

CRÉATION(S) EN EXIL

Création(s) en exil

Perspectives interdisciplinaires

Sous la direction de

Loreto NÚÑEZ,

Myriam OLAH

Nadège COUTAZ

Mise en page : Patricia Eberlin
Suivi éditorial : Joëlle Légeret
Novembre 2018

ISBN : 978-2-9701265-1-5

© 2018 Collection du CLE, Lausanne
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.
Tous droits réservés pour tous les pays.



UNIL | Université de Lausanne

Littératures comparées-CLE

TABLE DES MATIÈRES

AVANT-PROPOS	
Ute Heidmann	7
INTRODUCTION	
Loreto Núñez, Myriam Olah, Nadège Coutaz	11
IMAGINER, PENSER LE <i>DESEXIL</i> DANS LA VIOLENCE DE L'EXIL	
Marie-Claire Caloz-Tschopp	31
EL EXILIO O LA OTRA CARA DE LA PATRIA VERDADERA	
José Luis Mora García	71
ÉCRITURE DE LA MARGE ET POÉTIQUE DE L'EXCLUSION. <i>LA TUMBA DE ANTÍGONA</i> DE MARÍA ZAMBRANO : RÉPONSE D'UNE EXILÉE DU XX ^e SIÈCLE À SOPHOCLE	
Nadège Coutaz	109
RETOUR AU FUTUR : ÉCRITURES HISPANO-AMÉRICAINES DU « DES-EXIL »	
Valeria Wagner	139
ÉCRIRE ET TRADUIRE L'EXIL POUR JEUNES LECTEURS. <i>NO PASÓ NADA</i> D'ANTONIO SKÁRMETA EN COMPARAISON AVEC SES TRADUCTIONS ALLEMANDE (LÓPEZ) ET FRANÇAISE (BATAILLON)	
Loreto Núñez	163
« DE L'AMERTUME JE FERAI JOIE. »	
MISE EN TEXTES ET EN IMAGES DE LA DÉPORTATION SUBIE PAR YANNIS RITSOS	
Myriam Olah	201
« SI JE T'OUBLIE BABYLONE ». LE RETOUR À L'EXIL, UNE DIALECTIQUE POLITIQUE ET POÉTIQUE	
Joëlle Marelli	235

LA ÚLTIMA VEZ QUE VI MACAO	
Elena López Riera	267
DE L'EXIL AU ROYAUME : PRISON, PAROLE, ET LIBERTÉ	
Olivier Wicky	289
RÉSUMÉS	313
NOTICES BIO-BIBLIOGRAPHIQUES DES AUTEURS	319

AVANT-PROPOS

Ute Heidmann

Comme le premier volume de la Collection du CLE, publié en 2013 sous le titre *Mythes (re)configurés. Création, Dialogues, Analyses*¹, ce second volume explore, dans une optique discursive, les orientations d'un comparatisme plurilingue, dialogique et non universalisant qui sont au cœur des réflexions et recherches menées au sein de notre Groupe de recherche CLE (l'acronyme signifiant **C**omparer les **L**ittératures en langues **E**uropéennes). En cela, les deux volumes de notre collection s'inscrivent dans la continuité de *Poétiques comparées des mythes. De l'Antiquité à la Modernité*, édité par Ute Heidmann en 2003, et de *Sciences du texte et analyse de discours*, édité par Jean-Michel Adam et Ute Heidmann en 2005.

Dans le souci de mettre la méthode comparative, constitutive de la discipline académique que nous représentons à l'Université de Lausanne, à l'épreuve d'un sujet dont l'actualité et l'urgence ne cesse de croître, nous avons organisé, en 2013, un colloque sous le titre *Écritures en exil. Perspectives comparatistes*. Le Collège International de Philosophie (CIPh) organisait cette année-là une série de rencontres consacrées à la nécessité de *(Re) penser l'exil*, sous la direction de Marie-Claire Caloz-Tschopp en collaboration avec Valeria Wagner, notre collègue comparatiste de Genève. Nous avons donc convié nos collègues philosophes et comparatistes, ainsi que José Luis Mora García, philosophe et littéraire de l'Université Autonome de Madrid, à un dialogue interdisciplinaire entre philosophie et comparatisme, qui s'inscrit, lui aussi, dans la continuité des ouvrages mentionnés plus haut. Ce dialogue interdisciplinaire s'est poursuivi et intensifié pendant l'élaboration du présent ouvrage co-dirigé par Loreto Núñez, Myriam Olah et Nadège Coutaz, et il nous a semblé juste de lui donner comme titre : *Création(s) en exil. Perspectives interdisciplinaires*.

¹ Ce premier volume de la Collection du CLE est mis en ligne et gratuitement accessible à l'adresse URL <http://www.unil.ch/leuc/home/menueinst/publications/collection-du-cle.html> (page consultée le... AJOUTER DATE après vérification si online).

Cet élargissement, par rapport au titre du colloque de 2013, permet aussi de souligner le fait que l'exploration de la *création* comme processus et pratique culturelle fait partie intégrante des préoccupations et orientations de notre groupe de recherche. La première partie de *Mythes (re)configurés. Création, Dialogues, Analyses* est consacrée aux essais issus des rencontres organisées sous l'enseigne du *Dialogue avec les créateurs*, type de séminaire inauguré par le dialogue avec Sylviane Dupuis, poète et écrivain de théâtre. Nous lui devons deux magnifiques essais sur le processus de création dans la pratique poétique et théâtrale qui ouvrent *Mythes (re)configurés*. Ces essais, désormais accessibles en ligne, valent la peine d'être relus dans la perspective de l'exploration épistémologique du dialogue créateur entre la poésie de Yannis Ritsos et le film d'Olivier Zuchuat analysé dans le présent volume par Myriam Olah. L'étude de ce dialogue fécond entre création poétique et cinématographique avait déjà trouvé une place importante dans le premier volume de la Collection du CLE avec l'essai de Benoît Turquety sur *Antigone* de Danièle Huillet et Jean-Marie Straub (également accessible en ligne). Loreto Núñez, Myriam Olah et Nadège Coutaz ont pris soin d'élargir cette optique prometteuse en donnant la parole à Joëlle Marelli et Elena López Riera, qui éclairent et prolongent ce dialogue interdisciplinaire.

Deux autres orientations importantes, en pleine expansion dans les recherches menées au CLE depuis quelques années, sont présentes dans l'essai de Loreto Núñez. La première concerne les créations littéraires destinées aux jeunes lecteurs, sur lesquelles nous travaillons en collaboration avec l'Institut suisse Jeunesse et Médias (ISJM) dirigé par Brigitte Praplan. La seconde relève de la pratique du traduire, domaine de recherche devenu essentiel depuis le dialogue intense et amical mené au sein du CLE, dès 2005, avec Henri Meschonnic, auquel nous rendions hommage, en 2009, dans l'épilogue du *Texte littéraire*².

Tout en ouvrant de nouvelles pistes pour les réflexions et recherches futures de notre groupe de recherche, qui ne cesse de s'agrandir sur le plan international, les éditrices de ce second volume de notre collection ont réalisé les objectifs fondamentaux formulés par les fondateurs du *Groupe de*

² *Le texte littéraire. Pour une approche interdisciplinaire*, Jean-Michel Adam & Ute Heidmann, Louvain-la-Neuve, Academia Bruylant, 2009, p. 141-144.

Recherche interdisciplinaire en Analyse comparée des discours dont notre groupe de recherche est issu³, à savoir le souci de la dimension discursive « contextualisante » de toute création artistique, ainsi que l'amour de la langue et des langues, qui requiert la précision philologique et l'insistance sur la nécessité de travailler à partir de la lettre des textes, dans leurs langues d'origine.

Cet amour de la langue et des langues, sur lequel se fonde notre pratique plurilingue et notre plaidoyer pour la *diversalité* promue par les écrivains des Caraïbes, nous poussera aussi à prendre comparativement en compte des créations dans d'autres langues que les langues européennes. Si ces dernières nous ont principalement préoccupés jusqu'ici, c'est pour la simple raison que les compétences linguistiques des collaboratrices et collaborateurs du CLE se limitent généralement à ces langues. Mais les compétences linguistiques des membres de notre groupe de recherche s'élargissent, comme en témoignent les recherches en cours de Myriam Olah, qui intègrent comparativement les créations littéraires en langue japonaise à ses connaissances du hongrois, du grec et du russe.

³ La postface de *Poétiques comparées des mythes* et la préface de *Sciences du texte et analyse de discours* décrivent ces objectifs et cette filiation.

INTRODUCTION

Loreto Núñez, Myriam Olah, Nadège Coutaz

Ce livre est le fruit d'un colloque organisé en novembre 2013 à l'Université de Lausanne par le CLE en collaboration avec le Collège International de Philosophie. Consacré aux « Créations en exil » ; il embrasse autant des œuvres littéraires et philosophiques, que des productions audio-visuelles et parcourt des créations passées qui nous interpellent aujourd'hui par leurs nouveaux effets de sens. En effet, l'urgence de l'actualité pousse les créateurs à mobiliser de nouveaux moyens apportés par les nombreuses possibilités intermédiales.

La « perspective interdisciplinaire », qui a donné son orientation à notre rencontre scientifique, s'est voulue résolument « comparative, différentielle et dialogique », s'inscrivant dans le sillage de la méthode d'analyse développée par Ute Heidmann¹, telle qu'elle est pratiquée au sein de notre groupe de recherche :

Plus que le « différent » en tant que tel, il s'agit dans une comparaison différentielle, telle que je la conçois, d'explorer le *différentiel* résultant d'un processus de *différenciation*. La différenciation est une notion relationnelle qui, au lieu d'opposer le *même* et le *différent*, désigne le processus qui mène de l'un à l'autre. L'évolution même des langues, littératures et cultures est sous-tendue par un tel processus complexe de différenciation. L'espagnol, le portugais, le catalan, l'italien, le français sont autant de façons de se différencier du latin, comme les multiples formes du créole se différencient des langues des colonisateurs. L'écriture littéraire procède, elle aussi, par différenciation, en tout cas dans les littératures occidentales sur lesquelles je travaille. Fondamentalement dialogique, elle cherche à se différencier de ce qui a déjà été dit, à inventer de nouvelles façons de dire aptes à représenter un monde en

¹ La méthode de la *comparaison différentielle et discursive* développée par Ute Heidmann sera mise en pratique dans cet ouvrage par les éditrices ; voir également Heidmann 2008, 2013, 2015, 2017a et 2017b.

perpétuel changement. (Heidmann 2017b : 200 ; italiques de l'auteure)

Nous étudions, dans cette perspective interdisciplinaire, dialogique et comparative, les littératures et cultures qui s'expriment dans les langues européennes. Dans cette optique, il s'agit de respecter les spécificités de chaque langue, littérature et culture ainsi que de leurs créations artistiques, tout en explorant leurs interactions complexes. Dans un même esprit de dialogue, ce volume se distingue par des contributions plurilingues et par des citations en langue originale. L'exil, traité ici au fil des langues, des cultures, des genres et des époques est un sujet qui revêt une importance particulière aujourd'hui. C'est pourquoi cet ouvrage propose des pistes de lecture, ouvertes et multiples, dans leur « diversité », selon le concept proposé dans *Éloge de la créolité* (Bernabé, Chamoiseau & Confiant 1993 : 54) et intégré par Ute Heidmann dans son approche comparative et différentielle (2017a : 32). Pour ce faire, diverses méthodes d'analyse sont mobilisées et les démarches de type interdisciplinaire sont favorisées.

Sur ce dernier point, quelques considérations semblent s'imposer, d'autant plus que, comme l'indique Violaine Lemay, nous sommes toujours confrontés à des préjugés assez persistants en ce qui concerne l'interdisciplinarité, dont celui selon lequel « *l'interdisciplinarité [serait] facile*. "Il suffit d'un peu de bonne volonté et d'intelligence pour amorcer un dialogue scientifiquement utile avec d'autres disciplines" » (2011 : 38 ; l'auteure souligne). Un chercheur qui prend cette attitude nie la complexité que constitue le travail interdisciplinaire et pratique plutôt la pluridisciplinarité qui, selon Darbellay, « désigne une juxtaposition de plusieurs disciplines [...] une addition de disciplines, sans véritable interaction entre elles », procédé à travers lequel « un objet de recherche donné [...] est analysé séquentiellement par une série de disciplines indépendantes, via une opération de découpage-segmentation » (2005 : 46). Or, « cette simple juxtaposition-addition de disciplines conforte l'hétérogénéité » (Darbellay 2011 : 73), au lieu de créer un pont et un dialogue constructif entre les disciplines. Au contraire, l'interdisciplinarité mise sur « l'interaction », sur « la relation de réciprocité entre plusieurs disciplines dans laquelle on se situe pour décrire, analyser et comprendre la complexité d'un objet d'étude commun » (2011 : 73-74).

La mise en place de ce dialogue interdisciplinaire n'est pas aussi facile.

Selon Darbellay, il faut d'abord « créer une culture de tolérance réciproque entre les disciplines », « la capacité à comprendre le point de vue de l'autre, à se mettre à sa place, mais sans renoncer pour autant à son identité » (2011 : 84). Ne pas renoncer à son identité implique aussi la connaissance de son identité disciplinaire. En effet, pour le chercheur qui s'efforce d'établir un dialogue avec des spécialistes d'autres disciplines, il est important de se comprendre et d'avoir une solide formation disciplinaire de base². C'est seulement avec ce bagage que l'on peut commencer le voyage pour atteindre l'autre. Un troisième aspect important est soulevé par Jean-Michel Adam, quand il invite à « un examen critique des états les plus avancés des discussions épistémologiques menées à l'intérieur des différentes sciences du texte [et d'autres disciplines] » ; cette connaissance de soi mais aussi de l'autre permet « de surmonter les préjugés accumulés au fil de l'histoire des disciplines et renforcés par les cloisonnements académiques hérités » (2018 : 39). Il s'agit d'adopter, d'une certaine façon, une position d'humilité en (ré)apprenant à se connaître soi-même et l'autre, humilité qui devrait déboucher sur une attitude motivée par la compréhension de nos objets d'étude et non par la défense d'autres intérêts :

En détruisant l'aveuglement du spécialiste, la méthode interdisciplinaire récuse le caractère territorial du pouvoir par le savoir. À la conception du pouvoir mesquin, dérisoire et jaloux du spécialiste, elle substitue celle d'un *pouvoir partagé* et puissant. Entrer dans le jeu de l'interdisciplinarité suppose, en effet, des qualités de cœur, d'enthousiasme et d'étonnement, qui représentent les racines de l'intelligence. À la limite, la recherche interdisciplinaire implique un renoncement sinon à tout désir de maîtrise par le savoir, du moins à la manipulation totalitaire du discours de la discipline. C'est par ce renoncement que le savoir advient en vérité, c'est-à-dire se fait humain et interrogateur, s'expose dans une figure provisoire issue du travail historique de l'interprétation, au lieu de se figer dans un schéma absolu résultant de la conquête de l'esprit dogmatique. (Resweber 1981 : 19-20 ; l'auteur souligne)

L'auto-connaissance et la compréhension d'autrui permettent de nous

² C'était là aussi un de « principes fondateurs » du « Groupe de Recherche interdisciplinaire en Analyse comparée des discours » dont est issu le CLE, voir Adam 2003 : 248. Voir également l'ouvrage dirigé par Adam & Heidmann 2005.

prémunir contre « l'esprit dogmatique », grâce à la relativisation qu'elles impliquent. Cette double connaissance rend en effet possible un décentrement réciproque que nous qualifierions, en nous inspirant de Tzvetan Todorov, de *dépaysement disciplinaire* :

L'homme dépaycé, arraché à son cadre, à son milieu, à son pays, souffre dans un premier temps : il est plus agréable de vivre parmi les siens. Il peut cependant tirer profit de son expérience. Il apprend à ne plus confondre le réel avec l'idéal, ni la culture avec la nature ; ce n'est pas parce que ces individus-ci se conduisent différemment de nous qu'ils cessent d'être humains. Parfois il s'enferme dans un ressentiment, né du mépris ou de l'hostilité de ses hôtes. Mais s'il parvient à le surmonter, il découvre la curiosité et apprend la tolérance. Sa présence parmi les « autochtones » exerce à son tour un *effet dépayçant* : *en troublant leurs habitudes, en déconcertant par son comportement et ses jugements, il peut aider certains d'entre eux à s'engager dans cette même voie de détachement par rapport à ce qui va de soi, voie d'interrogation et d'étonnement.* (Todorov 1996 : 24 ; nous soulignons)

Ces paroles sont énoncées dans un des ouvrages où Tzvetan Todorov met au centre de son propos son propre exil, ainsi que les expériences et les connaissances qui en découlent, tant négatives que positives. Le côté positif est indéniablement son ouverture à l'autre : les autres individus, les cultures distinctes et les diverses disciplines. C'est aussi son vécu qui a probablement rendu possible cette ouverture, tout comme celle d'un autre grand penseur de l'exil et du décentrement, Edward Said :

[...] s'écarter de « chez soi », c'est le regarder avec un détachement de l'exilé. Il y a en effet un grand mérite à relever les contradictions entre diverses notions et idées, et ce qu'elles produisent réellement. La langue et la maison nous semblent acquises, elles deviennent naturelles, et ce qu'elles sous-tendent disparaît dans le dogme et l'orthodoxie.

L'exilé sait que, dans un monde séculier et contingent, toute demeure est provisoire. Les frontières et les barrières qui nous enferment dans un lieu sûr, un territoire familier, peuvent aussi devenir les limites d'une prison, et sont souvent défendues au-delà de la raison ou de la nécessité. Les exilés franchissent

les frontières, brisent les barrières de la pensée et de l'expérience. (Said 2008 : 255)

L'expérience et les acquis de personnes reconnues ou demeurées anonymes méritent notre respect : c'est d'eux, de leurs destins, de leurs créations et accomplissements, artistiques ou autres, qu'il doit être question quand on se penche sur l'étude de l'exil et non pas d'autres intérêts. C'est pour les observer le mieux possible qu'il convient de joindre les forces de diverses disciplines.

Le présent volume constitue la matérialisation écrite de ces efforts interdisciplinaires autour d'une question qui, malheureusement, est toujours d'actualité : l'exil ou, plutôt, les exils, puisqu'il s'agit de déconstruire l'idée d'un caractère universel de l'exil en accentuant au contraire la singularité de chaque contexte et de chaque création. Notre colloque a réuni des chercheurs provenant de divers pays, ancrés dans différentes disciplines et travaillant sur divers corpus. Plusieurs langues et littératures sont représentées dans les corpus traités : grec ancien et moderne, latin, français, allemand, littératures anglophones et hispaniques, hébreu, russe, vietnamien.

Ces exemples d'échanges à l'intérieur des contributions peuvent être étendus par les effets de résonance entre les diverses participations. Cela a été clairement perceptible lors du colloque. Les discussions portant sur les exposés, ainsi que sur les textes de Nancy Huston, Dany Laferrière, Pablo Neruda et Pinar Selek sélectionnés pour une lecture publique, ont été particulièrement fructueuses, notamment lors de la table ronde. Le cycle de projections programmées dans le cadre du colloque a également donné lieu à des dialogues interdisciplinaires entre chercheurs et créateurs, en présence d'étudiants et d'autres personnes intéressées par cette problématique. Intitulé « Imaginaires comparés de l'exil », il a accueilli les réalisateurs de *The Interpreter* et de *Sudeuropa*, Maria Iorio et Raphaël Cuomo qui montrent les conditions difficiles dans lesquelles les réfugiés arrivent à Lampedusa. Iara Heredia Lozar, auteure du film documentaire *Me duele la memoria* consacré à l'exil chilien, a animé, en compagnie d'Irena Wyss, spécialiste de la littérature francophone, une discussion lors de la projection conjointe de *Nostalgia de la luz* de Patricio Guzmán et de *Incendies* de Denis Villeneuve. La table ronde en présence d'Olivier Zuchuat, réalisateur du film *Comme des lions de pierre à l'entrée de la nuit*, a apporté un éclairage inédit sur les textes de Yannis Ritsos.

Le poète grec, qui a subi des déportations successives dans des conditions extrêmes, a développé de façon ingénieuse le potentiel créateur lié à l'exil. Olivier Zuchuat cite Giorgio Agamben au début de son film : « Le camp est l'espace qui s'ouvre quand l'état d'exception commence à devenir la règle ». Le cinéaste suisse montre comment l'interaction entre textes et images sert de support à la mémoire.

La fiction cherche à donner un sens au réel et elle permet de mettre en mots et en images des bribes de réalité. Selon Jacques Rancière, « les formes de la fiction peuvent révéler et interroger les modes de présentation de la réalité et les formes de liaison entre événements qui sont à l'œuvre dans les fictions inavouées de la politique et des sciences sociales » (2016 : 139). Ainsi, le cinéma est un « art qui crée des fictions en rassemblant des fragments de temps » (*ibid.*). Les images cinématographiques évoquées dans ce volume interpellent par leurs façons particulières de raviver la mémoire d'exils passés et interrogent le présent.

Ces dialogues ont trouvé leur place dans certains des articles ici réunis. Ils étaient indispensables pour aborder une problématique aussi complexe que les créations en exil. La réalité et l'actualité des réfugiés, contraints de s'exiler pour fuir la guerre ou la pauvreté, appelle les chercheurs en « sciences humaines » à prendre position. Nombre d'entre eux, dont Erich Auerbach et Leo Spitzer, ont eux-mêmes vécu l'exil à Istanbul avant de rejoindre les États-Unis. Cette expérience d'« enracinement impossible » ou de « transition même qui exclut l'arrêt » (Kristeva 1988 : 18) a été parfois à l'origine de leur choix disciplinaire, comme celui du comparatisme littéraire.

