fait disponible à recevoir un témoignage juridique à propos des camps, il en est tout autre pour l'expérience du soviétisme. Rouja Lazarova raconte dans la partie conclusive de *Mausolée*, roman qui narre le régime soviétique en Bulgarie de l'intérieur, le choc vécu, une fois parvenue en France, en observant un public qui ne partageait pas le même vécu du soviétisme qu'elle et pour lequel le mot « communisme » ne renvoyait pas au même imaginaire :

Mais cet émerveillement qui naissait en moi s'est vite évaporé. Le passé a resurgi quand j'ai vu le T-shirt rouge d'un type estampillé d'un « CCCP » blanc. Sur son dos : marteau, faucille et étoile. [...] Je me suis approchée du type :

– Vous vous rendez compte de ce que vous portez ?

Il ne m'a pas compris tout de suite.

– Ah ça ? C'est mode, non ? Ça te plaît ?

– Vous ne vous rendez pas compte. C'est comme une svastika pour moi. (289)

L'une des difficultés pour ces francophones, lorsqu'il s'agit de traiter de la mémoire du soviétisme, est l'absence d'une expérience partagée avec le public de réception première de leurs œuvres. Cette absence de co-références a tendance à rendre l'expérience du soviétisme *incommunicable* :

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. Ce partage n'est sans doute jamais complet, parce que les « mondes » de deux individus quelconques ne coïncident jamais totalement. [...] D'un autre côté, l'absence de tout partage est sans doute tout aussi rare, car les espacements de qualités coïncident assez d'un être humain à l'autre pour que, par exemple au niveau des mimèmes visuels, il y ait toujours une possibilité de partage. (Schaeffer 183-184)

La fictionnalisation de la mémoire du soviétisme en français constitue une expérience limite, celle où les co-référents sont minimales. Ainsi, elle nécessite un travail de médiation particulier de la part des auteurs pour pouvoir transmettre une expérience singulière.

Rendre l'expérience intime et choisir d'en rire

Ces auteurs font le choix de traiter la mémoire de la période soviétique via une pénétration dans l'intimité de la vie sous ce régime. Ainsi, le lecteur français peut s'« immerger » au sein de l'univers soviétique, non par la grande Histoire, mais par l'histoire de « petits » êtres la vivant au quotidien. Almassy, lors de sa perte de la virginité en langue

française constituée par V.O., focalise la diégèse de son roman sur une histoire d'amour entre Bel et Anita ; ce n'est qu'au second plan que se dessine le décor du soviétisme. De la même façon, Lazarova dans *Mausolée* se concentre sur le parcours d'une famille sous le soviétisme. La focalisation interne de ce roman permet de ressentir, de vivre avec la narratrice les sursauts du régime : « Aujourd'hui, l'absence totale de souvenirs de cette impressionnante quantité de textes me perturbe. Je fouille dans ma mémoire : rien. Pas la moindre ombre de réminiscence de ces divagations théoriques. La sensation de vie m'angoisse : ce que nous avons vécu a-t-il vraiment existé ? » (92).

La fictionnalisation de l'histoire, en même temps qu'elle est un moyen de transmettre une expérience singulière par le biais de destins incarnés, est également une manière de se réapproprier cette période, de lui trouver un sens. *Oublier Bucarest* de Victor Stoichita a pour volonté de percevoir la façon dont la période soviétique a été formatrice pour un individu. En août 1968, après l'invasion de Prague par les chars soviétiques, Ceausescu prononce un discours marquant à Bucarest. Stoichita retransmet ce discours, non dans les dires du dictateur, mais par le ressenti d'un membre de la foule écoutant celui-ci :

La place ondoyait, criait, ovationnait. J'essayais de rester lucide. Le courant électrique de la foule me traversait, mais je ne pouvais ni applaudir ni crier. J'étais comme paralysé. La masse me prenait autant qu'elle me rejetait, me clouant, entre deux vagues, le dos contre le mur de la bibliothèque centrale universitaire. Je voulais m'en aller, mais tout mouvement m'était impossible. Il est facile de se soustraire à la masse quand on est *obligé* de s'y incorporer, pensai-je, mais difficile de s'en détacher *quand on s'y est mêlé de bon gré* et qu'on s'en sent solidaire. (334)