Par une étude précise, basée sur une approche inédite croisant les disciplines, ce volume donne un aperçu de créations littéraires et cinématographiques qui ont émergé en situation d'exil. Dans une perspective comparatiste, il « esquisse » certaines façons de décrire ou d'écrire cette transition caractérisée par le fait de « n'appartenir à aucun lieu, aucun temps », selon les mots de Julia Kristeva (1988 : 17). Il cherche à reconstituer cette « mémoire plongeante » caractérisée par un « présent en suspens » (1988 : 18). Edward Said, qui décrit la fissure causée par cette expérience, en évoque les antinomies, incarnées et endurées avec intensité (2008 : 242-243). En effleurant la réalité indescriptible de l'exil, ce volume propose, selon l'expression de Julia Kristeva, d'« esquisser le mouvement perpétuel à travers quelques-uns des

visages disparates déployés sous nos yeux aujourd'hui, à travers quelques-unes de ses figures anciennes changeantes dispersées dans l'histoire » (1988 : 11). Les visages évoqués par Kristeva renvoient à la force des images dans le monde actuel. Dans sa « déclaration des poètes », publiée dans un premier temps en 2017 dans *Frères migrants*, puis en 2018 dans *Osons la fraternité ! Les écrivains aux côtés des migrants*, Patrick Chamoiseau insiste sur la reconnaissance de ces visages :

Les poètes déclarent qu'aucun réfugié, chercheur d'asile, migrant sous une nécessité, éjecté volontaire, aucun déplacé poétique ne saurait apparaître dans un lieu de ce monde sans qu'il n'ait — non pas un visage mais tous les visages, non pas un cœur tous les cœurs, non pas une âme toutes les âmes. Qu'il incarne dès lors l'Histoire de toutes nos histoires et devient par ce fait même un symbole absolu de l'humaine dignité. (Chamoiseau 2018 : 293)

Pour tous ceux qui ont vécu l'éloignement et qui, en écho à Edward Said, revendiquent le droit de dire qu'ils refusent de s'obliger à une place, l'exil ne se dit pas... Les textes littéraires frôlent cette réalité, par l'ellipse, par l'hyperbole, par l'euphémisme, par l'allégorie, par le détournement... Dans son chapitre intitulé « Personnes déplacées », Agota Kristof, auteure de *L'Analphabète*, sous-entend le sens double et paradoxal du mot « personne » qui désigne à la fois l'individu et sa négation. Le déplacement de « personnes » humaines doit interpellier les « sciences humaines » tout autant que l'écriture de cette réalité, suivant différentes dynamiques de création. Comme le constatent Chantal Chen-Andro, Cécile Sakai et Xu Shuang, il n'existe pas une définition unique de l'exil, devenue une notion dépendante de son contexte (2012 : 9). L'exil, en tant qu'écart, porte sur l'ailleurs par rapport à ici. Il intègre ainsi des dimensions politiques et linguistiques (2012 : 10).

Donner voix aux créations en exil, c'est changer de perspective et oser le regard de côté proposé par un comparatisme différentiel et dialogique. Oser le regard de côté, c'est aussi préférer l'exploration des manières plurielles de dire une expérience complexe. Cela suppose tout d'abord de « passer de l'exil à l'exilé », comme le propose Marie-Claire Caloz-Tschopp dans l'étude qui inaugure cet ouvrage. Ce décentrement nécessite de replacer soigneu-

sement chaque œuvre dans son contexte historique, culturel et linguistique³ afin d'examiner la singularité de chaque prise de parole : assignation à résidence, emprisonnement, déportation, expérience concentrationnaire, exil au sein même du pays, autant de nuances qui montrent que l'horreur de l'exil se décline au pluriel, dans sa matérialité déjà. Chaque contexte d'écriture constitue un ancrage qui trace les contours du monde dont l'auteur doit s'échapper pour créer et *contre* lequel il semble parfois écrire, traçant une référentialité d'où partir pour décrire une réalité à sublimer voire à tenter de modifier. Le contexte d'oppression influence directement la composition même du texte, imposant l'écriture cryptique voire l'ironie ou le détournement pour échapper à la censure. Comme l'illustrent les études rassemblées ici, un contexte d'écriture particulier laisse ses empreintes dans la matérialité de la langue : l'insularité pour Yannis Ritsos, la retraite solitaire pour María Zambrano, l'exil au sein d'un pays étranger qui possède une même langue que celui de départ pour Fernando Iwasaki.

Le regard de côté proposé par la « une comparaison différentielle et dialogique » met en question une conception essentialiste de l'exil souvent choisie comme prisme de lecture pour les écritures en exil. Or, selon Marie-Claire Caloz-Tschopp, un changement de perspective suppose de remettre en cause un déterminisme induit par « une métaphysique de la "catastrophe" et de la soumission » (2016b : PAGE). Dans cette optique, la philosophe s'intéresse à l'*Odyssée*, ainsi qu'à certains écrits de Victor Hugo, jugés paradigmatiques dans la construction d'une tradition philosophique gréco-occidentale de l'exil qui s'organise, selon elle, autour des schèmes de la soumission supposée, du destin, de la nostalgie, du retour et de la fatalité. Sortant de ce paradigme critique, elle propose une autre lecture de ces œuvres, les soumettant à ce qu'elle décrit ici comme un « travail critique [...] depuis la philosophie et la politique ».

Plusieurs études de ce volume mettent en œuvre une perspective analogue, en appliquant une compréhension élargie face à cette question de l'exil. Ce changement de perspective permet d'étudier les « effets de l'exil » au sens

³ La richesse de la méthode proposée par Ute Heidmann repose justement sur « l'analyse des procédures complexes de la mise en langue et en texte [qui] requiert les compétences plurilingues et interculturelles des comparatistes, habitués à travailler sur plusieurs langues et littératures et à étudier leurs interactions » (2010 : 135).

large, comme dans l'analyse de l'*Odyssée* par Marie-Claire Caloz-Tschopp. Dans l'article qui ouvre le présent collectif, Marie-Claire Caloz-Tschopp propose une position philosophique réflexive et théorique, en la couplant avec un versant politique et pratique ; elle avance la notion de *desexil* pour dépasser des concepts de pouvoir politique et économique et accentuer le mouvement inhérent à notre réalité humaine, en mettant en avant également le côté solidaire. Le *desexil* désigne cette capacité à répondre de manière active à une situation exilique grâce à la création.

Cette manière très large de penser l'exil peut susciter quelques réticences et mérite sans doute qu'on la précise. Pour Marie-Claire Caloz-Tschopp, l'exil ferait partie de la condition de vie du genre humain dans un monde globalisé⁴. Cette thématization d'une condition exilique qui serait universelle fonctionne donc avant tout ici comme une posture philosophique. Elle a pour but de tisser des réseaux de solidarités à un niveau pratique et des pistes de réflexion à un niveau critique grâce à la reconnaissance d'une expérience commune. Elle souhaite ouvrir des chemins de réflexion afin de trouver des moyens collectifs de se *desexiler*. On trouvera dans la description de la spécificité humaine en tant qu'*Homo migrator* faite par Patrick Chamoiseau des voies pour poursuivre cette réflexion. L'appellation « Frères migrants », qui donne son titre à l'essai de Chamoiseau, fonctionne également comme un appel à la solidarité (2017 : 44). Cet appel gagne encore en force si on met en parallèle le titre choisi par Chamoiseau, « Frères migrants », avec le célèbre vers de François Villon qui débute par « Frères humains » auquel il renvoie (Villon, 1489, « sans titre » dite « Ballade des pendus », vers 1).

Le second article du volume, que nous avons le plaisir de lire en espagnol sous la plume de José Luis Mora García, se consacre à l'exil républicain analysé à la lumière des enjeux philosophiques apparus au cours de l'histoire espagnole. Grâce à la notion de « *memoria comprensiva* », empruntée à José F. Colmeiro (2005 : 17-18), José Luis Mora García soulève la question cruciale de la relation à la mémoire collective qui concerne l'Espagne, et plus

⁴ Comme le souligne Valeria Wagner, qui se réfère dans son article au concept de « *desexil* », la posture philosophique de Marie-Claire Caloz-Tschopp ne cherche en aucun cas à minimiser « les souffrances ou spécificités des exils et migrations "en chair" ». La pratique philosophique de Marie-Claire Caloz-Tschopp possède d'ailleurs de fortes ramifications éthiques et s'accompagne d'un engagement militant en faveur des migrants et des sans-papiers.

largement l'Amérique latine. Il réalise une recherche minutieuse qui porte sur le contexte de réception de philosophes et écrivains espagnols exilés sous la dictature franquiste. Il montre l'importance de sortir d'une analyse dichotomique pour entrer dans la subtilité d'une histoire complexe. Il souligne à ce titre l'importance de José Luis Aranguren, collaborateur du régime, dans la diffusion de certains penseurs républicains dans les années 60, tout comme il rappelle l'importance du philosophe José Ortega y Gasset dans la pensée espagnole, en thématissant cependant sa réception problématique. José Luis Mora García étend l'histoire de la philosophie à l'éthique pour avancer des propositions de reconstruction d'un pays, l'Espagne, qui demeure, malgré ce que veulent penser certains, toujours ébranlée par la Guerre civile, le Franquisme et l'exil.

Dans la continuité des recherches de José Luis Mora García, Nadège Coutaz propose une étude de cas, consacrée à *La tumba de Antígona* (*La tombe d'Antigone*) de María Zambrano en comparaison à l'*Antigone* de Sophocle. Son analyse se focalise sur la poétique de l'exclusion mise en place dans ce texte de Zambrano. Elle montre comment, à travers le cheminement offert par une mise en scène artistique, la philosophe trace une réflexion sur la reconstruction d'une cité par le biais de l'utopie. D'abord menée par le biais de la fiction, cette réflexion servira de soubassement à un discours sur l'exil dont la portée prendra plus tard un tour politique dans le contexte de la reconstruction de la société civile espagnole.

Valeria Wagner applique la notion philosophique de *desexil* aux études littéraires, plus concrètement à l'analyse de textes latino-américains, allant du XVI^e siècle jusqu'à l'époque contemporaine. Élargissant la réflexion à la thématique du retour comme corollaire à l'exil, Valeria Wagner montre que le retour reproduit à maints égards certaines distorsions induites par la situation d'exil. Elle souligne que le retour exacerbe la complexité des rapports entre les relations spatio-temporelles, affectives sociales et culturelles instaurées par l'expérience de l'exil. Par l'analyse successive de différents textes consacrés à l'une et l'autre problématiques, Valeria Wagner montre qu'ils proposent tous, chacun à sa manière, des façons de « réécrire un présent vécu sous le signe du déficit ». Sans dénier la violence de certaines situations vécues et retranscrites, le travail d'écriture devient un moyen de dévoiler certaines tensions et de les « convertir », ce qui peut, selon elle, aboutir à l'émergence de nouveaux

espaces de pensées et de subjectivités. En se penchant sur la dimension temporelle de l'exil, par une comparaison des textes de Hugo Correa, de Reina Roffé, de Fernando Iwasaki et d'Andrés Neuman, sa lecture permet d'interroger la temporalité des déplacements aujourd'hui.

Loreto Núñez élargit la perspective comparatiste au champ de la traduction, plus concrètement à la traduction pour jeunes lecteurs, par la « comparaison différentielle » de *No pasó nada* d'Antonio Skármeta avec les textes allemands *Nix passiert* de Monika López et *T'es pas mort!* de Laure Bataillon, afin de montrer la recontextualisation opérée par les traducteurs. Elle montre comment les diverses modalités de mises en textes correspondent à des réalités différentes. Elle problématise l'impact de l'exil sur les générations ultérieures, en montrant la manière dont cette interrogation se concrétise dans le travail sur les langues.

Myriam Olah propose une étude de l'écriture du poète grec Yannis Ritsos, en l'élargissant à l'interaction entre textes et images proposée dans le film d'Olivier Zuchuat. Elle insiste sur l'inscription générique de ses textes dans la littérature de l'exil. La comparaison entre les poèmes composés en grec moderne et leurs traductions françaises permet de montrer le caractère singulier de certains choix langagiers opérés par Yannis Ritsos et de souligner la façon dont le poète, par son travail sur le lexique de l'exil, répond à un interdiscours politique afin de le dénoncer. Par l'étude de la dynamique iconotextuelle que le film d'Olivier Zuchuat, *Comme des lions de pierre à l'entrée de la nuit*, tisse avec les textes de Yannis Ritsos, Myriam Olah enrichit son analyse, en apportant des éléments sur le contexte de l'oppression.

La comparaison audio-visuelle et intermédiale est également présente dans les deux contributions suivantes. Joëlle Marelli montre l'interaction entre dialectique politique et poétique, à travers son analyse approfondie des films de Rachel Leah Jones, Elia Suleiman, d'Eyal Sivan et de Michel Khleifi. Grâce à l'étude en hébreu du champ lexical de l'exil, elle met en lumière la valeur esthétique qui émerge de cette réalité. À partir de la chanson de Leonard Cohen, *By the Rivers Dark*, Joëlle Marelli développe la pensée de l'historien Amnon Raz-Krakotzkin qui dénonce la « négation de l'exil ». En se référant à la poésie de Mahmoud Darwish et aux réflexions d'Edward Said, elle insiste sur la reconnaissance d'une communauté autour de l'expérience de l'exil. En écho à la « relationalité » soulignée par Judith Butler, Joëlle Marelli relie la

notion culturelle d'*hybridation* à l'*hybridité* développée par les artistes, poètes, chercheurs et écrivains. Elle rejoint ainsi la *Poétique de la Relation* théorisée par Édouard Glissant. Grâce à un travail sur les séquences cinématographiques, étayé par une analyse lexicale attentive à la traduction de l'hébreu, Joëlle Marelli montre les diverses illustrations d'une théorie qui fait de l'exil un principe de partage, construit sur l'expérience commune. Par une approche intermédiaire croisant chansons, poèmes, films et traduction, elle soulève des enjeux politiques au cœur de l'actualité.

Par une approche qui se veut également interdisciplinaire, Elena López Riera entrecroise l'analyse discursive, la théorie politique et les études cinématographiques. Elle montre le travail en filigrane sur la juxtaposition de mémoires collectives effectué dans la réalisation cinématographique, à partir de l'imaginaire colonial. Elle interroge la représentation des espaces dans son exposé du film franco-portugais *A última vez que vi Macau* réalisé par João Pedro Rodriguez et João Rui Guerra Da Mata, en le comparant au genre du « film noir » développé à Hollywood. Le recours à la *voix off* d'un narrateur omniprésent participe à cet effet. Elena López Riera relève ainsi le dialogue par les images avec *The Shanghai Gesture* de Josef von Sternberg et *Macao* de Josef von Sternberg et Nicholas Rey. Elle montre comment le cinéma confronte, par l'image, le passé colonial à la situation géopolitique actuelle. Ces réflexions la mènent vers les interrogations des nouvelles générations européennes sur les représentations transnationales. L'étude de cas intermédiaires développée par Elena López Riera entre ainsi en dialogue avec les considérations d'Edward Said sur l'« Orientalisme » et la théorie postcoloniale.

Dans le dernier article de ce volume, Olivier Wicky se penche sur les littératures qui ont émergé dans le contexte de la prison, à partir des lettres de Sénèque adressées à sa mère. Il traite plus spécifiquement de l'exil créé par la situation d'emprisonnement qui constitue une factualité. Par la comparaison d'un corpus plurilingue, Olivier Wicky décrit un code, un vocabulaire, des champs sémantiques particuliers communs à des exemples qui cherchent à « briser ce confinement de la pensée et de la parole voulu par les institutions répressives ». L'article d'Olivier Wicky illustre également les difficultés de penser l'exil en termes de thématiques et soulève la question de la possibilité de comparer, de manière différentielle, des écritures *en exil* avec des écritures qui se réclament de l'exil comme c'est le cas de la littérature dite carcérale.

Par l'entrelacs de perspectives philosophiques, discursives et intermédiaires, la comparaison nous a permis, dans ce volume, de mettre en dialogue de nombreuses créations et situations d'exil. Si le comparatisme différentiel et dialogique permet de révéler la *diversalité* de ces productions, il n'interdit pas de croire dans une certaine efficacité de la pratique artistique qui serait commune à toutes les productions esthétiques, bien que cette efficacité s'exprime différemment en fonction de la langue, du contexte et de la poétique dans lesquels elle écloit. Dans cette optique, on peut souhaiter que, en se faisant porte-voix d'une douleur qui « n'a [pas] de frontières », le créateur fasse en sorte que cette douleur ne reste plus « sans effets » (Chamoiseau 2018 : 291)⁵.

Le détour par le concept de *desexil* a également permis d'appréhender cette dynamique transformationnelle qui décrit le mouvement par lequel « quand d'assujetti, tout individu exilé trouve des chemins en se desexilant de l'exil, en devenant sujet » (Caloz-Tschopp). L'exil projette l'individu dans un temps suspendu où il ne possède bien souvent aucun statut ni identité reconnus. « N'être personne, pas même un mendiant : n'être plus rien », dira ainsi María Zambrano pour décrire sa condition (« *No ser nadie, ni un mendigo : no ser nada* » ; 1990 : 36 [traduction Nadège Coutaz]). Or, par la création, l'exilé peut faire acte de reconquête et montrer qu'il « particip[e] à un monde commun où i[] peu[t] prouver [sa] raison et la nécessité pour l'autre de la reconnaître » (Rancière 2012 : 91). Dans la création en exil qui donne « une grande place au collectif et s'appuie sur une articulation forte entre le *je* et le *nous* », l'artiste exilé peut s'employer à retrouver un certain sentiment de collectivité que l'on peut observer dans sa pratique créative ou dans les textes.

Le langage et l'acte créatif permettent d'aménager l'entre-deux dans lequel vit désormais l'écrivain exilé. Loin de perpétuer une construction dichotomique qui opposerait des systèmes de références entre *ici* et *là-bas*, *avant* et *maintenant*, *langue d'origine* et *langue d'exil*, l'écriture en particulier et la création en général se fraient un chemin dans l'entre-deux et ce faisant, se *desexilent*... Les études de ce volume convergent en effet pour montrer que la création en exil, ce processus où se rencontrent subjectivité, tradition littéraire et artistique ainsi qu'histoire collective, met à mal la notion de nation.

⁵ À l'instar de la « Déclaration des poètes » que signe Patrick Chamoiseau dans le collectif *Osons la fraternité ! Les écrivains aux côtés des migrants* qu'il dirige avec Michel Le Bris.

Celle-ci perd ainsi « sa valeur référentielle » pour mettre en relief « toute sa valeur symbolique intériorisée et, le plus souvent, imaginée » (Talahite-Moodley 2007 : 344). Il s'agit dès lors pour l'artiste de substituer à ce premier espace perdu, « son véritable pays », sa « patrie véritable » (« *patria verdadera* » : María Zambrano), son « royaume » (Albert Camus, cité par Olivier Wicky). C'est la configuration de ce nouvel espace, où se rencontrent, sans plus se heurter, les identités plurielles du créateur, ses « patries imaginaires » (*Imaginary Homelands*, Salman Rushdie 1992) qui se trouve au cœur de cet ouvrage collectif. La perspective comparatiste permet de dégager la dialectique opérante dans la langue desexilée qui se met au service d'une identité plurielle et complexe : celle d'un « écrivain avec accent » (Iwasaki) ou d'une philosophe chérissant son exil, tout en dénonçant la dictature (Zambrano). Cette dialectique met en place une écriture et une création du déplacement pour dire la présence affective de ce qui n'est déjà plus et l'esérance dans ce qui n'est pas encore advenu. Comme le montrent les études de ce volume, les créations en exil font la part belle à la logique du déplacement pour dire les entre-deux dans lesquelles elles ont éclos : l'entre-deux de la langue, l'entre-deux de la culture, l'entre-deux de l'histoire. Les différents discours, ainsi que les genres dont les œuvres font usage s'en font le reflet : la dystopie pour Hugo Correa, l'utopie pour María Zambrano, la distorsion de l'héroïsme du personnage mythique pour Yannis Ritsos, le narrateur enfant pour Antonio Skármeta deviennent autant de truchements qui permettent à chacun de se tracer un chemin dans le récit de son expérience.

Inventeur d'autres mondes possibles, le créateur propose un autre *sensorium*, c'est-à-dire « une autre manière de lier un pouvoir d'affection sensible et un pouvoir de signification », comme le décrit Rancière (2007 : 23). Or, ce nouveau « partage du sensible » passe par la réappropriation du langage, l'invention de sa propre langue. Grâce à elle, l'écrivain met en avant « une autre puissance de signification et d'action » et induit « un autre rapport des mots aux choses qu'ils désignent et aux sujets qui les portent » (*ibid.*). C'est en effet ce travail de reconfiguration esthétique qui distingue la littérature dite « mémorielle » de l'écrit témoignage⁶. De manière plus générale, la création, grâce à son travail de « dé-systématisation des cadres de référence » (Valeria Wagner,

⁶ Voir l'introduction de Mesnard 2017.

ici-même), met en danger, le temps d'une fiction, les catégories de religion, de classes, de genres ou de nationalités⁷. Ce faisant, elle agit. Car, comme le dit Patrick Chamoiseau à propos de la poésie, si cette dernière « ne saurait agir sur la barbarie des frontières et sur les crimes qui s'y commettent », elle sert néanmoins « à esquisser en nous la voie d'un autre imaginaire du monde » (2017 : quatrième de couverture). Et cela semble déjà beaucoup.

Cet ouvrage n'aurait pas pu être réalisé sans l'aide de plusieurs personnes que nous tenons à remercier ici.

Nous aimerions tout d'abord remercier les cinéastes qui ont permis d'intégrer des captures d'écran dans le texte, éclairant ainsi les analyses, par la pertinence de leurs images qui ne seront exploitées qu'à des fins pédagogiques et scientifiques. Certaines restent sous réserve de droits. Nous remercions tout particulièrement Rachel Leah Jones et Olivier Zuchuat qui ont permis de reproduire les images extraites de leurs films dans ce volume.

Nous sommes également reconnaissantes à José Lillo, metteur en scène et comédien, qui a donné voix aux créateurs lors des lectures publiques intégrées dans notre colloque. Un grand merci aussi à Gaspard Turin, qui a préparé l'affiche du colloque ainsi que celle pour les projections cinématographiques.

Nos remerciements vont également aux contributeurs de ce volume, pour leur collaboration à construire un dialogue fructueux qui outrepassé les frontières, linguistiques, culturelles et disciplinaires. Merci spécialement à Marie-Claire Caloz Tschopp, qui a donné une impulsion particulière pour la concrétisation de notre projet.

Nous devons aussi beaucoup aux conseils de Jean-Michel Adam et à l'aide pratique de Joëlle Légeret pour l'édition, ainsi qu'à Patricia Eberlin pour la composition.

Enfin, nous tenons à exprimer notre profonde gratitude à Ute Heidmann, professeure de Littératures comparées et directrice du CLE, qui nous a gui-

⁷ C'est ce que Rancière identifie comme la possibilité pour la littérature d'instituer une « logique dissensuelle » qui peut servir de laboratoire pour l'émergence de pensées et de subjectivités nouvelles (2012 : 17).

dées dans nos parcours individuels respectifs, mais qui nous a également appuyées pour ce travail commun autour des *Créations en exil. Perspectives interdisciplinaires*.