C'est par l'exploration du *vécu* sous le régime que l'expérience de celui-ci devient communicable, et dans un même mouvement que les auteurs parviennent à se réapproprier cette période. Les co-référents entre l'auteur et le public ne sont pas recherchés au sein de l'événement lui-même, mais plus au sein des émotions que celui-ci suscite. Comme l'affirme Kendall Walton, la littérature opère au travers d'une relation d'empathie suscitée entre l'auteur et le lecteur et celle-ci est à la base d'une transmission d'une expérience vécue.

Visniec se livre, quant à lui, à une reprise de l'histoire du communisme sous une forme quelque peu plus singulière. Bien qu'il retransmette cette histoire au travers de destins incarnés qu'il retransmet cette histoire, la forme dramatique de son œuvre, lui permet de placer cet héritage sous le halo du comique. Que ce soit à travers la pièce *Richard III n'aura pas lieu* ou *Le communisme expliqué à des malades mentaux*, Visniec se réapproprie la période soviétique au travers de son caractère poussé jusqu'au ridicule. Dans la première de ces pièces, c'est la bureaucratisation du régime qui est moquée. Les multiples organes du

parti semblent défiler si vite que la liste en semble éternelle, et les compartiments de la vie qu'ils sont censés régenter deviennent de plus en plus loufoques. Le metteur en scène de *Richard III* en vient à être convoqué par le « SBPPP... le Service des Blagues Politiques de la Police Politique ! » (44). La deuxième pièce se moque de l'idéologie du régime. Un membre de l'intelligentsia russe est envoyé dans un asile pour malades mentaux afin de rééduquer cette population. Or, celle-ci passe par l'explication du régime et les affres de la croyance en l'Utopie. Au-delà d'un témoignage c'est le caractère insensé et absurde du régime qui se dégage de cette pièce.

Iouri : Ouvrez largement la bouche. (les malades s'exécutent) Dites « u »

Les malades : Uuuuu....uuuuu...

Iouri : Respirez...

Les malades : Uuuuu...

Iouri : Remplissez d'air vos poumons... Plus fort... Encore...

Les malades : Pfouuuu... (*Communisme*, 15-16)

La fictionnalisation de la période soviétique ne génère pas un témoignage, mais propose une immersion au côté de personnages lambda au sein du régime. Cet usage de l'histoire n'est pas produit selon une volonté de la retranscrire, mais de sonder les possibilités existentielles qu'elle met en scène.

Au-delà du témoignage historique, une enquête existentielle

Cet usage de l'histoire entraîne une réelle enquête ; l'expérience soviétique y est interprétée comme épreuve permettant la formation d'un regard particulier sur le monde. Comme le déclare Hak, au lieu de rejeter en bloc ce moment, il faut faire de cette expérience un trait formateur de la pratique de l'écriture :

Mon expérience du système totalitaire version « Tchécoslovaquie années 60-80 » m'a beaucoup appris. Mais mon expérience d'émigré m'a permis de découvrir une dimension d'existence que je n'aurais jamais pu découvrir sans être parti : un être humain quelque part dans le monde. Croiser ces deux expériences, en faire un outil de connaissance, permet une lecture très aiguisée du monde. Le clivage entre les puissants, et ceux qui sont destinés à subir les pressions mortelles, est très clair pour ceux qui connaissent le monde contemporain. (« Dire le monde »)

Une fois l'expérience du soviétisme acceptée, dépassée, elle peut devenir outil d'une connaissance particulière. Lorsque cette génération jette son regard sur la France, elle ne peut le faire sans tenir compte de cette expérience. Hak prolonge sa réflexion et ajoute :

J'ai très vite compris, malgré le fait que je n'étais pas très « armé » à l'époque [...] que de l'autre côté du rideau de fer la situation était beaucoup plus difficile pour les individus, puisqu'il était beaucoup plus difficile de comprendre comment fonctionne le pouvoir, quelles sont les véritables forces

en jeu, quelles pressions, manipulations ou influences peut subir un être humain. Dans le bloc soviétique, c'était clair : il y avait le « bolchevik », avec sa censure, son oppression, et son dictat idéologique. Personne n'y croyait, personne n'était dupe.

Ainsi, leur regard sur le monde n'établit pas de différence entre les deux côtés de l'ancien Mur ; les logiques sont les mêmes, bien qu'elles semblent être moins visibles à l'Ouest. Leur regard aiguisé permet de mettre en exergue ces logiques dans le monde occidental, là aussi triomphe les idéologies et la culture se perd. L'extériorité de leur regard, du fait de leur condition d'exilé (gardons ce terme pour le moment), ainsi que la sur-vigilance de celui-ci du fait de leur éducation dans un monde soviétique, les amène à pointer les ressemblances funestes entre les deux régimes. A l'image du héros de Visniec dans son roman *Monsieur K. libéré*, les auteurs ressentent avec force un certain désenchantement vis-à-vis de la liberté. Celle-ci, longtemps rêvée, équivaut-elle à l'accès au bonheur ?

Pendant toutes ces années, être de l'autre côté de la porte de sa cellule lui semblait une chose fantastique, quasiment inaccessible. Envies, désirs, rêves de se retrouver de l'autre côté de la porte de sa cellule, d'être dans l'autre monde, de l'autre côté du mur formidable qui s'élève entre *eux* et les *autres*. Et maintenant, tout à coup, il se trouvait de l'*autre côté*, et la différence se révélait négligeable. [...] Le monde est fou. (70)

Cette non-différenciation entre la vie dans un univers totalitaire et le monde de la démocratie génère une certaine mélancolie post-soviétique pour les auteurs : « Jules et Jean éprouvent un sentiment similaire de décalage lors des heures passées à la bibliothèque. [...] Les étudiants semblent vampiriser les livres pour alimenter leur peur et leur culpabilité de ne pas lire suffisamment. Leurs gestes précipités dégagent une certaine obscénité » (Lazarova, *Cœurs*, 97).

Les mêmes sentiments que ceux que décrit la narratrice de *Mausolée*, sont moteurs de la vie des étudiants français : l'angoisse, la peur ; la lecture ne semble plus être un plaisir, mais une corvée. La vie culturelle et esthétique de la France qu'ils avaient imaginée lors de leur éducation soviétique, semble n'être que chimère depuis longtemps dépassée. C'est le même sentiment qui peuple le roman *Une nuit à Reykjavik* de Svit, roman qui illustre un amour impossible à l'heure où il est possible de monnayer celui-ci. *L'accomplissement de l'amour* d'Almassy relate également cette impossibilité au moment où les sites de rencontres deviennent de plus en plus populaires.

Si la modification géopolitique de l'implosion du soviétisme a eu des répercussions sur les œuvres de ces auteurs, cela est d'abord dû à une modification des attentes du lectorat premier des œuvres. Mais, la fin de cette période permet également de le relater à ce public

qui n'en connaît que les grandes lignes et semble avoir oublié la violence du régime. Ce partage de l'expérience soviétique se fait via une exploration de l'intime et une volonté de s'en servir comme expérience formatrice d'un regard singulier jeté sur le monde qui les entoure. Si l'expression de ce regard prend des formes variées et diverses selon les auteurs considérés, il nous semble essentiel de noter le fait que ce regard propose une certaine homogénéité au sein des auteurs de la seconde génération de francophones post-soviétiques.

III- Exilés, migrant, émigré ? Comment définir l'identité des francophones post-soviétiques ?

Si nous nous sommes concentrés, dans une première partie, sur l'influence de l'imaginaire du lectorat de réception première des œuvres des francophones post-soviétiques et l'influence de celui-ci sur leur pratique de l'écriture, nous avons ensuite tenté de voir que l'immersion dans l'histoire du soviétisme ne se faisait pas selon l'angle du témoignage, mais selon une volonté de retracer le parcours d'individu et d'en sonder l'existence en fonction des expériences rencontrées. Dans ce mouvement conclusif, nous souhaitons nous intéresser à la façon dont les écrivains de la seconde génération post-soviétique gèrent leur identité d'exilé, dans un contexte où le mot « exil » est lui-même remis en cause.