BIBLIOGRAPHIE

- ADAM Jean-Michel 2003, « Postface », in *Poétiques comparées des mythes*, éd. Ute Heidmann, Lausanne, Études des Lettres, p. 243-256.
- ADAM Jean-Michel 2018, *Souvent textes varient. Génétique, intertextualité, édition et traduction*, Paris, Classiques Garnier.
- ADAM Jean-Michel & HEIDMANN Ute (éd.) 2005, *Sciences du texte et analyse de discours. Enjeux d'une interdisciplinarité*, Genève, Slatkine.
- ADAM Jean-Michel & HEIDMANN Ute 2009, *Le texte littéraire. Pour une approche interdisciplinaire*, Louvain-la-Neuve, Academia Bruylant.
- BERNABÉ Jean, CHAMOISEAU Patrick & CONFIAnt Raphaël 1993, *Éloge de la créolité*, Paris, Gallimard.
- CHAMOISEAU Patrick 2017, *Frères migrants*, Paris, Seuil.
- CHAMOISEAU Patrick & LE BRIS Michel (éd.) 2018, *Osons la fraternité! Les écrivains aux côtés des migrants*, Paris, Philippe Rey.
- CHEN-ANDRO Chantal, SAKAI Cécile & SHUANG Xu (éd.) 2012, *Imaginaires de l'exil dans les littératures contemporaines de Chine et du Japon*, Arles, Philippe Picquier.
- COLMEIRO José F. 2005, *Memoria histórica e identidad cultural. De la posguerra a la postmodernidad*, Barcelona, Anthropos.
- DARBELLAY Frédéric 2005, *Interdisciplinarité et transdisciplinarité en analyse des discours. Complexité des textes, intertextualité et transtextualité*, Genève, Éditions Slatkine.
- DARBELLAY Frédéric 2011, « Vers une théorie de l'interdisciplinarité ? Entre unité et diversité », *Nouvelles perspectives en sciences sociales* 7.1 « Sur le thème de l'interdisciplinarité », p. 65-87 [en ligne], s. p. URL <https://www.erudit.org/fr/revues/npss/2011-v7-n1-npss1827471/1007082ar/> (page consultée le 16 juin 2018).
- HEIDMANN Ute 2010, « Quel apport du comparatisme pour l'étude des cultures ? L'exemple du Petit Chaperon rouge », in *Études culturelles, anthropologie culturelle et comparatisme*, éd. Antonio Dominguez Leiva, Sébastien Hubier, Philippe Chardin & Didier Souiller, Dijon, Éditions du Murmure, vol. 1, p. 135-148.
- HEIDMANN Ute 2013, « La comparaison différentielle comme approche lit-

- téraire », in *Nouveaux regards sur le texte littéraire*, éd. Vincent Jouve, Reims, EPURE, p. 203-222.
- HEIDMANN Ute 2014, « *Ces images qui détrompent... Pour une lecture iconotextuelle des recueils manuscrit (1695) et imprimé (1697) des contes de Perrault* », *Féeries* 11, p. 47-69, s. p. URL <https://journals.openedition.org/feeries/937?lang=fr> (page consultée le 19 juin 2018).
- HEIDMANN Ute 2015, « Différencier au lieu d'universaliser. Comparer les façons de (r)écrire des mythes », *Interférences littéraires* 17, 2015, p. 15-34, s. p. URL <http://www.interferenceslitteraires.be/node/523> (page consultée le 19 juin 2018).
- HEIDMANN Ute 2017a, « Pour un comparatisme différentiel », in *Le Comparatisme comme approche critique. Objets, méthodes et pratiques comparatistes, vol. III : Objets, méthodes et pratiques comparatistes*, éd. Anne Tomiche, Paris, Classiques Garnier, p. 31-58.
- HEIDMANN Ute 2017b, « Que veut et que fait une comparaison différentielle ? Propos recueillis par Jean-Michel Adam & David Martens », *Interférences littéraires* 21, p. 199-226, s. p. URL <http://www.interferenceslitteraires.be/node/757> (page consultée le 19 juin 2018).
- KRISTEVA Julia 1988, *Étrangers à nous-mêmes*, Paris, Fayard.
- LEMAY Violaine 2001, « La propension à se soucier de l'Autre : Promouvoir l'interdisciplinarité comme identité savante nouvelle, complémentaire et utile », in *Au Miroir des Disciplines. Réflexions sur les pratiques d'enseignement et de recherche inter- et transdisciplinaires*, éd. Frédéric Darbellay & Theres Paulsen, Bern, Peter Lang, p. 25-47.
- MESNARD Philippe (éd.) 2017, *La littérature testimoniale*, Paris, SFLGC.
- RANCIÈRE Jacques 2007, *Politique de la littérature*, Paris, Éditions Galilée.
- RANCIÈRE Jacques 2012 [1998], *Aux bords du politique*, Paris, Gallimard.
- RANCIÈRE Jacques 2016, « Poétique et politique de la fiction », in *Béla Tarr de la colère au tourment*, éd. Corinne Maury & Sylvie Rollet, Crisnée, Yellow Now, p. 139-149.
- RESWEBER Jean-Paul 1981, *La méthode interdisciplinaire*, Paris, PUF.
- RUSHDIE Salman 1992, « Imaginary Homelands », in *Essays and Criticism (1981-1991)*, Granta.
- SAID Edward W. 2008 [2000], *Réflexions sur l'exil et autres essais [Reflections on Exile and Other Essays]*, trad. Jean-Michel Coeur, Paris, Grasset.

tions on Exile and Other Essays], trad. Charlotte Woillez, Paris, Actes Sud.

TALAHITE-MOODLEY Anissa (éd.) 2007, *Problématiques identitaires et discours de l'exil dans les littératures francophones*, Ottawa, Les Presses de l'Université d'Ottawa.

TODOROV Tzvetan 1996, *L'homme dépaycé*, Paris, Seuil.

VILLON François 1489, *Le grant testament Villon et le petit, Son codicile, Le iargon et ses ballades*, Paris, Pierre Levet.

ZAMBRANO María 1990, *Los bienaventurados*, Madrid, Ed. Siruela.

IMAGINER, PENSER LE *DESEXIL* DANS LA VIOLENCE DE L'EXIL

Marie-Claire Caloz-Tschopp

*Dédicace*¹

Je dédie cet article à Teresa Veloso Bermedo, sociologue exilée du Chili, réfugiée en Suisse retournée au Chili ; Omar Youssef Souleimane, poète syrien, exilé, réfugié à Paris ; Pinar Selek, sociologue, exilée de Turquie et réfugiée en France et beaucoup d'autres exilé.e.s de ces 50 dernières années, dont actuellement les milliers d'universitaires, journalistes, maires de villages kurdes en prison en Turquie ou en exil. Je dédie cet article aux « expulsés » des droits sociaux et politiques de la globalisation.

*Introduction*²

« *Penser à l'exil, avant tout, c'est donner l'importance primordiale à la réflexion des exilés* ».

Patrice Vermeren, ancien responsable de la philosophie à l'Université de Paris 8, sur l'affiche d'un colloque au Chili, 2017.

Ce texte fait partie d'une recherche en cours dans le cadre du Collège International de Philosophie (CIPh) à partir d'un programme en philosophie politique intitulé : *Exil, Création Philosophie et Politique/Philosophie et Citoyenneté contemporaine*. Il s'adresse ici à un public plus vaste, aussi dans une perspective comparatiste. Dans ce cadre, je me propose de (re)penser l'exil³ et d'imaginer, de *penser le desexil depuis la violence de l'exil* tous deux

¹ Je remercie Teresa Veloso, Valeria Wagner, Marcelo Vignar pour leur lecture précieuse de ce texte.

² Une première version de travail a été mise sur le site exil-ciph.com comme matériel de préparation du colloque alternatif de Genève (juin 2017). La version actuelle a été réélaboree.

³ *(Re)penser l'exil* est le titre de la revue en ligne du Programme du CIPh ; voir URL <http://exil-ciph.com/revue-en-ligne/> (page consultée le 14 juin 2018).

insérés dans l'histoire. *C'est un choix, une position philosophique afin de pouvoir desexiler l'exil, imaginer, toute la richesse, la complexité du desexil.* Il existe une littérature très abondante sur l'exil. Comment les philosophes parlent-ils, pensent-ils l'exil, avec leurs outils de travail (concepts, mythes, dictionnaires, vocabulaires, lecture de la littérature, analyse des faits) ?

Dans une première partie, l'analyse de discours limitée à trois exemples rompt avec l'ancrage de l'exil dans la douleur et la nostalgie et effectue une lecture qui dynamise l'exil dans la dialectique entre exil et desexil, processus en mouvement avec ses émotions, ses avancées et ses reculs, ses gains et ses échecs. Dans une deuxième partie, je mets l'accent sur la croissance de l'expulsion des exilés qui touche de plus en plus de personnes (réfugiés, sans-papiers, chômeurs, etc.). Le capitalisme de l'expulsion n'est pas un fait de « nature », un fatalisme essentialiste mais un produit de l'histoire des humains dans la globalisation actuelle. Pour que l'activité philosophique puisse participer à l'écriture du desexil en s'ouvrant à une démarche comparative, elle est appelée à remplir au moins deux conditions. La perspective du rapport exil / desexil en lien à la citoyenneté contemporaine, implique des choix, une position : (1) situer l'exil en tant que *rapport de pouvoir constitué par la violence* et (2) prendre en compte un rapport dialectique entre exil / desexil pour pouvoir imaginer la signification d'un mot inventé par le poète uruguayen Mario Benedetti, absent des outils philosophiques (vocabulaires, dictionnaires)⁴ : le *desexil*.

Dans le cadre du Programme du Collège International de Philosophie (CIPh), cet article a été écrit au moment de la mise en place de la recherche. Je suis très reconnaissante au CLE de l'Université de Lausanne de m'avoir invitée à partager les premiers pas d'un long processus de sept années d'activités (séminaires, colloques, éditions de livres, articles, etc.). Je suis partie d'une double hypothèse exploratoire : *Dans la globalisation actuelle, serions-nous tous des exilés ? Serions-nous tous des insoumis expérimentant le desexil ?* L'énoncé, impliquant ce que l'on pourrait appeler un « exil globalisé », indique au moins deux choses : (1) l'exil ne se limite pas à la migration, ni aux politiques migratoires et du droit d'asile, c'est une condition d'existence plus

⁴ Soulignons que le mot *desexilio* est présent dans la poésie espagnole depuis les dictatures du Cône sud à la fin des années 1960. En clair, le mot est mis en lien avec une situation historique et politique.

largement expérimentée aujourd'hui par des personnes, des groupes sociaux qui sont non seulement « exclus » mais « expulsés » (Sassen 2016) de toute appartenance politique dans la globalisation ; (2) l'exil, en tant que situation de violence non choisie mais imposée dans des rapports de domination induisant la soumission comme une donnée de « nature », implique la résistance à la violence, l'insoumission. Le mot « desexil » indique que la soumission/insoumission n'est pas un fait de « nature » mais un fait social.

À cette étape⁵, en partant d'un contexte de violence des situations d'exil avec le souci de situer ma réflexion dans l'histoire et le présent et depuis mes travaux en philosophie, je me propose de penser le desexil⁶ en tant que redécouverte de l'imaginaire radical d'autonomie (Castoriadis, 1975 et 1986), action de liberté (Arendt 1995), d'émancipation. Mettre en rapport le desexil et l'exil aujourd'hui, prendre explicitement en compte le rapport de pouvoir *exil/desexil*, permet, non de dégager une « essence » de l'exil à partir d'un travail étymologique, mais d'interroger *la qualité* du rapport de pouvoir de violence devenu « extrême » dans l'exil depuis la modernité⁷ et la manière d'y résister, de ruser, de lui échapper, de s'en libérer en dégageant le mouvement créatif du desexil et sa signification. Cela implique d'élaborer un travail critique sur le sens commun, les discours officiels, les discours philosophiques déterministes induisant le déterminisme d'une métaphysique de la « catastrophe » et de la soumission (Caloz-Tschopp 2016b). L'interrogation philosophique et politique a pour préoccupation centrale les conditions matérielles d'existence et de survie, et l'imaginaire institué qui s'y rattache, les luttes créatrices, en

⁵ Voir le site : exil-ciph.com (page consultée le 14 juin 2018). En 2017, dans le cadre du CIPh, j'ai coordonné un cycle de quatre colloques en réseau (Curitiba, Brésil, Florence, Italie, Paris, France, Genève). Le colloque alternatif de Genève *Desexil, l'émancipation en acte* est la synthèse d'un long travail ancré en Suisse qui a circulé entre la Suisse, le Chili (2010), la Turquie (2012). Voir enregistrements, matériaux, articles, revue en ligne (8 numéros) des activités du Programme du CIPh sur le site : exil-ciph.com.

⁶ Dans le courant de la recherche, à partir des hypothèses exploratoires, nous avons procédé à des opérations sémantiques au moment où certains mots sont apparus comme fortement descriptifs et porteurs de sens : p. ex. « exil globalisé », « desexil ». Pour ce deuxième mot, nous avons découvert après coup que le poète uruguayen Mario Benedetti l'avait inventé dans les années 1980, lors de son retour d'exil, mais pour nous il a acquis un sens philosophique différent que l'on trouve d'ailleurs dans les écrits du poète. Je m'en explique dans un travail en préparation, *Desexil*, Caloz-Tschopp à paraître en 2018.

⁷ Dans divers travaux, j'ai approfondi la question de la violence constitutive des rapports de pouvoir et le problème de sa convertibilité/inconvertibilité de la violence à partir des travaux de Balibar (voir Caloz-Tschopp 2015, 2016a et 2016b).

prenant acte que nous vivons dans une civilisation d'« humains superflus » (Arendt)⁸, exterministe des humains, de la nature (guerres, génocides, féminicides, écocide, etc.), ce que l'on peut appeler la domination de l'économie et de la guerre « total-libérale » (Caloz-Tschopp 2007)⁹. Dans un contexte de violence incertaine et imprévisible, la dialectique exil / desexil et l'action de se *desexiler de l'exil* est un rapport de lutte ancré dans les corps, la spontanéité humaine, la liberté, l'autonomie, l'émancipation, la justice et l'intérêt primordial de sauvegarde de la vie des milliards d'humains et de la planète. Cela suppose de se dégager des ambiguïtés (Bleger 1981) dans la manière d'envisager l'exil et d'intégrer la dialectique entre convertibilité / inconvertibilité de la violence de l'exil en citoyenneté / civilité (Caloz-Tschopp 2015¹⁰). Se *desexiler de l'exil* signifie s'inscrire dans le socle du « droit d'avoir des droits » (Arendt 1972 ; Caloz-Tschopp 2000). Le « droit d'avoir des droits » en création constante dans la dialectique exil / desexil est en effet constitutif d'une citoyenneté / civilité de « l'anti-violence » (Balibar 2010b et 1993b), de l'autonomie et de la démocratie (Castoriadis 1975 et 1997).

Soulignons d'emblée que dès lors que nous tentons de ne pas dénier la *qualité* exterministe de la violence, nous ne nous enfonçons pas dans une mélancolie de l'échec des révolutions (Traverso 2016) qui ignore le deuil, nous ne cédon pas à une métaphysique de la catastrophe, mais développons une « praxis de l'utopie dystopique » (Caloz-Tschopp 2012a). Nous ne nous trouvons pas non plus sur le terrain du « meilleur argument », dont parle Habermas (1999) dans sa théorie de la communication inapplicable à Hitler, Pinochet, Videla, Milosevitch, et autres auteurs de « crimes contre l'humanité », etc. La violence est la limite incompressible de l'argumentation basée sur la raison rationnelle qui fait partie intégrante du capitalisme. La « dialectique de la raison » (Adorno & Horkheimer 1983) elle-même est ébranlée. La philosophie est appelée à un déplacement radical comme l'ont souligné de nombreux auteurs après les « guerres mondiales », Auschwitz et Hiroshima (Arendt, École de Francfort, etc.). Nous sommes mis au défi de penser « ce point aveugle, ce point de cécité qui est constitutif du réel » (Castoriadis & Ricoeur 2017 : 70).

⁸ J'ai analysé cette notion dans ma thèse sur l'œuvre de Hannah Arendt (Caloz-Tschopp 2000).

⁹ Dans cet article, je me suis expliquée sur cette notion inventée pour articuler l'histoire du XX^e siècle (« totalitarisme ») et le libéralisme du marché, du capitalisme financier globalisé.

¹⁰ Voir aussi Caloz-Tschopp 2016a et 2016b.

Dès lors nous marchons sur les sables mouvants de l'ambiguïté (Bleger 1981), mécanisme de défense induisant le conformisme, la soumission, le refus du conflit et face au défi d'élaborer un rapport, le choix d'une position à créer qui problématise la violence exterministe et notre rapport à elle. Nous pourrions dire d'entrée de jeu, en rapport au thème du colloque, que la démarche comparative nous oblige à formuler de nouvelles questions philosophiques, anthropologiques, épistémologiques, de langage, etc.

Après ces brèves prémisses de la recherche et aussi après avoir lu les travaux critiques du sociologue A. Sayad sur les politiques migratoires et leurs programmes officiels de « retour » des travailleurs migrants, on aura compris qu'il ne s'agit pas de restreindre le *desexil* au retour d'exil¹¹. Que peut apporter une réflexion philosophique à l'analyse comparative d'écritures en exil ? On peut postuler qu'une telle démarche à la recherche d'un nouveau paradigme du rapport *exil/desexil* dans une situation de violence et parfois de violence « extrême » (Balibar 2010a et 2010b) peut enrichir aussi les interprétations de récits, d'écritures d'exil¹².

L'enjeu est de pouvoir *desexiler l'exil*, en imaginant qu'à cette étape de la globalisation l'exil est le cadre de nouveaux paradigmes émergents de savoirs, de pouvoirs, d'actions où les femmes jouent un rôle d'héroïnes ordinaires (Caloz-Tschopp 2012b). Il s'agit d'arracher l'exil aux discours ambigus sur l'exil (répression d'un pouvoir destructeur tout-puissant, fatalité du destin, nostalgie ou illusion du retour à l'origine, approche victimaire), aux philosophies déterministes, essentialistes, naturalistes, pour décrire les multiples formes de la résistance à la violence souvent invisibles, la puissance dialectique à l'œuvre dans le mouvement *exil/desexil* et l'indétermination de situations toujours ouvertes dans un moment historique de profondes transformations. Cela sans accepter ni dénier la violence mais plutôt en la convertissant

¹¹ L'écrivain uruguayen Mario Benedetti, longtemps exilé, assimile le *desexil* à la revendication du droit au retour, en parlant de *desexil* (Benedetti 1985) ; il parle aussi de « contre-nostalgie », ce que j'analyse dans des articles à paraître. A. Sayad, sociologue algérien de la migration a décrit comment les politiques migratoires du retour des pays d'immigration étaient en fait des politiques d'expulsion forcée après de longues années d'immigration de travail. Deux expériences d'exil apportent des expériences diverses et un regard divers sur le « retour ».

¹² Parmi des sources innombrables et très riches, depuis la transformation postulée, on pourrait s'astreindre à lire l'odyssée du réfugié congolais (de la République démocratique du Congo, RDC) Emmanuel Mbolela, *Réfugié* (2017).

en création artistique (Wagner 2017 et dans ce volume), de connaissance, d'émancipation politique, culturelle. Dans une perspective interdisciplinaire, il est possible de repérer et de comparer des corpus, des mots, des concepts, des chaînes de concepts, des discours et aussi des imaginaires, des positions, des démarches avec les difficultés et les acquis dans des pratiques du savoir et de l'action.

L'observation fine des récits d'exil (on le verra ici brièvement avec Victor Hugo) montre au contraire que même condamné au bannissement il est possible de rêver, de lutter pour changer le monde. On peut penser que des interprétations d'écrits sur l'exil induisant la fatalité, l'apathie, la soumission¹³, le déterminisme, ont pour conséquence de banaliser la nouvelle qualité de la violence « extrême » observable dans l'exil depuis la modernité qui ne peut devenir visible que si les regards sur l'exil sont soumis à un travail critique et à une démarche dialectique du mouvement exil / desexil depuis la philosophie et la politique. Elles peuvent ainsi rendre visibles les faces obscures et lumineuses quand d'assujetti, tout individu exilé trouve des chemins en se desexilant de l'exil, en devenant sujet.

Effectuer un travail philosophique au sens d'Hannah Arendt (Caloz-Tschopp 2000 : 382-417), ou si l'on veut « comprendre » et « repenser » l'exil, imaginer le desexil en déplaçant le regard, en se déplaçant pour écouter les mots, lire les textes, les discours, en prenant en compte le rapport dialectique exil / desexil permet de repérer les ambiguïtés, d'inclure la dynamique, les tensions, les conflits d'un rapport de pouvoir constitué par la violence qui s'est transformé en violence exterministe depuis la modernité conquérante, coloniale, impériale. Pour le dire en d'autres termes, c'est une voie praticable pour intégrer les conditions matérielles d'existence de toutes les formes d'exil, le mouvement de desexil dans la tête (imaginaire, pensée, pratique philosophique), les pieds (migration, fuite¹⁴), les corps (les féministes nous l'ont rappelé), les techniques, les outils, les dispositifs de pouvoir. Le double enjeu est de se réapproprier une « ontologie social-historique »¹⁵ du rapport de pouvoir (et non de l'essence), une philosophie du mouvement dialectique sensible à la

¹³ Un des thèmes en travail autour du desexil est celui de la désobéissance civile / civique.

¹⁴ Voir à ce propos Mezzadra 2005.

¹⁵ Le terme est de Castoriadis 1975, on le retrouve dans plusieurs endroits de son œuvre, mais principalement dans son livre de 1975. Voir aussi Castoriadis 1997.

nouveauté des rapports de pouvoir, des savoirs, des techniques, des outils, à la complexité, à la généralité du droit à la vie, à la politique, aux droits, à une nouvelle citoyenneté.

Exil. Un mot, des récits, un Qui dans un rapport de pouvoir

Commençons par le parcours limité d'un mot dans le langage courant, chez un écrivain — Victor Hugo —, d'un mythe, d'un *Qui*¹⁶ *situé dans un rapport de pouvoir*, pour repérer les enjeux de l'exil qui est premier dans le rapport de pouvoir de domination. L'exil est l'expulsion, le bannissement, l'exigence de la soumission sous peine de prison, de torture, de massacre. Le desexil est s'arracher à la domination de l'exil, mais à quelles conditions ?

L'exil, un mot au sens courant

L'exil est un mot surchargé d'histoire, de traditions, de langues, d'expériences, d'émotions, de vécus, de pensée, de luttes, de création. Son origine lointaine et proche, son histoire, sa circulation linguistique, culturelle, sémantique est d'une richesse infinie. Elle recouvre des réalités matérielles précises et elle fait partie de la tradition de ce que Castoriadis (1975) appelle les « significations imaginaires » de la société. Toute société étant instituée et instituant, il est possible, sur cette base, de soumettre le mot exil à une démarche critique en installant une approche dialectique. Soulignons d'emblée qu'un tel travail critique exige d'apporter une attention soutenue aux discours communs et « scientifiques » sur l'exil qui sur le fond ne se différencie pas beaucoup quand au poids du destin, de la nostalgie¹⁷, d'un confinement victimaire (Fassin & Rechtman 2007).

Au départ, envisagé depuis le fait qu'il est un rapport de pouvoir matériel et de significations imaginaires instituées/instituantes, notons que le rapport d'exil est un exercice de pouvoir du souverain avec obligation par la force de

¹⁶ « Pourquoi y a-t-il quelque chose plutôt que rien », question de Leibniz posée comme interrogation de départ en philosophie, a été transformée par Hannah Arendt en : « Pourquoi y a-t-il quelqu'un plutôt que personne ? ». Elle met ainsi au centre les humains et leur action (Arendt & Jaspers 1996).

¹⁷ Les approches critiques sur la nostalgie, les discours victimaire sont le fait de discours de résistants politiques exilés comme nous allons le voir ailleurs (travail en cours).

soumission, d'expulsion, du bannissement physique, politique de l'exilé. Dans le sens commun, c'est une punition, une souffrance, un déchirement irrémédiable, un état sans retour¹⁸, une sorte de fatalité du destin. Exil, selon *Le Petit Robert de la langue française* (1987) signifie : « 1) Expulsion de quelqu'un hors de sa patrie, avec défense d'y rentrer ; situation de la personne ainsi expulsée ; V[oir] : ban, bannissement, déportation, expatriation, expulsion, proscription, relégation, transportation ; [...] 2) Par ext. Obligation de séjourner hors d'un lieu, loin d'une personne qu'on regrette. V[oir]. Éloignement, séparation ».

Dès lors que l'exil est considéré non comme un destin de dominé, mais comme un *rapport de pouvoir constitué par la violence pouvant aller jusqu'à la violence extrême*, il désigne un acte que quelqu'un impose par la force sur quelqu'un d'autre en situation de moindre pouvoir, expulsé d'un lieu et/ou assigné à un lieu, mis dans une situation physique, matérielle de bannissement, avec défense de revenir dans le lieu d'où il est banni. La définition du dictionnaire souligne que l'expulsion implique aussi la séparation d'un lieu, d'une « personne qu'on regrette ». Le rapport de pouvoir d'exil est radicalement contraignant (expulsion, séparation, vie ou mort). L'exil permet d'éviter la mort physique sans assurer la continuation de la vie matérielle, culturelle, civique dans les lieux d'exil. Il est une contrainte de se trouver dans un espace, une temporalité donnés avec la consigne de ne pas agir (restriction au travail, aux contacts, limitation des droits politiques), dans le lieu où l'exilé a été expulsé où il vit dans un temps suspendu. L'exil « c'est songer, penser, souffrir », écrit Victor Hugo¹⁹ en novembre 1875 (Hugo 1875 : XVI). Il précise :

Être seul et sentir qu'on est avec tous ; exécrer le succès du mal, mais plaindre le bonheur du méchant ; s'affermir comme citoyen et se purifier comme philosophe ; être pauvre, et réparer sa ruine avec son travail ; méditer et préméditer, méditer le bien et préméditer le mieux ; n'avoir d'autre colère que la colère publique, ignorer la haine personnelle ; respirer le vaste air vivant des solitudes, s'absorber dans la grande rêverie absolue ; regarder ce qui est en haut sans perdre de vue ce

¹⁸ Les travaux sur les trajectoires de migrant.e.s montrent que leur existence ne correspond pas à la vision mécanique de l'*aller-retour* des politiques sécuritaires migratoires.

¹⁹ Voir en général tout le texte où ces paroles apparaissent, « Introduction : Ce que c'est que l'exil » ; il offre un développement beaucoup plus complet sur l'analyse de l'exil chez Victor Hugo à Bruxelles, Viandem puis dans l'île de Guernesey durant 8 ans (Hugo 1875 : I-XLVIII). Consulter aussi le site groupugo.div.jussieu.fr (page consultée le 13 octobre 2017).

qui est en bas ; ne jamais pousser la contemplation de l'idéal jusqu'à l'oubli du tyran ; constater en soi le magnifique mélange de l'indignation qui s'accroît et de l'apaisement qui augmente ; avoir deux âmes, son âme et la patrie. (Hugo 1875 : XVI-XVII)

Un de ses poèmes publiés en 1881, intitulé « Exil » et commençant par « Si je pouvais... »²⁰, exprime avec la puissance d'écriture de l'écrivain le manque de la patrie, de sa famille tout en affirmant que le sort se trompe « s'il croit que le vieux marcheur sombre / Est las ». Il écrit encore : « Je mourrai peut-être dans l'exil, mais je mourrai *accru* » (Hugo 1969 : 1148). L'exil est une immense souffrance, des privations, mais c'est un accroissement. Le vieux marcheur n'est pas las et il ne cède pas à la nostalgie. *Il songe, il pense, il lutte, il s'accroît*. Victor Hugo est une des figures politiques françaises majeures de l'exil d'un écrivain dans la République française du XIX^e siècle. À partir d'une telle figure, des voies d'exploration philosophique s'ouvrent déjà.

L'exil n'est pas un concept philosophique, alors le poème homérique en épuise-t-il le sens ?

Dans les sciences sociales et la philosophie, l'approche de l'exil est d'ordre étymologique, langagier, sociologique, psychanalytique, politique, mythique, etc. Les innombrables poèmes, discours et récits d'exil stimulent l'imagination et le rêve du voyage ou alors en appellent à la compassion face aux victimes. Il arrive qu'ils cachent la violence des rapports de pouvoir dans l'exil et qu'ils masquent l'identité réelle de l'exilé²¹. Que nous disent les outils les plus courants de la philosophie ? Une rapide recherche dans des « vocabulaires » et dictionnaires de philosophie nous montre que l'exil n'est pas un mot,

²⁰ Hugo 1908 : 305-306 : « Si je pouvais voir, ô patrie, / Tes amandiers et tes lilas, / Et fouler ton herbe fleurie, / Hélas ! / Si je pouvais, — mais, ô mon père, / O ma mère, je ne peux pas, — / Prendre pour chevet votre pierre, / Hélas ! / Dans le froid cercueil qui vous gêne, / Si je pouvais vous parler bas, / Mon frère Abel, mon frère Eugène, / Hélas ! / Si je pouvais, ô ma colombe, / Et toi, mère, qui t'envolas, / M'agenouiller sur votre tombe, / Hélas ! / Oh ! vers l'étoile solitaire, / Comme je lèverais les bras ! / Comme je baiserais la terre, / Hélas ! / Loin de vous, ô morts que je pleure, / Des flots noirs j'écoute le glas ; / Je voudrais fuir, mais je demeure, / Hélas ! / Pourtant le sort, caché dans l'ombre, / Se trompe si, comptant mes pas, / Il croit que le vieux marcheur sombre / Est las ».

²¹ Constatons combien d'exilés refusent ce statut pour échapper à l'approche victimaire de leur situation qui leur dénie le statut de sujet à part entière.

une notion et encore moins un concept philosophique²². Prenons l'exemple d'un outil parmi d'autres : le *Vocabulaire européen des philosophies* (2004). On ne trouve pas le mot « exil » dans la longue liste du *Vocabulaire*. Cependant l'analyse du mot « nostalgie » qui renvoie à d'autres mots dont l'exil :

Nostalgie. Un certain nombre de termes qui servent à désigner le malaise, le mal-être, vécu comme caractéristique d'une culture ou d'un génie national, trouve un équivalent français avec le mot nostalgie ; ainsi pour *saudade* (portugais), *dor* (roumain) ou *Sehnsucht* (allemand). La composante de la quête et de l'exil, y compris la quête existentielle hors de soi, le déplacement dans tous les sens du terme, y est en effet très prégnante, qu'elle soit liée à la solitude (*saudade*), à la souffrance du désir impossible (*dor*), à l'aspiration vers le tout autre (*Sehnsucht*) et plus largement, Malaise, Acedia, Angoisse, Mélancolie. (*Vocabulaire européen des philosophies* 2004 : 866)

Dans la culture grecque, explique l'article sur la nostalgie dans ce *Vocabulaire*, celle-ci est liée au retour (*nostos*) et à la souffrance (*algos*). On y voit à l'œuvre le souci de traduction entre des langues pour saisir la charge sentimentale, philosophique, mythique qui traverse les divers mots autour du mot *nostalgie* dans diverses langues européennes (sauf l'anglais), à l'exclusion d'autres langues non européennes. Pas de mention de l'exil, des conditions physiques, matérielles d'existence des exilés ou du rapport de pouvoir constituant l'exil qui est souvent violent, guerrier, si ce n'est avec un mot euphémisé pour évoquer le pouvoir — empêché — mais attachement entre exil, nostalgie, souffrance et retour à l'origine. Ce schème, une sorte de charpente conceptuelle où le travail philosophique rejoint ici le sens commun, ne recouvre pas les réalités historiques, économiques, sociologiques, politiques de l'exil, dont les politiques migratoires de renvois appelées de « retour » (Sayad 1991) consacrant ainsi le fait que la migration est toujours « provisoire » comme l'explique bien le sociologue, les politiques d'expulsion du droit d'asile qui se sont institutionnalisées depuis les années 1980 en Europe, les politiques guerrières. Par ailleurs, l'Europe, cadre du *Vocabulaire* s'avère être un espace

²² J'ai consulté en langue française divers dictionnaires : *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, *Dictionnaire d'éthique et de philosophie morale*, *Dictionnaire de philosophie politique*, la monumentale *Encyclopédie philosophique universelle* en cinq volumes.

limité vu la globalisation de l'exil et son existence dans bien d'autres situations, langues sur la planète. Le retour lié à la nostalgie (comme l'aller d'ailleurs) est le plus souvent imposé, non comme un libre-choix existentiel, mais comme un déplacement forcé impliquant soit la fuite, soit l'expulsion, la soumission à une décision du pouvoir et au dispositif du retour (expulsion, retour forcé)²³.

Une des références du *Vocabulaire européen des philosophies* est la Grèce ancienne où l'histoire d'Ulysse nous renvoie étymologiquement à celle de *nostos*. Comme on le rappelle dans le *Vocabulaire européen des philosophies* (2004 : 1124), le mot *nostalgie* a été forgé bien plus tard par un médecin suisse, Harder en 1678, à partir d'un fait guerrier rappelé en filigrane (mercenaires). Il est devenu un terme de diagnostic de la médecine par la voie du latin scientifique en 1755. *Nostalgia* a été ainsi inventée pour traduire *Heimweh* (« mal du pays »), appliqué aux soldats mercenaires suisses de l'étranger. Dans la modernité, la guerre influence l'usage du mot en médecine en articulant nostalgie et souffrance. Le mot français *nostalgie* à usage médical dérive du latin suisse-allemand, lui-même forgé à partir du grec *nostos* (retour) et *algos* (souffrance, douleur). L'*Odyssée* d'Homère évoque le *nostos*. *Nostimos* est « celui qui peut revenir », le « revenable », souligne le *Vocabulaire*. On se pose une question : en quel sens Ulysse, puis son fils Télémaque qui part à sa recherche, sont-ils des *nostimoi* ? Que signifie ce mot dès lors qu'on ne se satisfait pas d'une lecture étymologique d'Homère, mais qu'on fait appel au contexte, à l'histoire pour lire l'*Illiade* et l'*Odyssée* d'Homère, deux « poèmes homériques » où la guerre de Troie, les massacres des ennemis et l'exil sont étroitement liés ? Arrêtons-nous un instant sur la lecture dans le cadre du *Vocabulaire* de la tradition gréco-occidentale et son « héros endurant » célèbre pour l'exil en nous demandant ce que les difficultés du retour d'Ulysse pourraient signifier.

Les péripéties de l'*Odyssée* d'Ulysse le rusé sont nombreuses²⁴. Le *Vocabulaire* en retient une. On sait qu'entre, d'un côté, l'offre d'immortalité

²³ Ce fait mériterait d'amples descriptions des dispositifs Schengen-Dublin condamnés par la CEDH pour traitements inhumains et dégradants avec une relecture des récits d'exilés (voir, par exemple, Mbolela 2017).

²⁴ L'épopée des sirènes, la rencontre avec le cyclope, avec Calypso, la découverte des lotophages, l'affrontement avec la magicienne Circé, le parcours du pays des Cimmériens (l'épisode Nekyia, au chant XI), en fait le voyage dans l'Hadès, l'enfer), sans parler des circonstances concrètes du retour lui-même.

ainsi que de jeunesse de la déesse Calypso et, de l'autre, le retour pour retrouver sa maison et Pénélope, Ulysse, roi d'Ithaque, fils de Laërte et d'Anticlée, après dix ans de guerre « totale » et dix ans d'errance si l'on prend en compte non seulement un épisode (Calypso) mais l'ensemble du périple, prend le chemin du retour en choisissant de vivre sa condition de mortel. L'interprétation du *Vocabulaire* le précise, en centrant son regard sur l'offre d'immortalité de la jeune Calypso. La tension immortalité/mortalité de Calypso n'explique pas tout. De quelle condition de mortalité s'agit-il, se demande-t-on ? Ulysse a tenté d'échapper à la guerre de Troie. Il a simulé la folie en labourant un champ avec un attelage (bœuf et cheval) et en semant du sel. Sa ruse a été éventée par Palamède qui place Télémaque, fils d'Ulysse, devant l'attelage. Il a ainsi été forcé d'aller à la guerre de Troie. Ulysse avait déjà fait l'expérience de la guerre. Il est un des seuls à revenir vivant de Troie. En ce sens, on peut dire qu'il est un exilé dès lors qu'il redevient guerrier de force en étant forcé à se rendre sur le champ de bataille d'une guerre particulière loin de sa patrie. On pourrait parler d'un exilé guerrier plongé dans le royaume des morts, exilé de force, non seulement de sa patrie mais du monde des vivants. Le voyage dans l'Hadès où il retrouve tous ses compagnons de la guerre de Troie (et sa mère) est très significatif à ce propos. Il est à mettre en rapport avec la fin du récit, « La seconde descente aux enfers » dans les « profondeurs du monde » après ses retrouvailles avec son père (*Odyssée* XXIV, 1-32) où il retourne dans l'Hadès retrouver ses compagnons de Troie et aussi les prétendants de Pénélope qu'il a tués et condamnés à l'Hadès. Athéna demande à Zeus : « “vas-tu faire durer cette guerre funeste et sa mêlée terrible ?” » (XXIV, 475-476). Et elle commande à Ulysse : « “Arrête ! Mets un terme à la lutte indécise, et du fils de Cronos, du Zeus à la grand-voix redoute le courroux !” » (XXIV, 542-544). « À la voix d'Athéna, Ulysse, tout joyeux dans son cœur obéit » (XXIV, 545), la concorde étant scellée par la déesse Athéna. Rien n'est dit dans la reprise de l'*Odyssée* par le *Vocabulaire* sur le passé guerrier d'Ulysse, l'ambivalence du départ et les périples du retour du guerrier de la guerre de Troie. Après les massacres, Ulysse vit toutes sortes d'expériences sur le chemin. Il ne vit pas un « retour plus doux que le miel »²⁵, il vit des difficultés que lui décrit Tirésias dans un long discours en lui donnant des conseils (XI, 88-124). Quand il aura

²⁵ Pensons aux soldats des guerres du Vietnam, d'Irak traumatisés qui ne parviennent plus à se réinsérer à leur retour.

tué les bandits qui ont pris ses biens et courtisé sa femme, précise le devin, « il faudrait repartir avec ta bonne rame à l'épaule et marcher, tant et tant qu'à la fin tu rencontres des gens qui ignorent la mer [...], ignorent les vaisseaux aux joues de vermillon et les rames polies, ces ailes des navires » (XI, 121-125). Le long retour, les conditions du retour en mendiant méconnaissable sauf pour son chien qui meurt après l'avoir reconnu, sa servante (blessure d'enfance), les preuves qu'il fournit à Pénélope, la liquidation des prétendants qui l'oblige à repartir dès le lendemain de sa nuit avec Pénélope, l'exigence du très long polissage d'une rame, etc. Ces faits mériteraient une lecture de la complexité de la signification d'un « retour » très éloigné d'une simple nostalgie. Le retour est lié à la guerre, à comment la finir, à la mort jusqu'à arriver « chez des gens qui ignorent la mer » (XI, 92), etc., qui ignorent la guerre...

En fait, Ulysse vit un conflit majeur pour retrouver les siens : comment revenir de la guerre et d'un périple interminable, raconter les actes inavouables d'une guerre d'anéantissement de l'ennemi, les morts, le fait d'avoir échappé à la mort alors que tant d'hommes ont été tués dans les combats, que Troie a été rasée, brûlée ? Ulysse évoque l'exil forcé à la guerre d'un homme devenu un combattant qui a participé aux massacres durant dix ans et recherche une voie pour en quelque sorte « boucler la boucle » durant sept ans en chassant le fantôme de la mort, de l'extermination, ne pas la ramener avec lui, mais retourner à la vie, ce que pourrait symboliser le lit nuptial qu'il avait construit dans une racine d'olivier inamovible. Impossible retour si on considère le retour d'Ulysse pris entre immortalité et mortalité d'un mortel. Le poids d'une guerre « totale » avec la disparition de Troie transforme la dialectique mortalité / immortalité et prolonge la condition d'exil dans un retour tortueux et difficile exigeant un long travail d'élaboration de la guerre de Troie. À son retour, qui est l'Ulysse que son chien, sa servante puis Pénélope et Télémaque son fils ont reconnu grâce à des signes alors que les autres ne l'ont pas vu ? Que signifie le retour d'un exilé combattant de la guerre d'anéantissement de Troie ? Bien que pouvant retourner à la fin de la guerre, Ulysse a-t-il pu vraiment *retourner* ? Est-il possible d'échapper à l'exil radical d'une telle guerre où tant de guerriers ont péri ? Ulysse a été si profondément transformé qu'il est méconnaissable. Il se présente comme un vieux mendiant en loques, boueux. Avec quels poids d'un chemin complexe qui le détourne d'un retour direct mais surtout des massacres d'une guerre « totale » est-il retourné à Ithaque ? Pouvait-il retourner à

Ithaque, sans être embarrassé, en oubliant son expérience de mort « totale » qu'il perpétue par sa vengeance en massacrant avec cruauté les prétendants et en les condamnant ainsi à rejoindre les morts de la guerre de Troie dans l'Hadès ? Où est-il revenu, pour retrouver qui ? Ulysse retourne au lieu de sa naissance (la patrie n'est pas évoquée) et de Pénélope. Le lieu du retour est le lit nuptial cherché et reconnu par Ulysse. Le lieu de l'amour et de la vie. Pour se retrouver et retrouver qui ? Que sont-ils devenus ? A-t-il perçu l'autre l'exil (de l'intérieur) vécu par Pénélope²⁶, sa résistance aux prétendants et sa recherche par son fils Télémaque ? Rien n'est dit à propos de l'exil intérieur de Pénélope et de sa résistance à la prédation des prétendants²⁷, si ce n'est de son action de tisser en recommençant tous les jours, magnifique métaphore de la résistance dans la longue durée. Au contraire des autres combattants de retour de la guerre de Troie, Ulysse n'a vécu son retour ni comme un héros racontant ses exploits de guerrier, ni comme le repos du guerrier. Il est embarrassé, prudent, rusé. Il parcourt un long chemin de « retour » complexe où il interroge la guerre qui aboutit finalement à la solution de la « concorde ». N'oublions pas qu'il se meut dans un contexte de « l'âge héroïque », magnifié par la guerre qui est la condition des humains de la Grèce ancienne à son époque. On sait qu'Ulysse ne voulait pas repartir à la guerre. Il tente de revenir comme un simple mortel avec le poids de la finitude de la mortalité individuelle et de masse expérimenté dans une guerre d'extermination et un long périple, en reprenant une relation dans le lit nuptial avec Pénélope qui l'accueille après qu'elle ait pu le « reconnaître » en lui demandant des preuves, « les marques secrètes » pour vérifier qu'elle retrouve bien l'Ulysse qu'elle a aimé. Un Ulysse qu'elle ne reconnaît pas d'emblée. Elle se méfie. Exil, retour, relation entre un homme et une femme longtemps séparés, profondément transformés par leur double expérience. On n'en sait pas plus. On comprend que l'interprétation du récit est infiniment ouverte et que Pénélope est la figure du desexil, infiniment reprise dans les interprétations, notamment par le *Théâtre du soleil* (Abkarian 2009). On constate les limites d'une démarche étymologique (nostalgie-retour). Les mots, à eux seuls n'épuisent ni l'histoire, ni l'exil, ni la signi-

²⁶ Rappelons que Pénélope a vécu un exil intérieur, tout en résistant aux essais d'appropriation de son corps et de ses biens par des prétendants faisant pression, exerçant leur pouvoir, pendant l'absence d'Ulysse. Ils sont tous massacrés par Ulysse à son retour.

²⁷ Des lectures féministes de la figure de Pénélope seraient intéressantes en mettant en lien la nostalgie et le tissage.

fiction d'un texte majeur de la Grèce ancienne qui combine guerre et odys-sée. Il est nécessaire de ne pas rester prisonnier d'un schème où domine la nostalgie pour reprendre l'analyse complète de toutes les séquences du long récit avec d'autres outils, pour pouvoir considérer l'exil comme un rapport de pouvoir entre exil / desexil et dégager les difficultés d'Ulysse face à la mort, à une guerre d'extermination, au massacre, à sa recherche d'un autre héroïsme que celui de la guerre et celui d'une autre héroïne, Pénélope, dont le tissage devient un outil philosophique et politique de ruse, de résistance et de création inlassable. On comprend qu'il nous faut d'autres outils pour relire le récit du poème homérique et dégager les périples tortueux d'un desexil qui interroge la guerre et scelle la concorde exigée par Athéna. L'odyssée d'Ulysse et de Pénélope sont deux visages d'un desexil complexe, qui est une création incertaine. Homère réserve à la déesse Athéna une conclusion normative qu'elle impose à Ulysse pouvant ouvrir les chemins de la paix.