De l'exilé, au migrant, à l'extracommunautaire

Le philosophe polonais Lezek Kołakowski note la difficulté de désigner les populations migrantes à la fin du vingtième siècle : « Many voluntary exiles from tyrannical regimes cannot rid themselves of a feeling of discomfort. [...] A certain ambiguity is therefore unavoidable, and it is impossible to draw up any hard-and-fast rules to distinguish justifiable from unjustifiable self-exile » (55, cité dans Neubauer et Török 8). Si, dès la période soviétique, il semblait difficile de pouvoir distinguer entre les exils volontaires et ceux forcés, alors comment désigner ces déplacements lorsque les conditions politiques de la terre d'origine des écrivains ne les condamnent plus à s'exiler pour pouvoir exercer leur activité ? La langue française est riche en termes de ce point de vue : exilé, migrant, émigré, déraciné, etc. Pourtant, selon nous aucun des termes précédents ne permet de désigner convenablement le mouvement particulier de ces écrivains. La recherche du terme adéquat semble être importante pour ce corpus tant le thème du déplacement, comme nous l'avons précédemment noté, est constitutif d'une grande partie du corpus. « L'exilé », qui suppose un déplacement contraint, ne semble plus être à la base du statut de ces écrivains, tandis que le terme « migrant » est trop vague et ne permet pas de désigner de façon précise ce déplacement

d'écrivain. Pour comprendre cette condition particulière, il nous faut retourner aux œuvres.

Svit, dans *Moreno*, est confrontée à ce questionnement :

Je ne suis plus une Yougoslave, je ne suis plus une vraie Slovène, je ne suis pas une vraie Française non plus... Je suis une extracommunautaire. [...] Extracommunautaire. Voilà le mot qui me convient. En dehors. En dehors des communautés nationales, communauté tout court, familles, groupes, cercles et fondations de toutes sortes. [...] J'ai fait le dernier pas : j'ai déserté ma langue maternelle. Ou encore mieux : je ne l'habite plus. Je ne l'habite plus fatalement, fidèlement, fraternellement, comme disent faussement les faux romantiques et les faux dissidents qui n'ont pas le choix : j'habite une langue, je n'habite plus un pays. Elle n'est plus mon seul toit et mon seul horizon ? Je ne suis plus à personne ? Plus rien ne m'attache ? (91-92)

Le statut d'extracommunautarité peut nous donner un indice de réponse. L'extracommunautaire est celui qui rompt avec sa condition première pour basculer dans une identité choisie. La distinction produite par Francis Jacques entre identité individuelle et identité personnelle (Ricoeur nomme celle-ci *identité narrative*) nous permet d'expliquer ce lien. Selon ce chercheur, l'identité individuelle (*idem*) correspond à celle qui nous est conférée dès notre naissance (pays natal, langue, nom, sexe, etc.) tandis que l'identité personnelle (*ipse*) se construit dans la relation à l'autre et dans les choix que le sujet y opère :

La personne n'est pas, elle se *produit*, ou plutôt, pour elle, *être* c'est se produire en s'identifiant peu à peu. Un pur agir sur soi, une activité revenant sur elle-même, pour nous détourner de substantifier cette activité qui revient sur elle-même. On s'avise que la seule question philosophique à la fois complète et concrète est celle de l'identité personnelle. (42)

L'extracommunautarité possède l'avantage de rendre visible ce choix de ne pas se situer en fonction d'une identité reçue, mais bien plus en fonction des divers choix. L'un des choix marquant pour ces auteurs est celui de la langue française.

Une identité francophone ou française ?