Le mot « nostalgie » ne peut plus, à lui seul, être un des piliers interprétatifs de l'exil d'Ulysse et de Pénélope, odys-sée complexe, infinie, semée d'embûches, de problèmes à résoudre sur une très longue durée. Le temps, l'espace permettent l'élaboration. Ulysse apprend qu'il ne mourra ni sur le champ de bataille, ni dans la mer. Cela transforme radicalement l'approche de l'exil et du desexil (Caloz-Tschopp 2016a, 2016b). L'interprétation de l'*Odys-sée* est infinie, multiple. Elle ne peut être détachée de l'*Illiade*, « poème de la force » (Weil 2014). L'*Illiade* et l'*Odys-sée* s'inscrivent dans le rapport de pouvoir exil / desexil dont la *qualité* de violence est le contexte d'une guerre totale et le retour dans le lieu natal radicalement transformé par l'*hubris* des prétendants qui ont installé le chaos (cruauté, appropriation des biens, des femmes) pendant l'exil d'Ulysse. La situation qu'Ulysse a laissée au départ a radicalement changé. La démarche étymologique enrichit l'interprétation de la nostalgie, mais n'épuise pas la matérialité, l'imaginaire de l'exil, les labyrinthes du desexil dans la violence exterminatrice, la complexité d'une dialectique exil / desexil dont le tissage est en quelque sorte infini. Parmi les récits d'exil, ceux des exilés politiques, parlent de souffrance mais ne s'inscrivent d'ailleurs pas dans ce sillon nostalgique. On l'a vu brièvement chez Victor Hugo : sa nostalgie, sa souffrance *et* sa résistance. On en arrive à se demander s'il ne faut pas entreprendre une autre lecture de l'inépuisable poème d'Homère plus

approfondie à partir de l'exil / desexil pour retrouver toute sa complexité, sa richesse. L'histoire n'est décidément pas cyclique (aller-retour).

Après la Grèce, le même fil de la nostalgie est poursuivi par le *Vocabulaire* dans les mots d'une autre tradition européenne (*Vocabulaire européen des philosophies* 2004 : 866). Selon Fichte, précise l'outil des philosophes, *das Sehnen* est l'aspiration du moi. Les romantiques valorisent sa force créatrice de l'aspiration infinie. Pour Fichte, Goethe est une sorte de principe vital à forte dimension religieuse et métaphysique. Pour Hegel, dans la *Phénoménologie de l'esprit* (1993), la *Sehnsucht* est liée à la souffrance de la conscience malheureuse. C'est une forme de nostalgie ne parvenant pas à passer à l'action, qui craint de se souiller à la finitude. On comprend que la phénoménologie se soit ensuite attachée à étudier l'expérience de l'exil. Les mots *exilience* — non lieu de l'exil — et *résilience*, hérité de l'anglais (Cyrulnik 2017), sont chargés de ce pan de la tradition et sont soumis eux aussi à un travail critique par des psychanalystes latino-américains (Puget & Kaës 1989 ; Vignar Maren & Marcelo 1989) travaillant sur la violence et la torture durant les dictatures du Cône sud d'Amérique latine. Dans une telle lecture d'un texte majeur de la Grèce ancienne et de la tradition philosophique européenne moderne, on cherche vainement des références au rapport de pouvoir, à la violence et à la guerre « totale ».

En synthèse, la tradition montre l'ambiguïté, la complexité de l'exil et les schèmes sur l'exil dans le sens commun, dans une tradition philosophique gréco-occidentale (décision imposée et soumission supposée, destin, nostalgie, retour, fatalité). Un exilé de la République française, Victor Hugo, s'en distancie. Avec un discours sur le destin, la soumission, la nostalgie, la fatalité du destin, le retour, ce qui est masqué est le rapport dialectique physique, matériel définissant le rapport de pouvoir de domination (enfermement, isolement, expulsion, refus du retour) et le pouvoir de résistance, d'insoumission, d'action de l'exilé pour se desexiler de l'exil. Une interprétation qui met l'accent sur le destin, la nostalgie et sur le pouvoir de violence de la force, de séparation, de fixation, de clôture masque en fait la puissance de l'exilé de résister, de se mouvoir, d'agir. On se demande si toutes les sources de la philosophie et surtout les plus invisibles qui logent dans des textes minoritaires d'exilés, ont été explorées pour connaître, décrire les deux faces de l'exil.

L'interprétation de l'exil en vue d'une description plus complète et com-

plexe de la condition d'exilé a pu être ainsi donnée dans deux textes de Victor Hugo, mais la lutte de Victor Hugo est invisible si l'on s'arrête au schème nostalgie-retour. Dans ses outils, la philosophie est la grande absente. Le mot « exil » n'a pas de place dans des outils des philosophes. Le desexil non plus. L'interprétation à partir de la paire nostalgie-retour du récit d'Ulysse et Pénélope élude la guerre d'extermination de Troie, l'ambivalence d'Ulysse et la dialectique créatrice exil/desexil de Pénélope. On pourrait faire la même remarque pour l'interprétation des textes plus récents. L'absence du mot « exil » dans les outils des philosophes (dictionnaires, vocabulaires) ou alors l'interprétation étroite de la paire nostalgie-retour soulève des questions. Par quelles autres voies enrichir les sources, les interprétations du célèbre poème, la démarche philosophique, les positions des philosophes sur l'exil, pour approfondir ce que montre Victor Hugo en vue d'une démarche comparative ?

Qui est exilé²⁸ dans les rapports de pouvoir de l'exil ?

Pour concrétiser le rapport de pouvoir, passons de *l'exil* à *l'exilé* qui, soulignons-le, est une femme, un homme de tous âges en incluant les enfants. Ce point de méthode est important, vu le poids de la souffrance, de la nostalgie, du récit mythologique, les trous de certains outils, l'effacement sémantique du sens de l'exil pour les exilés dans les discours administratifs et des médias par un usage de catégories produites par les États qui ne définissent pas la violence sur les corps, les conditions de vie, la paroi de verre de l'apartheid²⁹ dans la vie quotidienne, etc. Tout ceci, de fait, contribue à la violence de l'exil. Qui est exilé ? C'est un.e *Qui*. Ce n'est pas un mot neutre (« quoi », « on »). C'est un *je*, un *tu*, qui ne vit pas dans une situation choisie. L'inventaire des situations d'exil, des luttes exil/desexil s'impose dès que le regard se déplace sur la situation des exilés. Sa nécessité est renforcée par la progression des réfugiés cherchant protection par le droit d'asile aujourd'hui³⁰, la liste des caté-

²⁸ Rappelons avec le Bureau International du Travail (BIT) que la majorité des migrants sur la planète sont des femmes.

²⁹ Dans quelle mesure les politiques dites « d'intégration » intègrent-elles ce fait structurel ? Voir à ce propos notamment Caloz-Tschopp 2016a.

³⁰ Le Haut Commissariat pour les Réfugiés (HCR) de l'ONU indique que, pour la première fois, le nombre des réfugiés est plus élevé que durant la Seconde Guerre mondiale.

gories d'exclus qui s'allonge (chômeurs, assistés, les « sans » de tous ordres, les superflus, les jetables).

L'exil globalisé : un rapport de pouvoir globalisé

La brutalité, la complexité des formes d'expulsions (Sassen 2016) des populations mondiales qui se globalisent suffit à montrer qu'une phénoménologie de l'exil ne peut réduire l'exilé au persécuté politique soumis à la violence et parfois à la violence extrême, aux travailleurs de l'enfer de la mobilité, de la flexibilité, de l'employabilité, en clair de réduire l'humain à un facteur de pouvoir de production³¹ et de répression ou même, de plus en plus, de le considérer comme « superflu » et donc expulsable³² sous toutes sortes de formes. Car le rapport capital/travail change, la politique se transforme. À l'étape actuelle de la globalisation, dans le rapport que nous avons postulé dans notre recherche, la condition d'exilé constitue la condition de vie du genre humain sur la planète, souffrant de la situation, lui résistant, lui échappant par une lutte de desexil (la partie la moins visible, pas forcément la plus enfouie). Parler du mouvement d'exil/desexil permet d'explorer, de décrire la condition d'exilé globalisée aujourd'hui.

L'exil est en effet devenu un fait globalisé qui ne se limite pas aux migrants ou aux réfugiés. En bref, l'exil est décrit par le pouvoir et les théories dominantes qui s'y inscrivent comme une expulsion d'un lieu, des droits ou alors une fixation dans un statut de relégation forcée, d'apartheid. Quand l'exilé est forcé ou prend l'initiative de se mouvoir avec ses pieds, son corps, pour fuir une situation intolérable, il a la possibilité d'accéder à des endroits du monde hiérarchisés d'où la majorité des régions les moins riches du monde sont exclues (outil des cercles³³ distinguant entre les pays riches et les autres, les pays en guerre et les autres, critères hiérarchiques exclusifs sur l'accès

³¹ Un exemple récent est la grève des sans-papiers en Arabie Saoudite où les travailleurs migrants représentent le tiers de la population (9 millions de migrants sur 27 millions d'habitants) ; ils sont en train d'être expulsés face à un chômage de 12,5%.

³² Pour Arendt 1972, l'expulsion de la politique implique ce qu'elle appelle « l'acosmie », c'est-à-dire l'impossibilité d'une place, d'un rapport au monde.

³³ Il existe une littérature interdisciplinaire importante sur cet outil des politiques migratoires pour hiérarchiser, empêcher l'accès au territoire d'État souverain. Il a été inventé par la police suisse, a été repris par la présidence de l'Union européenne. Voir notamment Caloz-Tschopp 2001.

d'une « immigration choisie »). Il en découle un statut provisoire, de non-droit, non protection, non assistance pour des millions d'individus qui peuvent quitter leur pays — droit inscrit dans la Convention des droits humains — mais sans accès à un autre pays. C'est la situation de « réfugiés sur orbite » comme l'a décrit l'ONU il y a plus de 20 ans. S'ils échappent au viol, à l'esclavage dans les pays de transit (ex. Lybie), à la mort par noyade dans la mer³⁴ et qu'ils parviennent à fouler le sol des États souverains, l'accès est confiné à des zones policières de contrôle de plus en plus privatisées (camps, abris, prisons), dans des conditions infrahumaines avec des problèmes de santé physique, psychiques. « Misère matérielle et sociale, dépressions, crises d'angoisses, bagarres, automutilations et suicides attendent les personnes qui espèrent ou espéraient trouver refuge en Suisse » (Collectif R, Appel du 11 juin 2014).

Si l'exilé accède au territoire d'un État souverain, le séjour, le mouvement sont définis par le système, des dispositifs, des outils des États souverains en termes « d'admission provisoire » (nom d'un statut administratif en Suisse), d'aller-retour, d'expulsion simple mécanique, imposée par la force. Il en découle une absence de statut (arrivées clandestines), un statut provisoire, l'absence de droits politiques et sociaux pour les travailleurs migrants, la légitimation des emprisonnements pour motifs administratifs, des expulsions (renvois forcés), de tentatives de blocages par l'outil des *hotspots* en Lybie et d'autres pays et même le détournement d'un argument des politiques de développement : qu'ils restent chez eux. L'idéal est l'arrêt, la fixation dans le pays d'origine, de transit ou la séparation, l'isolement dans des camps, des prisons aux frontières, éloignés de la population résidente dans un système d'apartheid qui confine les exilés à la survie, les empêche d'avoir des relations. L'exilé vit une pression impitoyable sur son mouvement, sa capacité physique, matérielle d'autonomie, d'action, de pensée. La pression s'exerce aussi sur ceux qui défendent l'action dans la construction des droits, de la solidarité des liens : « Nous refusons d'être passifs » (Collectif R, Appel du 11 juin 2014). Ne pas être passifs — la position concerne les exilés et ceux qui défendent leurs droits — signifie notamment exercer un sens critique et parfois

³⁴ Un rapport de juillet 2014 d'Amnesty international sur les politiques migratoires en Occident annonce 23.000 décès en mer pour cette région du monde en 2013 (AI 2014).

pratiquer la désobéissance civique quand un État de droit ne respecte pas ses propres lois et les droits fondamentaux³⁵.

Qui donc peut dès lors imaginer que toute situation humaine, social-historique n'est pas fixée, qu'elle est *indéterminée, ouverte, en mouvement* malgré la violence, la souffrance. Qui donc peut imaginer, dire que les exilés ont des droits, un projet existentiel, politique visant un désir de changement, une place dans l'espace public, une pensée propre, qu'ils sont actifs, se battent pour leur autonomie, veulent des relations ? Qui peut imaginer que tout être humain a la possibilité d'user de son pouvoir d'agir dans sa propre existence ? Une frontière, un mur s'établit entre ceux qui ont le droit de se mouvoir et ceux que le pouvoir cherche à immobiliser, à fixer, à enfermer, à expulser. En d'autres termes, la condition d'exil est un poids drastique sur le droit à se mouvoir, une vision mécanique du déplacement, de multiples dispositifs pour fixer les populations isolées, incarcérées, empêchées d'être en relation. La violence du pouvoir de domination impose la séparation, l'apartheid (Monnier 1988) des populations résidentes, l'isolement, la précarisation. Dans un tel contexte il est très difficile que le pouvoir de l'exilé devienne un pouvoir d'action (autonomie, autodétermination, libertés de bases, dont la liberté de pensée, de s'exprimer, s'associer, etc.). C'est une âpre lutte pour convertir la violence en émancipation. Elle existe dans de multiples actes trop rarement relatés par les médias.

Or, que se passe-t-il avec les exilés, les mouvements sociaux qui résistent à la violence de la domination, à la destruction, en vivant en exil dans plusieurs lieux à la fois (déterritorialisation) ? Les individus sont-ils des fétus de paille dans l'océan du capitalisme « liquide » ? Les migrants qui fuient sur les bateaux ne sont-ils que des cadavres sans culte des morts ? Ceux qui grimpent sur des échelles de fortune à Melilla sont-ils des envahisseurs sauvages ? Ceux qui font une grève de la faim en Grèce (août 2013) pour contester l'extension de leur rétention dans des conditions infrahumaines de douze à dix-huit mois pour avoir franchi une frontière sans papiers sont-ils des râlours³⁶ ? Les migrants sont-ils un danger pour les habitants, la démographie

³⁵ « Nous avons fini par nous déclarer d'accord pour ne pas respecter la loi, mais à condition que ce non-respect soit édicté de façon légale », écrit Karl Kraus en 1933, lors de la montée de la violence des pratiques et des lois de l'État nazi (Kraus & Lillo 2013 : 106).

³⁶ Le Conseil d'État grec s'est prononcé pour que les migrants qui refusent la procédure de retour « volontaire » soient emprisonnés pour une durée illimitée (juillet 2014).

(comme le font penser les initiatives UDC et ECOPOP en Suisse³⁷), l'écologie, amenant à mettre en cause le droit international au profit du seul droit interne par un rétrécissement de l'espace au « réduit national » élargi à l'Europe des polices, à l'espace Schengen ? Les groupes qui luttent pour l'hospitalité, la solidarité, les droits sont-ils des illuminés ?

Tout en restant un dispositif de déplacement forcé de populations, de répression, d'expulsion d'opposants, l'exil est devenu une condition globalisée dans la mesure où des millions d'exilés ne sont pas assurés de pouvoir jouir de la matérialité, de la généralité des conditions de vie, de la politique et des droits à la base de la protection et de la vie en commun.

Loin de chez moi... mais jusqu'où ? se demandait une exilée Pinar Selek (2012). L'exil, qu'il soit extérieur ou intérieur, dans ses modalités matérielles diverses, est devenu une condition généralisée d'existence avec des degrés divers de privations, de souffrance, de danger allant de la négation de la vie, de la survie, aux traitements inhumains et dégradants (torture), de l'exploitation, de la surexploitation d'une force de travail sans protection, à la négation d'appartenance, de l'expulsion à la relégation, à l'emprisonnement, à la mort. Au XX^e siècle, l'exil est devenu radical dès lors qu'il a impliqué la négation au droit à la vie (et même à la mort)³⁸, à l'appartenance politique, l'extermination dans la boucherie de 1914-1918, les champs de bataille de 1939-1945, les bombardements massifs de populations civiles, avec un saut qualitatif de la destruction avec la « Solution finale » (*Vernichtung*), les fours crématoires, les bombardements d'Hiroshima et de Nagasaki qui ont leur genèse dans la violence du passé colonial (génocide des Herreros) et impérial (génocide des Arméniens).

La question de Pinar Selek contient de redoutables questions d'ordre philosophique et politique à explorer à partir de la thèse de l'exil globalisé. En

³⁷ Voir le site de l'administration suisse pour l'information complète sur ces deux initiatives liées à la démocratie directe: pour l'Initiative populaire fédérale «Contre l'immigration de masse» lancée par le parti de l'UDC, voir URL <https://www.admin.ch/ch/f/pore/vi/vis413.html>; pour l'Initiative populaire fédérale «Halte à la surpopulation — Oui à la préservation durable des ressources naturelles» lancée par ECOPOP (association écologiste suisse), voir URL <https://www.admin.ch/ch/f/pore/vi/vis406.html> (pages consultées le 12 octobre 2017).

³⁸ Les morts aux frontières ne disposent le plus souvent pas de culte des morts, de funérailles. On pense aux camps d'extermination qui ont supprimé le culte des morts pour les Juifs, Tziganes.

bref, le *jusqu'ou* évoque un temps où devient impossible « la dialectique de la durée » (Bachelard 1972) et un espace public organisé par les droits. Exil illimité alors ? Exil « extrême » s'inscrivant dans la « violence extrême » dont parle Balibar ? Là se trouve le conflit radical entre déterminisme et indétermination des situations, actions, luttes dans la précarité, l'incertitude. Depuis la modernité puis au XX^e siècle, la condition d'exilé s'est globalisée en changeant de statut politique et philosophique. Aujourd'hui, elle est étroitement liée aux transformations de l'économie, de la politique, de la violence, de la guerre « totale ». En ce sens, l'exil est devenu un dispositif de « violence extrême » au sens de Balibar (2010b), le desexil est devenu toutes les formes possibles de lutte ; mais alors comment pouvoir les penser dans la perspective du « droit d'avoir des droits », de la généralité des droits ?

Dans la globalisation, l'universalité de l'exil globalisé ?

La question n'implique pas le saut, sans autre, de l'exil globalisé aujourd'hui vers la thèse de « l'universalité » de l'exil. Les constructions de l'Universel sont liées autant à des faits, des rapports de pouvoir complexes, qu'à des rêves et à des fantasmes (David-Ménard 1997). Il s'agit en tout cas de préciser dans quel type d'universalité et de démarche philosophique on se trouve (raison logique, raison dialectique, matérielle). Comme le dit Labarrière, l'universalité est

la qualité de ce qui est universel. Elle peut avoir une signification extensive, dans l'ordre de la quantité, ou compréhensive dans une visée qualitative de type conceptuel. [...] En régime dialectique, singulièrement pour Hegel, l'universalité est la première des déterminations du concept, celle qui vise la totalité qui est d'abord en soi. (Labarrière 1990 : 2676)

Depuis les travaux sur le cosmopolitisme, l'hospitalité, les fondements du droit international, de la paix, l'universalité est souvent entendue au sens de la philosophie transcendantale de Kant expliquée dans ses deux ouvrages *Critique de la raison pratique* et *Critique de la raison pure* (Kant 1980 et 1985) pour qui elle est : (1) valable pour tout homme, (2) efficiente en tous temps, (3) valable en tout lieu.

L'approche dialectique, quand la totalité est ouverte, inclut l'indétermi-

nation et donc la lutte. L'approche kantienne est liée à une logique de clôture soucieuse d'une raison des Lumières cohérente. Kant réfléchit à une philosophie transcendantale s'inscrivant dans une raison cohérente, mais elle n'en reste pas moins confuse (David-Ménard 1997). Kant lutte contre la métaphysique. Il rêve de changer le monde par la raison des Lumières. La raison kantienne a basculé avec la destruction du XX^e siècle en installant une incertitude abyssale. Sa logique d'universalité n'est pas applicable sans autre à la destruction de la « guerre totale », aux faits matériels de violence extrême, à l'imaginaire dominant, à la diversité de l'histoire, à l'indétermination des situations, des exilés, des luttes. À moins de basculer dans une logique, une philosophie déterministe qui nie l'indétermination de l'Être social-historique. Une philosophie dialectique permet d'en tenir compte, à condition d'être immanente, matérielle et de se situer dans la nouvelle incertitude (différente de celle d'Aristote, Spinoza). Hegel a ouvert la voie à une histoire linéaire du progrès de l'humanité inscrite dans une totalité. Puis la foi au progrès a vacillé appelant une nouvelle philosophie de l'histoire avec une logique dialectique ancrée dans la matérialité, l'imaginaire des rapports de pouvoir incluant l'indétermination, la destruction et la création depuis les expériences tragiques entre la fin du XVIII^e siècle et le XX^e siècle.

La thèse de l'universalité de l'exil (avancée par la philosophe Rada Ivekovic dans le premier Séminaire du programme du CIPh en 2010) mérite donc d'articuler la phénoménologie, l'ontologie social-historique, une logique dialectique de la détermination / indétermination dans l'approche de l'exil pour pouvoir penser la dialectique exil / desexil. Les situations de vie de l'exil sont un cadre, un paradigme, un lieu phénoménologique privilégié pour repérer l'évolution historique des rapports de pouvoir d'exil / desexil avec des exigences de repérage de ce qui est commun et particulier aux situations et d'approches ouvertes à l'incertitude.

Parler d'universalité abstraite aboutirait à oublier l'indétermination tragique de la condition de l'Être social-historique, la situation immanente, matérielle de guerre, la spontanéité des exilés, leurs luttes pour la liberté, l'appartenance, la création politique en centrant le regard sur un rapport défini par la force, la fatalité du destin, la nostalgie, en versant dans ce que l'on peut appeler une métaphysique de la catastrophe ou du chaos, bien présente à la fois dans certains courants philosophiques (anti-modernité, anti-Lumières),

des discours du pouvoir de la violence d'État mêlant discours victimaires et de soumission diffusés par l'idéologie et les dispositifs humanitaires. Peut-être est-il alors possible de parler d'universalisation plus effective de l'exil et surtout de l'exil / desexil ?

Déplacer le regard sur un concept de l'histoire de la philosophie — l'universalité — en l'inscrivant dans le mouvement dialectique exil / desexil incluant l'incertitude, la spontanéité de la liberté (Lukács 2001), permet d'analyser les conditions immanentes, matérielles, imaginaires de condition de vie des exilés, de prendre en compte les résistances à l'exil imposé, à la fois individuelles et collectives. Le desexil, ainsi arraché à l'exil devient visible, imaginable, pensable. L'insoumission, pas réductible à la désobéissance civile / civique, peut être vue, racontée, décrite. Il devient alors possible de voir avec d'autres yeux que ceux de l'idéologie catastrophiste l'histoire des exilés montant dans des bateaux, fabriquant des échelles pour grimper sur les murs, des femmes montant sur les toits des trains à la frontière mexicaine malgré les risques énormes (féminicide), des individus en grève de la faim résistant aux renvois forcés dans les centres des politiques migratoires, d'autres conditions d'exil dans le monde d'aujourd'hui dont celle de l'exil intérieur et tant d'inventions de résistance qui restent à écrire dans toute la diversité de la résistance à la recherche de convertibilité de la violence.

La pratique philosophique comme parole, écriture de l'exil / desexil

À partir de là, ce qui m'occupe est la parole, l'écriture du mouvement du rapport dialectique l'exil / desexil en tant que pouvoir de domination et d'action dans la matérialité des conditions d'existence des millions d'exilés, les luttes pour le « droit d'avoir des droits », la généralité de la politique et des droits pour repérer des formes de convertibilité de la violence, dégager la création politique, la citoyenneté. La pratique philosophique, au sens où elle appartient à chaque humain, consiste alors à penser, à raconter, à écrire le mouvement conflictuel, dialectique exil / desexil comme une pratique inscrite dans le temps, l'espace, les corps, les rapports de pouvoir immanents, matériels, imaginaires dans un espace public fragile toujours à créer. La pratique est donc pensée, parole, écriture dans la mesure où elle est inscription, création intime, individuelle, collective du desexil.

Dégager un chemin pour desexiler l'exil

L'outil étymologique est certes utile mais insuffisant. La phénoménologie est appelée à s'articuler à une dialectique ouverte. Suivons F. Proust (1997), lectrice de Spinoza, Kant, Foucault, Freud, dans son analytique de la résistance. Je m'accorde avec elle sur son souci de saisir le mouvement dans le pouvoir en tant que domination *et* résistance. Le butoir du pouvoir présenté comme unique en appelle à son contraire, la résistance. Pour la philosophe, le pouvoir est aussi mouvement, relation. Toute philosophie contient du Même et de l'Autre, la dialectique entre le Même et l'Autre. Dès qu'il y a humanité, il y a pouvoir. Dès qu'il y a pouvoir, il y a domination. Dès qu'il y a domination, il y a résistance, exercice de la liberté, lutte pour la liberté. L'exercice de la liberté n'est pas qu'un jeu logique de pensée des acteurs. C'est la dynamique même du pouvoir matériel et symbolique, à laquelle la pensée et le langage participent.

L'Être social-historique, c'est devenir dans une dialectique entre *force* de domination et *puissance* d'émancipation, d'autonomie. Il s'agit de déplacer le regard essentialisant, naturalisant les rapports de pouvoir vers la relation pour penser la dialectique du *mouvement exil/des-exil*, dégager une voie philosophique et politique pour *desexiler l'exil*, prendre en compte la complexité des conflits entre domination et autonomisation observables sur de multiples terrains (Bernardot 2012). Il s'agit de donner un autre statut à l'exil que celui de la nostalgie, de la soumission au retour, de la fatalité du destin. L'exilé n'est pas une victime en résilience, c'est un sujet politique en lutte pour se desexiler de l'exil, pour redevenir sujet à part entière de la politique, de la citoyenneté, statut qui lui a été enlevé par la violence de l'exil.

En d'autres termes, il s'agit de résister aux métaphysiques naturalisantes, essentialisantes, déterministes de la nostalgie, du destin, qui figent la pensée, plombent la capacité d'imaginer et d'agir. Résister à la fatalité, au déterminisme dominant, à l'idéologie victimaire renforcée par la nostalgie, la violence d'État, la pensée dominante néo-conservatrice (parfois raciste et sexiste) qui cherche à s'appropriier (force de travail, biens de la nature, pouvoir), à fixer le mouvement tout en pratiquant le pillage, la surexploitation, l'expulsion, la destruction sans limites si ce n'est celle qui parvient à s'imposer par les luttes. La condition humaine, la philosophie, la citoyenneté sont mouve-

ment, lutte. L'enjeu est de dégager des voies pour imaginer, observer, décrire la complexité du mouvement qui est relation conflictuelle dans le processus de création politique dans la citoyenneté actuelle.

La situation ontologique social-historique : une pratique philosophique de la relation (et non de l'essence)

Pour penser la situation d'exil, prenons en compte une situation ontologique social-historique d'être et de « *contre-être* »³⁹ en la traduisant dans la philosophie politique des rapports de pouvoir⁴⁰. Après s'être détaché d'une métaphysique déterministe, il devient possible d'inscrire l'exil dans une ontologie social-historique immanente, une philosophie politique de la relation (Balibar 1993b), du mouvement de liberté et de pluralité (Arendt 1995). Il y a spontanéité, relation, mouvement dans l'être qui est puissance indéterminée, donc pas réductible à l'Un de la force guerrière destructrice. La condition d'exilé est une situation où la spontanéité humaine — qu'Arendt définit comme la liberté — s'inscrit dans la *puissance* d'agir. L'action a lieu en relation avec soi-même, avec les autres dans un espace relationnel entre eux — *inter-esse* — garantissant l'autonomie, la pluralité. C'est la possibilité d'échapper à la *force* exigeant la soumission, l'acceptation du déterminisme.

Arendt écrit : « Agir, au sens le plus général, signifie prendre une initiative, entreprendre (comme l'indique le grec *archein*, "commencer", "guider" et éventuellement "gouverner", mettre en mouvement, ce qui est le sens originel du latin *agere*) » (Arendt 1983 : 233), dont la philosophe précise les enjeux en disant :

Pour bien voir ce qui est en jeu, on peut se rappeler que le grec et le latin, à la différence des langues modernes, ont deux mots distincts, encore qu'apparentés, pour le verbe « agir ». Aux deux verbes grecs *archein* (« commencer », « guider » et enfin « commander ») et *prattein* (« traverser », « aller jusqu'au bout », « achever ») correspondent en latin *agere* (« mettre en mouvement », « mener ») et *gerere* (dont le premier sens est « porter »). On dirait que chaque action était divisée en

³⁹ J'emprunte le terme à Françoise Proust ; voir l'entretien avec Daniel Bensaid (1998).

⁴⁰ Cela est une manière non déterministe d'articuler la critique, la métaphysique (de la catastrophe), l'ontologie politique et la philosophie, trois niveaux de réalités qui s'articulent et permettent une critique à la fois des pratiques de pouvoir et des théories dominantes.

deux parties, le commencement fait par une personne seule et l'achèvement auquel plusieurs peuvent participer en « portant », en « terminant » l'entreprise, en allant jusqu'au bout. Non seulement les mots sont semblablement apparentés, l'histoire de leur emploi est également analogue. Dans les deux cas, le mot qui à l'origine désignait seulement la seconde partie de l'action, l'achèvement — *prattein* et *gerere* — devient le mot courant pour l'action en général, tandis que les mots désignant le commencement de l'action prirent un sens spécial, du moins dans la langue politique. *Archein* employé spécifiquement en vint à signaler surtout « commander », « mener », et *agere* « mener », plutôt que mettre en mouvement. Ainsi le rôle de novateur et de guide, *primus inter pares* (roi parmi des rois dans Homère), se changea en un rôle de souverain ; l'interdépendance originelle de l'action, le novateur, le guide dépendant de la collaboration des autres, ses compagnons dépendant de lui pour avoir l'occasion d'agir eux-mêmes se scinde en deux fonctions entièrement distinctes : le commandement qui devient la prérogative du souverain, et l'exécution des ordres qui devient le devoir des sujets. Ce souverain est seul isolé contre les autres et sa force, comme le guide était isolé aussi par son initiative avant de trouver des compagnons qui le suivissent. Mais la force du guide ne se manifeste que dans l'*initiative* et le *risque*, et non dans le succès obtenu. Quant au souverain heureux, il peut revendiquer ce qui est en fait la victoire du grand nombre — usurpation que n'aurait jamais permise à Agamemnon, qui était roi et non souverain. Par cette revendication, le souverain monopolise, pour ainsi dire, la *force* de ceux qui l'ont aidé et sans lesquels il n'aurait rien obtenu. Ainsi naît l'illusion d'une force extraordinaire en même temps que la fable de l'homme fort, puissant parce qu'il est seul. (Arendt 1983 : 247 ; l'auteure souligne)

L'exil est présenté comme un outil du pouvoir de domination, de force, de maîtrise (se montrant) absolue. Or, vu depuis la perspective de l'exilé, il ne peut être que puissance fragile d'action, terrain de survie, de convertibilité de la violence, de lutte, de desexil. L'exil contient un pouvoir de *résistance* tenace à l'insupportable, à l'irrésistible (Proust 1997). En ne cédant pas, en se dégageant du déterminisme, de la soumission imposée ou induite⁴¹, il devient

⁴¹ Par exemple, dans les politiques d'expulsion masquées en politiques de « retour volontaire ».

commencement (dont parlent Benjamin, Arendt) du pouvoir d'agir, d'exercer la spontanéité qui est une perturbation de l'ordre figé, la liberté, l'autonomie, de penser précisément parce qu'on résiste au rapport de pouvoir d'exil et souvent à la mort, explique bien Proust (1997). En un mot, pour ce qui nous occupe, l'exil devient alors aussi *desexil* quand les deux termes sont mis en rapport dialectique.

La relation dialectique exil / desexil n'est donc pas remplaçable par une pensée logique identitaire, essentialiste. Le mouvement n'est pas réductible à une dissolution de l'Être social-historique dans un monde déterritorialisé, délocalisé, détemporalisé ou alors réduit à l'urgence. En plongeant sans recul critique dans la métaphore du capitalisme liquide (Bauman 2006), le danger est de glisser d'une pensée de l'essentialisation renversée vers une pensée de naturalisation du mouvement liquéfié, réduisant la condition humaine à des processus naturalisés de liquéfaction dont l'économie serait le seul terrain. L'horizon utopique serait alors la liquéfaction des frontières dans un espace ouvert à la mobilité infinie des biens, des capitaux, de la force de travail disponible, précarisée, libérée de toute protection.

Vu depuis la complexité de l'histoire, le travail sur la mémoire historique, l'espace de la planète, le pouvoir est rapport de pouvoir situé dans l'histoire, l'espace globalisé. Il est mouvement d'expériences physiques, matérielles, relationnelles du pouvoir, de ses contraintes et de ses possibilités de convertibilité de la violence, sur la base d'une « égaliberté » et d'une citoyenneté / civilité (Balibar 2010a et 2010b). Pour échapper aux logiques fermées, ou alors au danger de liquéfaction, une des tentatives sournoises est celle d'essentialiser le mouvement qui, en se renversant, induit l'appel à l'ancrage de l'identité dans le sol, une terre, un pays, un territoire, un peuple « élu », une élite d'exception voire une race.

Fixer les populations dans leur lieu d'origine, des camps, des prisons ou les forcer à y retourner après les en avoir chassés ou les avoir obligés à fuir. Fixer chacun dans l'apartheid (chacun à sa place, sans lien avec d'autres), la violence. Fixer les corps. Fixer la pensée. Fixer les catégories. Fixer les mots tout en prônant la mobilité infinie. Le mouvement des humains devant mobilité illimitée serait ainsi réduit au mouvement du marché liquéfiant toute identité, faisant sauter tout cadre de la vie en commun. Quoi de plus mobile que le capitalisme financier, les multinationales, les mafias des armes,

de la drogue échappant à tout cadre politique (pillage des matières premières, des terres, évasion fiscale, armées privées sans contrôle, etc.), détruisant tout cadre politique, désarticulant le marché du travail et mettant fin à tout droit du travail et à tout droit, y compris à celui de l'exil ? La liberté de circulation de l'ultra-libéralisme n'est pas la liberté de mouvement. Le mouvement dans la tête, le corps, les pieds et entre les individus en relation n'est pas assimilable à la mobilité sans contrôle de facteurs du capital (matières premières, capitaux, force de travail). Envisagé ainsi, il est réduit à la liquéfaction où toute l'expérience humaine se dissout.

En bref, choisir à titre exploratoire de poser l'universalisation matérielle de l'exil comme cadre de condition de vie d'exil / desexil permet de se réapproprier un imaginaire de liberté, d'adopter une démarche pratique, matérialiste, historique, spatiale en réfutant une métaphysique déterministe, en intégrant une ontologie social-historique de l'Être et du contre-être (Proust). Une telle philosophie politique est constituée par un conflit, « la mésentente » des « sans part » (Rancière 1995).

*Des enjeux philosophiques, politiques pour une
démarche comparative*

L'enjeu de connaissance d'une philosophie qui prenne en compte les rapports de pouvoir et de violence est d'inscrire l'ontologie social-historique de l'Être et du contre-être, la dialectique exil / desexil, dans un imaginaire qui ne se réduit pas à l'imaginaire institué de l'exil, dans l'espace planétaire non-limité aux territoires, aux frontières du système d'États-nations souverains et dans le temps sans se réduire à l'urgence mais en prenant en compte l'histoire de longue et de courte durée.

Le mouvement qui est liberté peut être destruction et / ou création. Il n'y a pas d'assurance absolue contre le chaos (Castoriadis 2007). La liberté, l'égalité, la démocratie, l'autonomie ne peuvent être figés, stables. L'enjeu de la lutte pour que puisse exister une philosophie politique du mouvement implique une réappropriation de l'imagination (Castoriadis 1986), la création incessante de la démocratie radicale, de la liberté, de l'égalité, de l'autonomie et aussi de la *phronesis* (la prudence, l'autolimitation), pour contenir l'infinitude du mouvement de la liberté, explique Castoriadis. Cependant, il n'aborde pas le déplace-

ment du paradigme fini / infini vers le paradigme possible / impossible en intégrant la redoutable question de la convertibilité / inconvertibilité de la violence exterministe, ce que fait Balibar (Caloz-Tschopp 2015). Pour que le desexil — la lutte — devienne visible, possible, pour pouvoir devenir exercice de la citoyenneté, il n'est plus seulement résistance ou alors spontanéité illimitée. Il est création d'un projet politique basé sur l'infinitude et aussi l'imprévisibilité de la liberté, l'incertitude après le XX^e siècle, impliquant des choix, des limites face à l'infinitude du mouvement en reconstruisant une nouvelle conscience sociale tragique de la condition de mortalité individuelle et de masse qui hante l'imaginaire, la conscience sociale d'Ulysse en revenant d'une guerre d'extermination et celle de Pénélope qui tisse une philosophie de la résistance sur une longue durée.

Le récit, l'écriture des pratiques de l'exil / desexil parviennent à s'inscrire dans une « révolution d'écriture » quand ils ne se limitent pas à une démarche étymologique. Ils réussissent à s'arracher à la violence, au vertige de la liberté illimitée qui a besoin d'un cadre qui la contienne, à quitter « le privilège » d'un confort paradoxal de l'exil quand il se décline en nostalgie, en destin, fatalité, sur un mode victimaire pour devenir, par la prise en compte du desexil, un travail de subversion des « formes de vie » qui « brouillent les partages des dominants en suspendant les hiérarchies du goût » (Rancière 2013). Ou, si l'on veut, les conditions d'exil deviennent le desexil, en convertissant la violence du pouvoir. Une telle pratique de la littérature « fait sortir la philosophie de ses frontières, pas simplement pour souligner ses manques, lui donner de nouveaux objets mais pour la mettre à l'écoute et à l'école d'autres formes de rationalité »⁴² (Rancière 2013).

En quoi la démarche philosophique pourrait alors s'inscrire dans une perspective comparatiste ? En bref, en entreprenant une démarche critique des outils des philosophes sur l'exil, en prenant en compte l'exil premier dans le rapport de pouvoir et la création incessante du desexil, le conflit dans la

⁴² La suite de la phrase est tout aussi intéressante pour la perspective du travail sur l'exil et le desexil : « Cela a pu être la pensée sauvage ou la pensée investie dans des pratiques et des institutions sociales chez Foucault. Cela a aussi été la pensée à l'œuvre dans des formes où elle n'adopte pas les formes étiquetées comme appartenant à la pensée. C'est le cas de la littérature qui pense en transformant notre perception du monde et de l'histoire. Mais la littérature, c'est aussi pour moi la manifestation d'une forme du langage et de la pensée qui récuse les privilèges des disciplines et des spécialités » (Rancière 2013).

philosophie entre des philosophies essentialisantes, de la force, de la guerre et des philosophies de la dialectique du mouvement, de la relation, de la puissance d'action partagée et de la démocratie, de la paix fragile, en création.

En concluant sur la question comparative, depuis la philosophie, que pouvons-nous comparer ? En bref, la dialectique entre la domination et la puissance d'action à tous les niveaux (intime, social, collectif) et sous les formes les plus diverses et les plus invisibles⁴³. La démarche comparative implique d'intégrer à la fois l'histoire de longue durée et le présent, les invariants, les discontinuités, la continuité historique et la rupture historique majeure entre le XVIII^e et XX^e siècle avec sa longue genèse coloniale, l'invention d'une nouvelle *qualité exterminatrice* de la violence dans un espace et un temps globalisé. Les mots ne sont rien sans leur contexte et l'histoire en mouvement. Pour ce qui est de la philosophie elle-même, elle implique le passage d'une philosophie essentialiste, d'une métaphysique déterministe, voire catastrophiste, à une ontologie social-historique, immanente, politique, à une philosophie politique du mouvement dialectique dans les rapports de pouvoir en effectuant un travail critique sur ses propres discours, outils, références, en déplaçant radicalement à la fois la position du travail philosophique, ses habitudes et ses outils de pensée. Les pratiques comparatives multiples ont-elles des convergences avec ces traits d'émancipation recherchés par l'activité philosophique d'émancipation permettant des comparaisons autour du desexil ? On peut l'espérer.

En guise de conclusion

Nous avons engagé une description critique des formes de pouvoirs, des outils, des discours qui pèsent sur l'exil dont ceux de philosophes, nous avons soulevé l'urgence d'arracher l'exil, le desexil au déterminisme, à l'universalisation abstraite de l'exil aujourd'hui pour l'inscrire dans la matérialité des corps, des conditions et l'imaginaire instituant.

Il devient alors imaginable, possible, sans dénier la souffrance, l'incertitude, la complexité, de se déplacer pour dégager l'exil de la lourde tradition à

⁴³ En prenant aussi en compte les silences, comme Miles Davis (McBride 2017) dans sa musique, ce qui complexifie l'approche du langage et des discours qui ne se limitent plus aux mots, aux concepts.

la fois imaginaire, émotionnelle, discursive, où les démarches, les outils des philosophes, leur poids idéologique, leurs habitudes, leur vision eurocentrique ont leur place. Comment les études sur la colonisation récente lisent-elles les références, les interprétations gréco-occidentales ? La place manque ici pour élargir l'analyse à ce propos.

Opérer un déplacement de l'imagination, de la pensée d'un Être social-historique figé, fixé, nostalgique, soumis à la fatalité du destin, vers un Être social-historique qui est mouvement dialectique, rapport de pouvoir, lutte, devenir, cela n'est pas un rêve, ni une idée abstraite. Mais pour cela il faut que la pratique de la pensée elle-même réussisse à être une action de silence et de parole, d'écriture relationnelle du mouvement conflictuel toujours en construction avec une interprétation du nouveau rapport mortalité / immortalité qui dans l'universalisation concrète de l'exil / desexil dégage des éléments d'une nouvelle tragédie qui fait partie d'une citoyenneté critique, créative. Ce pari d'esprit critique, de liberté, d'imagination, d'autonomie, de solidarité n'est jamais une tâche acquise. Le passé nourrit le présent d'une humanité appelée à vivre la liberté, l'égalité, la solidarité dans un nouveau contexte historique globalisé où ni l'Europe, ni un puissant empire ne sont plus le centre du monde. L'aventure d'un exil / desexil possible est toujours ouverte. Nous l'apprenons une nouvelle fois avec Victor Hugo, Ulysse, Pénélope, Télémaque.

BIBLIOGRAPHIE

Œuvres

- ABKARIAN Simon 2009, *Pénélope ô Pénélope*, Paris, Actes Sud.
- BENEDETTI Mario 1985 [1984], *El desexilio y otras conjeturas*, Buenos Aires, ed. Nueva Imagen.
- HOMERE 1955, *Illiade, Odyssée*, trad. Robert Flacélière (*Illiade*) et Victor Bérard (*Odyssée*), Paris, Gallimard, La Pléiade.
- HUGO Victor 1875, *Actes et paroles, vol. II : Pendant l'exil (1852-1870)*, Paris, Michel Lévy Frères.
- HUGO Victor 1908 [1881], *Les quatre vents de l'esprit*, Paris, éd. par La Librairie Ollendorff (imprimé par L'imprimerie nationale).
- HUGO Victor 1969, *Œuvres complètes*, édition chronologique publiée sous la direction de Jean Massin, Paris, Le club français du livre, 18 vol.
- KRAUS Karl & LILLO José 2013 [1952], *Je n'ai aucune idée sur Hitler, version scénique du texte de Karl Kraus, [« Mir fällt zu Hitler nichts ein », phrase initiale de Die dritte Walpurgisnacht]*, trad. Pierre Deshusses, Marseille, Agone, version réécrite par le metteur en scène José Lillo.
- MBOLELA Emmanuel 2017 [2014], *Réfugié [Mein Weg vom Kongo nach Europa]*, Paris, Libertalia.
- MCBRIDE James 2017 [2016], *Mets le feu et tire-toi. À la recherche de James Brown et de l'âme de l'Amérique [Kill 'Em and Leave : Searching for James Brown and the American Soul]*, trad. François Happe, Paris, éd. Gallmeister.
- SELEK Pinar 2012, *Loin de chez moi... mais jusqu'où ?*, Paris, La petite iXe.
- SPINOZA Baruch 2013, *Correspondance*, traduit du latin et présenté et annoté par Maxime Rovere, Paris, GF-Flammarion.
- SUBRAHMANYAM Sanjay 2013 [2011], *Comment être un étranger. Goa-Is-pahan-Venise, XVI-XVIII^e siècle [Three Ways to be Alien]*, trad. Myriam Dennehy, Paris, Alma éd.
- TRAVERSO Enzo 2016, *Mélancolie de gauche. La force d'une tradition cachée (XIX^e-XX^e siècle)*, Paris, La Découverte.
- TUCHSCHERER Emmanuel 2003, « Le décisionnisme de Carl Schmitt. Théorie, rhétorique de la guerre », *Mots* 73, p. 25-42.
- VIGNAR Maren & Marcelo 1989, *Exil et Torture*, Paris, éd. Denoël.