Le choix de la langue française est l'une des composantes essentielles de l'identité personnelle des auteurs du corpus. Si la langue revêt une importance pour chacun dans son appréhension du monde, elle l'est encore plus lorsque cette langue devient choisie, *a fortiori* pour des écrivains. Pourtant, parler d'une langue française semble complexe, tant la diversité des registres de langues et de ces usages est vaste. Quel français parler pour ces francophones post-soviétiques ? Comme l'évoque Pierre Bourdieu dans *Ce que parler veut dire*, le choix de l'*habitus linguistique* est essentiel pour comprendre la façon dont le locuteur se situe vis-à-vis de la langue qu'il emprunte : « Parler, c'est s'approprier l'un ou l'autre des *styles expressifs* déjà constitués dans et par l'usage et objectivement marqués par leur position dans une hiérarchie des groupes correspondants » (41). Cet accès aux *styles expressifs* de la langue

française se produit d'une façon particulière pour les auteurs de notre corpus. La plupart d'entre eux possèdent déjà des notions de français avant de s'installer dans ce pays. Cette langue est apprise, non en contexte d'immersion dans le pays, mais par un apprentissage mené aux côtés de ses Lettres. La première confrontation avec la langue française se fait au contact de livres interdits par le régime soviétique. Cet accès au français par la bibliothèque de ses classiques entraîne les auteurs à devenir des locuteurs particuliers de cette langue. Ils deviennent, du fait même de cette constitution de leur apprentissage, des locuteurs manifestant une sur-vigilance linguistique et ayant la volonté de chérir cette langue.

Pourtant, le statut d'auteurs francophones ou d'écrivains français pose problème. Svit et Almassy sont toutes les deux des signataires du manifeste *Pour une littérature monde en français*. Par cet engagement, elles signifient leur refus d'être assimilées à un centre et d'être constamment renvoyées à leur statut d'auteur ayant fait le choix de la langue française. La signature de ce manifeste montre la volonté de ne pas se faire happer par une quelconque catégorisation de leur pratique d'écrivain. L'ensemble des auteurs revendique une identité qui ne peut être fixée, à l'inverse de l'identité individuelle, mais qui est toujours en recherche, à l'écoute de la vie pour pouvoir s'y adapter. Pour comprendre la démarche de ces auteurs, il ne faut pas adopter le point de vue des gardiens des frontières qui peuplent les créations de Hak et qui sont toujours à la recherche de pièce d'identité pour pouvoir classer autrui, mais il faut être attentif à ces « corps qui sentent la vie » (*Lutte*, 28), qui refusent de se laisser guider par un destin choisi pour eux. Comme le revendique Svit dans *Visage slovène*, leur identité est, bien sûr, constituée par leurs expériences, celles-ci le plus souvent subies, mais également par leurs rêves et leur imagination : « Notre identité a aussi à voir avec le rêve, l'imagination, l'inspiration, et l'élargissement de soi – je suis également celle que je veux être, un visage que je me choisis » (70). Ce visage qui se choisit, accepte fort peu la catégorisation, l'étiquette. De ce fait, l'unité que nous avons voulu mettre en place de la littérature post-soviétique, pose problème. Avons-nous le droit de les classer, de leur trouver une unité ? Si nous nous contentons d'une approche poétique, encore une fois nous serons vite mis à mal par ces auteurs, mais si nous observons ce refus comme une caractéristique de leur positionnement, au sein même de l'univers littéraire français, alors nous pouvons statuer d'une certaine unité. Cette unité n'a pas pour but d'uniformiser les œuvres sous un point de vue rigide, mais d'observer qu'une partie de leur identité personnelle est commune et se regroupe sous le choix des figures tutélaires sous lesquelles placer son regard artistique, mais également dans la façon de témoigner du soviétisme. L'ensemble de ces observations, nous amène à statuer du caractère fortement interculturel de ce corpus et justifie l'approche

communicationnelle, approche sensible aux différents visages que porte un écrivain, pour approcher ce corpus.

Des auteurs transculturels

Le corpus offert par la francophonie post-soviétique offre un terrain de choix pour étudier la manifestation de l'hybridation. La potentielle schizophrénie, terme évoqué par Almassy et Visniec, d'auteurs partagés entre deux cultures se résout lorsque celle-ci est dépassée et une perspective choisie.

Mon état actuel ne correspond donc pas à la déculturation, ni même à l'acculturation, mais plutôt à ce qu'on pourrait appeler la *transculturation*, l'acquisition d'un nouveau code sans que l'ancien ne soit perdu pour autant. Je vis désormais dans un espace singulier, à la fois dehors et dedans : étranger « chez moi » (Sofia), chez moi « à l'étranger » (à Paris). (Todorov 23)

Cette double constitution des points de références nationaux peut créer un sentiment de confusion, mais la mise en récit de ces réflexions permet de résoudre une tension, d'en comprendre les failles. A l'image de la narratrice de *V.O.*, l'auteur, en même temps qu'il décrit une scène, apprend sur celle-ci au travers de son imitation.