- WAGNER Valeria 2017, « Retour au futur : écritures hispano-américaines du des-exil », version préliminaire de l'article dans ce volume, parue comme matériau pour le travail de synthèse du Programme du CIPh [en ligne], s. p. URL http://exil-ciph.com/wp-content/uploads/2017/05/VW_desexil-CLE-1.pdf (page consultée le 15 juin 2018).
- WEIL Simone 2014 [1940], *L'Illiade ou le poème de la force*, Paris, éd. de l'éclat.

Études

- ADORNO Theodor & HORKHEIMER Max, 1983 [1944], *La dialectique de la raison [Dialektik der Aufklärung]*, trad. Elian Kaufholz, Paris, Gallimard.
- AMNESTY INTERNATIONAL 2014, *Forteresse Europe. Les êtres humains passent après les frontières*, rapport et communiqué de presse (juillet), texte accessible en ligne s. p. URL <https://www.amnesty.ch/fr/themes/asile-et-migrations/forteresse-europe/docs/2014/forteresse-europe-les-etres-humains-passent-apres-les-frontieres> (page consultée le 15 juin 2018).
- ANDERS Günther 2002 [1956], *L'obsolescence de l'homme, vol. I : Sur l'âme à l'époque de la révolution industrielle [Die Antiquiertheit des Menschen, Bd. I : Über die Seele im Zeitalter der zweiten industriellen Revolution]*, trad. Christophe David, Paris, Encyclopédie des nuisances.
- ANDERS Günther 2011 [1956], *L'obsolescence de l'homme, vol. II : Sur la destruction de la vie à l'époque de la troisième révolution industrielle [Die Antiquiertheit des Menschen, Bd. II : Über die Zerstörung des Lebens im Zeitalter der dritten industriellen Revolution]*, Paris, Fario, trad. Christophe David, Paris, Encyclopédie des nuisances.
- ARENDT Hannah 1972 [1951], *Les origines du totalitarisme, vol. II : L'impérialisme [The Origins of Totalitarianism, part II : Imperialism]*, trad. Martine Leiris, révision par Hélène Frappat, Paris, Pointspoche.
- ARENDT Hannah 1983 [1961], *Condition de l'homme moderne [Human condition]*, trad. par Georges Fradier, Paris, Calmann-Lévy.
- ARENDT Hannah 1986, « Philosophie et Politique », *Les Cahiers du GRIF* 33, p. 84-94, trad. Françoise Collin, consultable en ligne s. p. URL http://www.persee.fr/doc/grif_0770-6081_1986_num_33_1_1687 (page consultée le 17 juin 2018).

- ARENDR Hannah 1995 [1993], *Qu'est-ce que la politique ? [Was ist Politik]*, Paris, Point-poche.
- ARENDR Hannah & JASPERS Karl 1996 [1985], *Correspondance 1926-1968*, trad. Eliane Kaufholz-Messmer, Paris, Payot.
- BACHELARD Gaston, 1972, *La dialectique de la durée*, Paris, Presses universitaires de France.
- BALIBAR Etienne 1993a, *La philosophie de Marx*, Paris, La Découverte.
- BALIBAR Etienne 1993b, *Les frontières de la démocratie*, Paris, Éditions La Découverte.
- BALIBAR Etienne 1997, *La crainte des masses*, Paris, Galilée.
- BALIBAR Etienne 2010a, *La proposition de l'égaliberté*, Paris, Presses universitaires de France.
- BALIBAR Etienne 2010b, *Violence et civilité*, Paris, Galilée.
- BAUMAN Zygmunt 2006, *La vie liquide*, Paris, La Bouergue / Chambon.
- BENSAID Daniel 1998, *Résister à l'irrésistible. Entretien avec Françoise Proust* [en ligne], s. p. URL <http://danielbensaid.org/Resister-a-l-irresistible> (page consultée le 29 juin 2017).
- BERNARDOT Marc 2012, *Captures*, Bellecombe-en-Bauges, Éd. du Croquant.
- BLEGER José 1981 [1967], *Symbiose et ambiguïté : étude psychanalytique [Simbiosis y ambigüedad : estudio psicoanalítico]*, trad. Annie Morvan, Paris, Presses universitaires de France.
- BOURNEUF Pierre-Etienne 2014, *Bombarder l'Allemagne. L'offensive alliée sur les villes pendant la Deuxième guerre mondiale*, Genève, Graduate Institut Publications.
- CALOZ-TSCHOPP Marie-Claire 1999, « Ce qui fait... ceux qui font le lit du totalitarisme néolibéral à venir ? Réflexions suscitées par une invention suisse (1990) reprise par l'UE (1998), dans la stratégie et les dispositifs des politiques d'immigration et du droit d'asile de l'UE », *Revue québécoise de droit international* 13.2, p. 71-97.
- CALOZ-TSCHOPP Marie-Claire 2000, *Les sans-État dans la philosophie de Hannah Arendt. Les humains superflus, le droit d'avoir des droits et la citoyenneté*, Lausanne, Payot.
- CALOZ-TSCHOPP Marie-Claire, 2007, « Philosophie et Migrations », in *Mondialisation, migration et droits de l'homme : un nouveau paradigme pour*

- la recherche et la citoyenneté*, vol. I, éd. Marie-Claire Caloz-Tschopp & Pierre Dasen, Bruxelles, Bruylant, p. 75-171.
- CALOZ-TSCHOPP Marie-Claire 2008, *Résister en politique, résister en philosophie, avec Arendt, Castoriadis, Ivekovic*, Paris, La Dispute.
- CALOZ-TSCHOPP Marie-Claire 2012a, « Globalization, development, resistance of utopian dreams to the *praxis* of dystopian utopia », in *The Politics of the (Im)possible*, éd. Bagchi Barnita, Los Angeles, SAGE, p. 197-231.
- CALOZ-TSCHOPP Marie-Claire 2012b, *Tres feministas materialistas. Colette Guillaumin, Nicole-Claude Mathieu, Paola Tabet, vol. I : Exilio, Apropriación, Violencia, vol. II : Racismo/Sexismo, Esencialización, Consentimiento*, Concepción, Chile, ed. Escarapage.
- CALOZ-TSCHOPP Marie-Claire (ed.) 2014, *Violence, Politique et Civilité aujourd'hui. La Turquie aux prises avec ses tourments*, textes d'Etienne Balibar, Pinar Selek, Ahmet Insel, Paris, L'Harmattan.
- CALOZ-TSCHOPP Marie-Claire 2015, « "Extrême violence" et "citoyenneté/civilité" (Balibar). Le pari tragique de la convertibilité/inconvertibilité », *Rue Descartes* 85-86, p. 114-147.
- CALOZ-TSCHOPP Marie-Claire 2016a, « Apartheid en Europe : le défi de la citoyenneté/civilité dans un temps de guerre imprévisible », *Revue française d'histoire des idées politiques* 43, p. 321-255.
- CALOZ-TSCHOPP Marie-Claire 2016b, *L'évidence de l'asile. Essai de philosophie dys-topique du mouvement*, Paris, L'Harmattan.
- CASTORIADIS Cornélius 1975, *L'institution imaginaire de la société*, Paris, Seuil.
- CASTORIADIS Cornélius 1986, *Domaines de l'homme*, Paris, Essais-Points poche.
- CASTORIADIS Cornélius 1997, *Fait et à faire. Les carrefours du labyrinthe V*, Paris, Seuil.
- CASTORIADIS Cornelius 2007, *Fenêtre sur le chaos*, Paris, Seuil.
- CASTORIADIS Cornelius & RICOEUR Paul 2017, *Dialogue sur l'histoire et l'imaginaire social*, Paris, éd. EHESS.
- COLLECTIF R, Appel du 11 juin 2014 : URL <http://appel11juin.blogspot.ch/2014/06/manifeste-pour-letablissement-dun.html> (page consultée le 15 juin 2018).
- CYRULNIC Boris 2017, *Entre résilience et résonance : à l'écoute des émotions*, Paris, Fabert.

- DAVID-MÉNARD Monique 1997, *Les constructions de l'Universel. Psychanalyse, philosophie*, Paris, Presses universitaires de France.
- FASSIN Didier & RECHTMAN Richard 2007, *L'Empire du traumatisme. Enquête sur la condition de victime*, Paris, Flammarion.
- FOUCAULT Michel 1994 [1984], « Des espaces autres », in *Dits et écrits, vol. IV (1980-1988)*, Michel Foucault, Paris, Gallimard, p. 752-762.
- FOUCAULT Michel 2004, « Qu'est-ce qu'un dispositif ? », in *Dits et écrits, vol. I : 1954-1988*, Michel Foucault, Paris, Gallimard, p. 299-301.
- GUILLAUMIN Colette 1992, *Sexe, Race et Pratique du pouvoir. L'idée de nature*, Paris, Côté-Femmes.
- GUILLAUMIN Colette 2000 [1970], *L'idéologie raciste*, Paris, Folio-Essais.
- HABERMAS Jürgen, 1999 [1983], *Morale et communication [Moralbewusstsein und Kommunikatives Handeln]*, trad. Christian Bouchindhomme, Paris, Flammarion.
- HEGEL Georg Wilhelm Friedrich 1993 [1807], *Phénoménologie de l'esprit [Phänomenologie des Geistes]*, trad. Gwendoline Jarczyket & Pierre-Jean Labarrière, Paris, Gallimard.
- KANT Emmanuel 1980 [1781-1787] « Critique de la raison pure » [*Kritik der reinen Vernunft*], in *Œuvres philosophiques, vol. I : Des premiers écrits à la « Critique de la raison pure » (1747-1781)*, Paris, Gallimard, p. 705-1470, trad. Alexandre J.-L. Delamarre & François Marty à partir de la traduction de Jules Barni.
- KANT Emmanuel 1985 [1788], « Critique de la raison pratique » [*Kritik der praktischen Vernunft*], in *Œuvres philosophiques, vol. II : Des Prolegomènes aux écrits de 1791*, Paris, Gallimard, p. 595-804, trad. Luc Ferry & Heinz Wismann.
- KANT Emmanuel 1991 [1795], *Vers la paix perpétuelle. Que signifie s'orienter dans la pensée ? Qu'est-ce que les Lumières ?*, [*Zum ewigen Frieden*], présentation Françoise Proust, trad. Jean-François Poirier & Françoise Proust, Paris, GF-Flammarion.
- LABARRIERE Pierre-Jean 1990, « Universalité », *Encyclopédie philosophique universelle, tome II : Philosophie occidentale*, éd. de l'encyclopédie par André Jacob, éd. des 2 volumes du tome 2 par Sylvain Auroux, Paris, Presses universitaires de France, p. 2676-2677.

- LÓPEZ Aurora, sans date, *Interpretaciones de Penelope desde el mundo clásico al nuestro*, texte de l'auteur.
- LUKÁCS György 2001 (1925 ou 1926), *Dialectique et spontanéité. En défense de la conscience de classe* [*Chvostismus und Dialektik*], trad. Pierre Rusch, Paris, éd. Passion.
- MEZZADRA Sandro, 2005, *Derecho de fuga. Migraciones, ciudadanía y globalización*, Buenos Aires, éd. Tinta limon.
- MONNIER Laurent 1988, *L'apartheid n'est pas notre passé, il sera notre avenir*, Leçon d'adieu, Université de Lausanne, texte accessible en ligne s. p. URL <http://exil-ciph.com/wp-content/uploads/2015/09/Monnier.pdf> (page consultée le 15 juin 2018).
- PROUST Françoise 1997, *De la résistance*, Paris, Éditions du Cerf.
- POVLAKIC Karine 2014, « L'instrumentalisation du droit. L'exemple des accords de Dublin », Lausanne, SOS-ASILE Vaud, 2014, repris dans la revue en ligne *(Re)penser l'exil* 4, s. p. URL http://exil-ciph.com/Revue_numero04/articles/0206KPovlakic.html (page consultée le 15 juin 2018).
- PUGET Janine & KAËS René (éd.) 1989, *Violence d'état et psychanalyse*, Paris, Dunod.
- RANCIERE Jacques 1995, *La mécontente*, Paris, Galilée.
- RANCIERE Jacques 2005, *La haine de la démocratie*, Paris, La Fabrique.
- RANCIERE Jacques 2017, *En quel temps vivons-nous ?*, Paris, La Fabrique.
- RANCIERE Jacques 2013, « La littérature récuse les privilèges », *Le Monde* 24.5.2013.
- SASSEN Saskia 2016, *Expulsions. Brutalité et complexité dans l'économie globale*, Paris, Gallimard.
- SAYAD Abdelmalek 1991, *L'immigration ou les paradoxes de l'altérité*, Bruxelles, de Boeck.

Dictionnaires utilisés

- Dictionnaire d'éthique et de philosophie morale* (1996), sous la direction de Philippe Raynaud & Stéphane Rials, Paris, Presses universitaires de France.
- Dictionnaire de philosophie politique* (1996), sous la direction de Philippe Raynaud & Stéphane Rials, Paris, Presses universitaires de France.

Encyclopédie philosophique universelle (1990), sous la direction d'André Jacob, Paris, Presses universitaires de France, 5 vol.

Le Petit Robert 1 : dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française, sous la direction d'Alain Rey et Josette Rey-Debove, Paris, éd. Le Robert.

Vocabulaire européen des philosophies (2004), sous la direction de Barbara Cassin, Paris, Seuil & Le Robert.

Vocabulaire technique et critique de la philosophie (1976), sous la direction de Monique Canto-Sperber, Paris, Presses universitaires de France.

EL EXILIO O LA OTRA CARA DE LA PATRIA VERDADERA

José Luis Mora García

¿ Por qué una nación es capaz de provocar tantos exilios¹, todos ellos en aras de ideales supuestamente universales que, o bien fueron construidos al margen de la historia misma, o bien fueron trágica acción del anacronismo? Así sucedió con la idea de la monarquía católica universal que expulsó a judíos y moriscos en los siglos XVI y XVII; con la idea de una razón homogénea o canónica, eurocéntrica, que fue expulsando a quienes no quisieron someterse al canon científico en el siglo XVIII; en el XIX esta escisión se consumó en forma de guerras civiles incluidas en el formato de internacionales; para el XX quedaban reservados los exilios de los totalitarismos fascista o comunista que han consistido en la toma del Estado y en su apropiación. Hoy, en el siglo XXI, continúa la oleada de refugiados provenientes de países como Egipto, Siria, Gaza... Como han hecho constar los autores de un libro sobre el exilio en Uruguay², todas las palabras españolas que comienzan por *ex* o *de* pueden aplicarse al *exiliado político*: exiliado, expatriado, deportado, desplazado, desterrado. Miles, millones de personas han padecido estas situaciones a lo largo de los siglos.

El exilio español de 1939 pertenece a los expelidos por la toma violenta del Estado y a la apropiación de la patria “verdadera” por los vencedores de la guerra civil. Cuando alguien se apropia de la verdad y fija el canon, su verdad, sea en nombre de la teología o de la ciencia — pues científicas se creían las concepciones sobre la superioridad de una raza sobre otra o de una ideología sobre otra —, y funda sobre cualquiera de ellas la legitimidad — ilegitimidad en este caso — del orden político — basado en la fuerza, también en este caso — el exilio es inevitable. Todo queda roto, hacia fuera, entre los que se

¹ En forma de artículo una versión previa de este texto se ha publicado en la revista *Bajo Palabra* que edita la asociación de estudiantes del mismo nombre en la Universidad Autónoma de Madrid, Mora 2016. Puede verse en URL <https://revistas.uam.es/bajopalabra/article/view/6711> (fecha de consulta: 15 de junio 2018).

² Romero Largo / Suárez González / Martínez Barreiro 2013.

quedan y los que son obligados a salir, pero, también, entre los que quedan dentro. Esta es la experiencia que nos dejó la guerra civil española. A finales de 1937 Antonio Machado escribía a María Zambrano una carta que terminaba de esta manera :

Diga a su padre, mi querido Don Blas, que lo recuerdo mucho, y siempre para desearle toda suerte de bienandanzas y de felicidades. Dígale que hace unas noches soñé que nos encontrábamos otra vez en Segovia, libre de fascistas y de reaccionarios, como en los buenos tiempos en que él y yo, con otros viejos amigos, trabajábamos por la futura República. Estábamos al pie del acueducto, y su papá, señalando los arcos de piedra, me dijo estas palabras: "Ve Ud., amigo Machado, cómo conviene amar las cosas grandes y bellas, porque este acueducto es el único amigo que nos queda en Segovia. (Andrés Castellanos / Mora García 2011 : 284-286)

Como ya he dicho en otra ocasión, cuando a uno solo le queda la amistad del acueducto, el exilio está a punto de consumarse. Alguien se ha apropiado entonces de la patria. Por consiguiente, volver del exilio, hacerlo físicamente no es imposible, pero anímicamente, espiritualmente, es, casi con seguridad, imposible por la enorme dificultad en recuperarse de la expulsión. El problema radica en que la verdad, creada como garantía de la continuidad que toda nación necesita para constituirse, se convierte en la sinrazón de la fractura. Por consiguiente, lo que se consideraba garantía viene a ser el problema. ¿ Se debe ello a que ninguna nación debe constituirse sobre verdad alguna ? ¿ O es la naturaleza de esa verdad el problema y no la verdad misma ? ¿ Nos remite este tema a la tan difícil como inexcusable relación entre filosofía y nación ? Estas y otras preguntas podemos formularnos hoy en día pues el problema no ha dejado de estar vigente. También los exiliados de todos los tiempos y, por supuesto, quienes llegaron a México al final de la guerra de 1939 se formularon preguntas parecidas y trataron de buscar algunas respuestas que hoy mantienen su pleno sentido :

Tiene la patria verdadera [afirmaba años después, hacia los setenta, María Zambrano] por virtud crear el exilio. Es su signo inequívoco. Y así, en cuanto aurora en la historia, en cuanto se da a ver mínimamente, en verdad basta con que se anuncie, crea el exilio de aquellos que por haberla visto y servido aun mínimamente han de irse de ella [...]. No hay

opción para ellos : o no se despiertan o se despiertan ya en el exilio. Y así revela igualmente esa patria verdadera siempre incipiente, siempre al nacer, lo apócrifo de la Historia. (Zambrano 1990b: 43)

Pertenecen estas palabras no a cualquier libro sino al que tituló *Los bienaventurados*. Nombre — bienaventurados — que se aplica a quienes lo serán, pues, como en el Sermón de la Montaña del que tantas veces oyó hablar a su padre, solo se alcanzará la bienaventuranza cuando el ideal sea cumplido, y el Evangelio de San Mateo parece decirnos que no será en este mundo... sino en el otro. Al menos no lo será en el tiempo histórico. Bienaventurados, pues, quienes creyeron en la verdad..., es decir, quienes creyeron que la unidad reinaba entre los seres humanos y desearon trasladar ese ideal a la propia sociedad ; mas no cayeron en la cuenta de que la historia no se construye con ideales o, al menos, no solo con ideales ya que, o no existe la verdad, o esta puede caer en manos de adversarios que la puedan utilizar como instrumento de exclusión. La continuada existencia de heterodoxos, disidentes, resistentes, excluidos, en definitiva de exiliados, como la forma más radical de esta forma de existencia es testimonio de ese conflicto radical.

Juan Fernando Ortega, director tantos años de la Fundación María Zambrano, asegura que el esquema de este libro estaba ya pensado en los años 70 y en él habría incluido su "Carta sobre el exilio", publicada en *Cuadernos del Congreso por la libertad de la cultura* (Paris, 1961). Años más tarde incorporó parte del esquema en el libro tal como hoy lo conocemos y otras partes han sido incluidas como textos de otras publicaciones o ensayos autónomos. No importa eso ahora mucho, pero es relevante que esos textos fueran escritos en años muy significativos: cuando terminaba el franquismo y se abría la posibilidad de una España democrática. ¿ Dónde quedaban, entonces, quienes creían haber visto la verdadera España y la habían plasmado en la República ? ¿ Dónde se incluirían esos aspirantes a la bienaventuranza que no eran otros que el exiliado, el filósofo y el místico ?

La experiencia verdaderamente dramática para los exiliados, María Zambrano con seguridad su mente más lúcida, es que se dieron cuenta, precisamente entonces, de que era imposible volver del exilio aunque físicamente regresaran a España. Que el exiliado era un superviviente, que la historia es "rebelde contra el ser y la vida" (Zambrano 1990b: 31) y que no

puede pasarse nuevamente del estadio de “superviviente” al de “viviente” en un tiempo distinto al que les perteneció. Esto es lo realmente importante en este libro de Zambrano: su reflexión sobre el antagonismo, probablemente irresoluble, entre la verdad filosófica (o teológica) y la “verdad” histórica — su cruz la llama porque impide reconciliar el “querer ser” y el “tener que ser”; un dilema sobre el que reflexionaron muchos de los exiliados — y su apuesta por la esperanza como la virtud humana por excelencia, única salida a ese dilema terrible. A “Las raíces de la esperanza” dedica el capítulo con que termina el libro y al que nos referiremos más adelante.

La experiencia radical consistió en comprobar que en la historia no hay restauración posible para los individuos expulsados, porque ya solo es posible avanzar hacia adelante, hacia realidades nuevas, reconociendo su estatus de supervivientes. Pero queda una lección, la de los exiliados, pues sin antecedentes no hay horizontes: la Patria tampoco puede reconstruirse como “verdadera” sin ellos. ¿Por qué? Pues por razón de que ellos son los depositarios de la memoria, es decir, de la propia historia sin la cual no hay posibilidad de construir la Patria, mientras que los residentes del interior se han quedado con la otra parte necesaria: el espacio físico, el territorio pero han convertido al tiempo en una “historia sin antecedentes”. Mas la Patria — sociedad, nación o estado —, necesita de ambas coordenadas: el espacio, o sea, la geografía, y el tiempo, es decir, la memoria comprensiva — y no solo colectiva — de lo ocurrido a lo largo de los siglos desde que el Estado trató de dotarse de unidad. Cuando esa unidad ha devenido sinrazón por el exceso de su afán de unidad que ha llegado a convertirse en totalitarismo, el espacio queda clausurado y la memoria expropiada.