Je m'ouvre en deux, poupée Maroussia ahurie, et j'ouvre en deux une série de femmes de plus en plus petites, mais ces poupées alignées ne sont pas identiques, elles ne sont même pas ressemblantes, je les manipule, je les décris et je devrais y mettre plus de réserve, plus de pudeur, plus de respect, parce que ces Atina-là, quoique emboîtées dans ma personne, sont des étrangères (46)

Cette suspension de la diégèse, pour la commenter, montre cette volonté de ne pas simplement conter une histoire, mais de s'en servir comme une exploration, celle-ci ayant pour base la volonté de comprendre le « qui je suis. » Cette dualité de la constitution de leur identité personnelle refuse de se laisser cloisonner dans un unique univers de réception. Ainsi, la francophonie post-soviétique prend pour terrain d'enquête aussi bien des personnages fictifs français et d'autres d'Europe Médiane. A la différence de l'ancienne génération, eux choisissent de mener des récits où les personnages français peuvent être vus de l'intérieur à travers une focalisation interne. Cette hybridation leur confère une possibilité de s'adapter, de changer son regard en fonction du problème qu'ils habitent.

Ainsi, il nous semble possible de répondre par l'affirmation à la question d'une possible unité de la francophonie post-soviétique. La modification de l'imaginaire de réception de leurs œuvres suscitée par la chute du soviétisme les a amenés à redéfinir la façon dont ils pouvaient pénétrer la scène littéraire française. Cet événement historique nécessite également une réflexion sur la façon de le rendre partageable à un public qui n'en partage pas la mémoire. Cette médiation passe par une auscultation de l'intimité du régime et par un

regard aiguisé à certaines questions particulières, apte à observer des parallélismes entre le monde totalitaire et les régimes démocratiques occidentaux. L'unité de la francophonie post-soviétique se perçoit également dans la façon dont ceux-ci gèrent leur identité d'auteurs en mouvement :

A la différence de l'identité abstraite du Même, l'identité narrative, constitutive de l'ipséité, 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. Comme l'analyse littéraire de l'autobiographie le vérifie, l'histoire d'une vie ne cesse d'être refigurée par toutes les histoires véridiques ou fictives qu'un sujet raconte sur lui-même. Cette reconfiguration fait de la vie elle-même un tissu d'histoires racontées. (Ricoeur 443)

Le corpus fictionnel que nous avons étudié, nous semble être un terrain exceptionnellement riche pour écouter ces modulations identitaires opérées par un groupement de personnes choisissant de se déplacer et de choisir la langue du pays d'accueil comme langue d'écriture. La fiction au travers de ces récits offre à lire directement les questionnements de l'individu et les explorations menées dans le cadre d'une *feintise ludique*. Il nous faut conclure, avec Jean-Marie Schaeffer, que l'imagination possède une puissance cognitive essentielle. En effet, si nous entendons que « réfléchir » signifie en l'occurrence « se donner une représentation mentale de l'action à entreprendre et de ses conséquences probables », ce qui à son tour pourrait se traduire par « simuler mentalement l'action à entreprendre » (80), alors, il nous faut admettre que la fiction est le lieu de la réflexion sur soi. Etudier de cette manière la littérature des auteurs de la francophonie post-soviétiques nous permet d'en apprécier le regard qui dépasse la simple admiration esthétique. Ainsi, voulant conclure, à l'image de Svit, notre travail par la pensée de Gombrowicz, nous pouvons affirmer que cette lecture n'est pas une « cigarette », car elle ne se contente pas de réaliser un besoin suscité, mais réfléchit une question essentielle.

Bibliographie

- Almassy, Eva. *L'accomplissement de l'amour*. Paris : L'olivier, 2013.
- . *V.O.*. Paris : Gallimard, 1997.
- Boia, Lucian. *L'Occident : une interprétation historique*. Paris : Les belles lettres, 2007.
- Bourdieu, Pierre. *Ce que parler veut dire ?*. Paris : Fayard, 1982.
- Casanova, Pascale. *La République mondiale des lettres*. Paris : Seuil, 1999.
- Combe, Dominique. *Poétique francophone*. Paris : Hachette, 1995.

- De Toledo, Camille. *Le hêtre et le bouleau : essai sur la tristesse européenne ; suivi de, L'utopie linguistique ou La pédagogie du vertige*. Paris : Seuil, 2009.
- Gombrowicz, Witold. *Correspondance avec Jean Dubuffet*. Paris : Gallimard, 1995.
- . *Journal I*. Paris : Christian Bourgois, 1981.
- Hak, Pavel. « Dire le monde ». Entretien réalisé par Denis Molcanov. <http://www.pavelhak.com/fr/entretien-17-souvislosti-entretien-avec-pavel-hak-par-denis-molcanov.html>, consulté le 30 juillet 2015.
- . *Lutte à mort*. Paris : Tristram, 2004.
- Jacques, Francis. *Différence et subjectivité. Anthropologie d'un point de vue relationnel*. Paris : Aubier Montaigne, 1982.
- Jouanny, Robert. *Singularités francophones ou Choisir d'écrire en français*. Paris : PUF, 2000.
- Kolakowski, Lezek. *Modernity on Endless Trial*. Londres : The U of Chicago P, 1990.
- Kundera, Milan. *L'ignorance. Œuvre II*. Paris : Gallimard, 2012. 745-938.
- . *La plaisanterie*. Paris : Gallimard, 1967.
- . *Les testaments trahis. Œuvre II*. Paris : Gallimard, 2012.
- Lazarova, Rouja. *Cœurs croisés*. Paris : 00h00, 2000.
- . *Mausolée*. Paris : Flammarion, 2009.
- Moura, Jean-Marc. *Exotisme et lettres francophones*. Paris : PUF, 2003.
- Neubauer, John et Zsuzsanna Török, dir. *The Exile and the Return of Writers from East-Central Europe : A Compendium*. Berlin : de Gruyter, 2009.
- Pavel, Thomas. *La pensée du roman*, Paris : Gallimard, 2003.
- . *Univers de la fiction*. Paris : Seuil, 1988.
- Prstojevic, Alexandre. *Le témoin de la bibliothèque*. Paris : Cécile Default, 2012.
- Ricœur, Paul. *Temps et récit III*. Paris : Seuil, 1991.
- Schaeffer, Jean-Marie. *Pourquoi la fiction ?*. Paris : Seuil, 1999.
- Stoichita, Ierunca Victor. *Oublier Bucarest*. Arles : Actes Sud, 2014.
- Svit, Brina. *Moreno*. Paris : Gallimard, 2003.
- . *Une nuit à Reykjavik*. Paris : Gallimard, 2011.
- . *Visage slovène*. Paris : Gallimard, 2013.
- Thibaudet, Albert. *Histoire de la littérature française*. Paris : Stock, 1936.
- Todorov, Tzvetan. *L'homme dépaycé*. Paris : Seuil, 1998.
- Tsepeneag, Dimitru. *Le camion bulgare ou chantier à ciel ouvert*. Paris : P.O.L, 2011.

Visniec, Matei. *De la sensation d'élasticité lorsqu'on marche sur des cadavres*. Paris : Lansman, 2010.

---. *L'histoire du communisme racontée aux malades mentaux*. Paris : Lansman, 2002.

---. *Les détours Cioran ou Les Mansardes à Paris avec vue sur la mort*. Paris : Lansmann, 2007.

---. *Monsieur k. libéré*. Tr. du roumain par Faustine Vega. Paris : Non lieu, 2013.

---. *Richard III n'aura pas lieu ou Scènes de la vie de Meyerold*. Paris : Lansman, 2005.

Walton, Kendall. *Mimesis as Make-Believe : On the Foundations of the Representational Arts*. Cambridge : Harvard UP, 1990.

NOTE

¹ *C.V. ou portrait de l'artiste en Vermeer*, site personnel de l'auteur.