De lo irremediable de la situación daba cuenta Zambrano en la “Carta sobre el exilio”:

De ellos [los hijos de los triunfadores o, sencillamente, quienes en España habían quedado y se iban incorporando a puestos de decisión intelectual o política] han ido saliendo con el correr de los años los anticonformistas de hoy [1961], los que no aceptan el régimen, denominense de una u otra manera. Para ellos el exiliado ha dejado de existir ya, vuelva o no vuelva [...] ...pues que al pretender como la cosa más natural la exclusividad de decidir los destinos de la patria, rechazan ese pasado en una forma excepcional, como no se suele hacer, ya

que la inicial discontinuidad de la historia se salva aceptando lo pasado, por muy críticamente que se haga. Un mínimo de continuidad es indispensable para que la historia sea historia humana y para que la patria propiamente exista. Para que la patria sea patria y no un lugar ocupado por los que llegan, lleguen como lleguen, en virtud de la fuerza o en virtud de la fuerza de la edad. (Zambrano 1961 : 68-69)

Ya en España, llegada por la “fuerza de la edad” y poco antes de morir, escribió “Amo mi exilio”, ese texto demoledor, estremecedor, publicado en *ABC* (28 de agosto de 1989) y que sirvió de introducción a “La otra cara del exilio” (Zambrano 1989b y 1990a), uno de los cursos que ofreció la Universidad Complutense de Madrid aquel verano. Me temo que no ha sabido entenderse y que se ha pensado que era propio, sin más, de una anciana melancólica que se limitaba a asumir una derrota. Nada más lejos del sentido del mismo si se leen con detenimiento todos los textos anteriores junto a los de Sánchez Vázquez pues, seguramente, ambos forman parte de los filósofos que reflexionaron con mayor profundidad sobre esta experiencia. En ese breve texto, además de reconocer su instalación en esa nueva patria, que ella misma llama “exilio”, dejaba constancia de una actitud que se exige como remediable si se quiere reconstruir si no ya la patria verdadera, al menos, lo más semejante a ella :

Nos falta a los españoles, por muchas apelaciones que los retóricos hagan al pasado y por mucho ahincamiento tradicionalista a los que así se llaman, la imagen clara de nuestro ayer, aun el más inmediato. Existe una cierta rebeldía para reconocer en esta nuestra forma de vivir de hoy que hace que no se haya hecho sentir con más fuerza y claridad la necesidad y el deseo de recordar, de hacer memoria y, con ella, cuentas de nuestro pasado. No es extraño : todo nuestro pasado se liquida con la actitud trágica de España. (Zambrano 1989a : 3)

Mas añadía : “Es siempre y para todo pueblo, imprescindible una imagen del pasado inmediato, como examen de los propios errores y espejismos” (Zambrano 1989a : 3). Significaban aquellas palabras, ni más ni menos, que la asunción de la historia pero ahora de una historia humanizada, es decir, esperanzada. Esto sí. Sin esperanza no hay historia humana que valga, mas la esperanza humana, a su vez, no puede ser ilusoria, es decir, falsa, sino

que debe basarse en la “libertad que [el exiliado] se llevó consigo y la verdad que se ha ido ganando en esa especie de vida póstuma que se le ha dejado” (Zambrano 1961 : 70), puesto que ha de incorporarse como viviente y dejar de ser superviviente. Recuperamos así, junto a la historia, a la propia filosofía incorporada ella misma a la historia y como reflexión de la historia y en estos términos no puede ser razón pura sino razón humana, digamos vital, histórica, poética... Digamos...

Quizá no sea razón suficiente para crear la patria verdadera pero sí es, al menos, necesario tener esa imagen del pasado, del inmediato y del más lejano. Es decir, que sin memoria comprensiva no hay patria posible. Y para aquellas patrias que han producido exilios es preciso superar el estadio de la tragedia, al que pertenece la razón necesaria y superarlo, remitiendo a ideales que no pertenezcan a la necesidad sino a la conciencia. Lo que estaba pidiendo Zambrano, ya casi a comienzos de los noventa, quince años después de haber muerto Franco, es que los españoles truncaran la lógica trágica de la historia que volvía a dejar a los exiliados fuera de esa historia y, de la mano de los propio exiliados, construyeran una unidad íntegra. Otros como Ferrater Mora y Sánchez Vázquez insistirían, por esos años, con estilos distintos a Zambrano, en la misma idea. Así, Sánchez Vázquez a la pregunta ¿Cómo nos sentíamos los exiliados durante esos largos, interminables años?, respondía:

Devorados por la nostalgia, pensábamos en ella con la esperanza de la vuelta próxima [...]. Mientras tanto, su mirada solo estaba puesta en la tierra perdida. Y todo lo que parecía echar una raíz en el nuevo suelo que los había acogido, significaba una renuncia a los compromisos morales y políticos que imponía la vuelta [...]. El exiliado vivirá así durante largos años desgarrado por una contradicción entre el anhelo de volver y la imposibilidad de realizarlo. La existencia misma de esta contradicción muestra que su existencia está en vilo; que la tierra que lo ha acogido, no obstante su generosa hospitalidad, es otra mientras subsista su anhelo irrealizable de volver. El exiliado se ha quedado sin tierra; sin su propia tierra, porque se vio forzado a abandonarla. Es sencillamente un desterrado. (Sánchez Vázquez 1997 : 70)

¿Qué se hizo desde España? ¿Podríamos preguntarnos, con cierto

riesgo, por el estado de la construcción de la España actual en su relación con América, la América donde vivieron y viven aun tantos exiliados? No se trata ahora de hacer una revisión exhaustiva de un largo proceso, complejo y en buena parte ya estudiado por distintos grupos de España y México. Se trata, más bien, de reflexionar filosóficamente, sin dejar de ser fieles al orden de los acontecimientos, acerca de la difícil — cuesta reconocer que casi imposible — y, sin embargo, necesaria reconstrucción de la verdad, rota un día, sobre la que asentar una nueva idea de nación. No es, pues, una pregunta retórica hacerlo acerca de cómo reconstruir ese eslabón partido, puesto que el hecho de formular la pregunta ya deja de manifiesto debilidades aun existentes, que condicionan el avance en la convivencia, en la construcción de patrias — pues ya ninguna patria puede construirse al margen de otras — que no produzcan exclusiones. Fue Guillermo de Torre quien en la “Carta a Alfonso Reyes sobre una deserción”, publicada en *España Republicana* el 13 de septiembre de 1941, ofreció la clave que debe dar cuenta de ese proceso al utilizar la expresión “patrias cerradas” de las que huyeron los escritores españoles para sumarse a los esfuerzos en las “abiertas patrias de América” (Torre 2013: XL). Como titularía ya en 1953, en “Hacia una reconquista de la libertad intelectual”, el artículo publicado en *La Torre* de Puerto Rico (Torre 2013: 201-217), se trata ahora de una reconquista pacífica de valores que solo pudieron desarrollarse plenamente en las patrias abiertas. Digámoslo con palabras de Rubén Landa, quien con una retórica algo trasnochada señaló lo fundamental:

Algunos piensan que en la patria sucede lo mismo que con la esposa, que verdaderamente leal sólo es posible serlo con una. Por experiencia propia sé que cabe tener más de una patria y ser leal a todas, como lo somos con varios hermanos o con muchos amigos. La constitución de la república española permitía ser a la vez ciudadano de España y de un país hispanoamericano. (Landa 1969: 123)

Ni más ni menos que esta mentalidad la atribuye a una herencia del viejo Luis Vives. Así pues, se habría roto — si Rubén Landa tiene razón como seguro que la tuvo — ni más ni menos que una tradición entera. Esa es la cuestión. Reconstruirla no sería ya tarea fácil pues venía a ser la reconstrucción misma del Estado y, no menos, de la Filosofía. Esta era la pregunta que se formuló María Zambrano hacia 1948 tal como publicó en la revista

Las Españas: “¿ Es que ha existido acaso continuidad en la vida del Estado español?” y “¿Cuál será la relación entre la discontinuidad del estado español, la de nuestra misma vida, cuyas formas tanto parecen haber variado y la discontinuidad del Pensamiento Filosófico?” (Zambrano 1999: 611). Y podríamos añadir por nuestra cuenta: ¿ No habrá arrastrado España en su discontinuidad a la propia América? El novelista Pérez Galdós a cuyo testimonio recurre María Zambrano en su afán recuperador, lo había dicho a su manera, con mucha antelación, en 1907, refiriéndose a la Reina Católica:

Ese afán de regir las conciencias presentes y futuras es una extralimitación, un abuso de facultades políticas que hoy no puede ser perdonado. A tal dislate la llevaron consejeros espirituales dañados de un fanatismo ardiente, visionarios de la imposible unidad de la fe. (Pérez Galdós 1907: XXXIII)

Y continuaba nuestro novelista:

Los siglos siguientes al siglo de D^a Isabel han venido protestando de este cruel propósito de meternos a todos en comunidad o rebaño, con regla estrecha y absolutamente intolerable. El litigio ha seguido dividiendo en enconados bandos a los que, no ya castellanos, sino españoles nos llamamos en el viejo solar europeo, y aún no hemos podido obtener sentencia definitiva. ¡Estamos lucidos como hay Dios! Aquella excelente señora, reina famosa entre todas las reinas, *espejo de las mujeres*, hizo ciertamente grandes cosas; pero le faltó una, la principal y más importante para el porvenir de sus súbditos. No vio, o no la dejaron ver, que si antes de morir hubiera desatado nuestras conciencias, habría hecho más por nosotros que descubriendo cien Américas y conquistando doscientas Granadas. (Pérez Galdós 1907: XXXIII-XXXIV, énfasis del autor)

No hablamos, pues, de cualquier reconstrucción sino de una que lo es larga y compleja. A ello se aprestaron los filósofos del exilio: ¿Cómo incorporar aquellas reflexiones a la reconstrucción del Estado español, recién fracturado por la guerra cuando habían estado convencidos de que la República había sido la gran acción de la verdadera España, es decir, la que reivindicó la libertad frente a las conciencias atadas nuevamente?, ¿cómo reconstruir la relación con las cien Américas descubiertas desde la idea, nuevamente recu-

perada, del rebaño, siguiendo el discurso galdosiano? Finalmente, ¿ cómo hacerlo desde fuera?, ¿ cómo lo pensarían quienes habían quedado dentro?

De este proceso hablamos, puede suponerse que complejo y, afortunadamente, — aquí radicó la posibilidad aunque frenara la dificultad — no interrumpido del todo, mas por ello lento y lejos de estar completado. Pero nos sirve, sobre todo, para darnos cuenta de la magnitud del problema creado cuando una patria, considerada verdadera por quienes se vieron expulsados en su nombre, se cierra durante décadas. Había que reconstruir pero había que hacerlo sobre la base de las “patrias abiertas” debiendo, ahora, ir hacia una construcción más completa de una realidad que convirtiera la verdad histórica en una verdad esperanzada.

No faltaron contactos personales entre filósofos españoles a quienes la guerra civil fue situando en distintas fronteras, pero los testimonios que nos han llegado no eluden la ambivalencia de los mismos. Carlos París, en su libro *Memorias sobre medio siglo. De la contrarreforma a internet*, da cuenta de algunos de esos encuentros. De su primer viaje a México, el que tuvo con Gaos pero, sobre todo, nos detalla la colaboración que estableció, precisamente, con Adolfo Sánchez Vázquez, “con quien surgió muy pronto un rico diálogo filosófico y político, base de una amistad que ha sido un tesoro para mí a lo largo de todos estos años”; y nos recuerda, también, su primer encuentro “aunque muy breve” con Ferrater Mora: “después de oír una ponencia suya, que fue asimismo el principio de una fecunda amistad e intercambio de ideas, que se estrechó en años sucesivos, hasta la muerte de Ferrater” (París 2006: 201-202).

Sin embargo, en España estos encuentros se produjeron en fechas ya más avanzadas. Sabemos que Sánchez Vázquez dio una conferencia en la entonces joven Universidad Autónoma de Madrid (4 de mayo de 1978); Eduardo Nicol dio, también, una conferencia en la misma universidad el 18 de enero de 1979. Seguramente ambos fueron invitados por los jóvenes filósofos que se acababan de incorporar a un departamento renovador, dirigido, precisamente, por el profesor Carlos París.

En otros casos, sin embargo, los primeros contactos estuvieron rodeados de ambivalencia. Este fue el caso de Julián Marías, quien nos ha dejado testimonio de su reencuentro con Gaos también como fruto de su primer viaje a México. De sus palabras podemos deducir sentimientos contradictorios pues

nada pasa sin dejar huella en las personas: “Nunca había comprendido del todo sus afiliaciones políticas, ni su participación en la Universidad de Madrid en tiempo de depuraciones, incluso la de su querido maestro Manuel García Morente y la de Ortega, pero para mí todo esto contaba mucho menos que su valor intelectual, la gratitud por sus enseñanzas, su calidad humana, la amistad que nos había unido” (Marías 2008: 420-421).

Y así podríamos ir repasando algunos otros testimonios que nos indican que, efectivamente, los puentes nunca se interrumpieron del todo, y es lógico que así fuera pues los recuerdos no pueden ser borrados de manera radical ni siquiera por una guerra pero los reencuentros fueron, al principio, muy difíciles, casi al borde de lo imposible.

La fractura se notó también en el interior. Así sucedió con el propio Ortega y su obra o con la recepción de la obra de Unamuno. Recuérdese que todavía el 19 de septiembre de 1953 publicaba el obispo Pildain su famosa carta pastoral contra “Don Miguel de Unamuno, hereje máximo y maestro de herejías” (Pildain 2006: 259-266); y la revista *Pensamiento* recogía en su número 50 de 1957 que el *Osservatore Romano* del 31 de enero de ese año publicaba el decreto de la “Suprema Congregación del Santo Oficio” incluyendo en el Índice diversos libros de Unamuno. Esto nos permite recordar cuál era aún el contexto hasta pocos años antes de que comenzara el Vaticano II, casi dos décadas después de terminar la guerra.

Así pues, la recepción de los pensadores del exilio, con anterioridad a finales de los 50, fue realmente difícil. Y eso nos obliga a ubicar correctamente el artículo de Aranguren (1909-1996)³ y su figura durante este primer periodo, teniendo en cuenta que él mismo no se incorpora a la universidad (a la cátedra, propiamente) hasta 1955. José Luis Aranguren vino a ser una figura clave por cuanto es el discípulo de aquella generación que enseñaba en los años 30 en la Facultad de Morente / Ortega / Zubiri, que se incorpora a la universidad como filósofo propiamente hablando, justamente en la segunda década, tras la guerra civil.

En mi opinión, José Luis Aranguren vino a ocupar, por razones de edad, después de haberse formado en Filosofía justamente en los años de la República y de licenciarse en Derecho, un lugar tan imprescindible como

³ Aranguren 1953.

propio de la línea de flotación donde se han batido todas las contradicciones. Era, pues, un testigo privilegiado de aquellos maestros y de su papel en la recepción del exilio filosófico; ha sido tan problemático, inevitablemente, como imprescindible. Él y Enrique Tierno Galván habrían de jugar un papel muy sutil en el Instituto de Estudios Políticos y en la Revista del mismo nombre⁴. Está por realizar un estudio detallado de este grupo al que vinieron a parar destacados discípulos de Ortega que habían evolucionado hacia posiciones fascistas que pronto cayeron en la cuenta de que el Régimen duraría más de lo esperado y eso les condujo a un planteamiento que he llamado “funcionalización” del Régimen, expresión que necesitaría una explicación más larga de la que aquí puede darse.

Sirve esta referencia para darnos cuenta de una de las claves que nos permiten ver la distancia que se abrió ya hacia 1932, luego agudizada, muy agudizada durante la guerra cuando Zambrano publicó en Chile “Los intelectuales en el drama de España” y su “Carta a — (contra) — Marañón”. Ahora, después de la guerra y con los intelectuales ya “divididos”, pero no con tanta seguridad “separados”, como indicó el propio Aranguren, estaban “unidos en esa peculiar forma de ‘estar juntos’ que es la lucha”. ¿Quiso decir resistencia? Nos gustaría que así pareciera sugerirlo. La dificultad residía, inevitablemente, en la radical diferencia entre la situación política en España, anacrónica al haberse autolegitimado en la unión de las armas y las letras como el viejo discurso de Don Quijote, de conciencias atadas, como antes señalábamos, y aquella otra a la que habían venido a parar, cada uno de ellos, los exiliados, los más significados en América. Casi todos ellos provenían de la órbita de Ortega pero, ahora, unos estaban dentro y otros fuera. Y la verdadera distancia entre aquellos que directamente, o indirectamente, se habían formado en la órbita de Ortega y que ahora estaban dentro y fuera era, precisamente, la percepción que tenían de la propia ESPAÑA, de EUROPA y de AMÉRICA.

Para fijar bien las posiciones de los años 40 habría que hacer un estudio comparativo entre lo escrito por María Zambrano, José Gaos, Eduardo Nicol, José Ferrater o Joaquín Xirau, es decir, los textos publicados en América y los artículos publicados dentro de España por quienes vinieron a formar parte del Instituto de Estudios Políticos, al que nos referíamos anteriormente, en la

⁴ Sesma Landrín 2010.

España de Franco, y comenzaron a publicar en su revista a partir de 1941 y durante la primera década hasta el artículo de Tierno “Hombre, humanidad y humanismo” (1950), que marcó un giro interesante y que indicaba ya por dónde iría la acción que llevó a cabo el viejo profesor en la Universidad de Salamanca.

Si todavía en 1966 confesaba José Luis Abellán que no había podido consultar *Filosofía y Poesía* de Zambrano, es loable, muy loable, el conocimiento que Aranguren muestra tener de la producción exiliada en un año tan temprano como 1953 y con él viene a revalorizarse la función de *Ínsula*, librería, tertulia y revista, esta desde 1946, a la que estuvo muy vinculado el propio Aranguren y en la que publicó más de una docena de artículos.

En los años 40 apenas hay rastro del exilio en la España de la posguerra: la noticia sin reseña de *La agonía de Europa* de Zambrano (1945) en *Ínsula* (n° 12, 1946); y las referencias a Gaos y Ferrater en la *Historia de la Filosofía* de Julián Marías (1941) pero sin mención a María Zambrano como tampoco lo hará en su *Filosofía española actual* (1948). Salvo que haya más cartas de las conocidas, excepto las familiares que lógicamente y aun con las dificultades de la situación (p. e. las que María Zambrano cruzó con su tía, la madre de los Tomero Alarcón, maestra en un pequeño pueblo de Segovia), las que conocemos mantenidas con intelectuales del interior son ya de los años 50. Las que hemos publicado con Pablo de Andrés comienzan en 1957 y deben ser de las primeras con la España interior, ya no de carácter estrictamente familiar; las de Jacobo Muñoz, interesantes, son de comienzos de los sesenta; las dos que poseo de las mantenidas con José Luis Abellán son también más tardías, la primera con motivo de la publicación de *Filosofía española en América* (1967) y la segunda por encargo como homenaje a sus viejos profesores del Instituto de Segunda Enseñanza en Segovia, algunos ya fallecidos (1984), muy poco antes del regreso a España; las mantenidas con Juan Fernando, publicadas no hace mucho, son de finales de los setenta; y las mantenidas con Andreu lo son de comienzos de esa década. Solo el epistolario con Cobos está casi completo en ambos sentidos⁵.

De ser cierto lo señalado por Feliciano Blázquez en *José Luis L. Aranguren. Medio siglo de la historia de España* (1994), habría sido gracias al

⁵ Andrés Castellanos / Mora García 2011.

nombramiento de Ruiz Giménez como ministro y al de Laín como rector de la Universidad Central cuando “se comenzaron a reivindicar los nombres de Unamuno y de Ortega, y se estrechó el diálogo con los intelectuales en el exilio”, si bien, el propio Feliciano Blázquez apostilla que “aquella primera apertura político-cultural, muy pronto fallida y más ilusoria que real, se encontró de inmediato, con la sorda conjura, luego creciente, de la hostilidad derechista...” (Blázquez 1994 : 134). Del destino de algunas obras de Unamuno ya hemos dado cuenta, aparte la más que discutible recuperación realizada por Laín sobre el 98 (Laín Entralgo 1947); y lo mismo podemos decir sobre la herencia de Ortega sobre la que hay ya muchos estudios. Su ubicación y recepción marcó posiciones en la España interior y, también, sobre los exiliados. Es decir, que Ortega y Gasset era el puente desde el que se explicaban otras figuras que, a su vez, contribuían a explicar la posición del propio Ortega pero todo eso fue muy complicado durante largo tiempo⁶ porque la apropiación del concepto de verdad sobre la patria impedía su reconstrucción total.

Así, por ejemplo, las reacciones católicas son bien conocidas respecto de Ortega. Menos lo son el respeto y la crítica de personas tan independientes como Pablo de Andrés Cobos, lector y seguidor de su obra mucho antes de la guerra, promotor con Norberto Hernanz y Rubén Landa de la sesión en Segovia en febrero de 1931 de la presentación de la “Agrupación al servicio de la República”, crítico con su trayectoria personal y política, asistente a los cursos del Instituto de Humanidades y autor de un “Ortega en mi recuerdo” bien interesante⁷. En realidad, aunque escrita esta reflexión algunos años después, se refiere justamente a los finales de los cuarenta. En él dice que, a su vuelta del exilio de Estoril,

[...] anduvo por aquí en aquel tiempo tan perdido, tan deslumbrado como las perdices en la nieve reverberante. La imagen la captarán bien los pastores y los cazadores furtivos. La invitación al diálogo que hizo a la juventud de la posguerra no tenía respuesta posible, y lo sabíamos todos, él excluido, único. Era una declaración expresa de su ignorancia de la guerra civil, era también su ignorancia de que él, Ortega, que motorizó a la República, estaba entre los vencidos. Dos igno-

⁶ Martín Puerta 2009.

⁷ Andrés Cobos 1971. Mora García/Gordo Piñar/Andrés Castellanos 2013; Mora García/Nogueroles Jové/Andrés 2013; Mora García/Hermida de Blas 2011.

rancias clarísimas que uno no acierta a comprender en una mentalidad esclarecida.

[Y dice esto porque más adelante afirma que] Ortega fue buen estudiante y fue un excelentísimo profesor. En él está [dice Cobos] el fundamento primero del gran florecimiento de la filosofía española, con la eficazísima colaboración de García Morente; florecimiento que encarna la generación inmediata a Zubiri y Gaos en la cabecera.

[Pero, concluye:] [...] la verdad es que en aquella ocasión, año 1949, a diez años de la guerra civil cualquier espíritu sereno, objetivo hubiera comprendido la imposibilidad de que Ortega pudiera llegar a decirnos lo que era el Estado, en su pensamiento, y mucho menos, lo que era la política, en su parecer, pues las dos cosas tenían definición oficial, dogmática, ortodoxa, la heterodoxia excluida. Y mucho menos un concepto del Estado y de la política que pudiera tener práctico sentido en la hora de España, que era lo verdaderamente interesante, para él y para el auditorio. [Y ello por dos ignorancias:] La primera ignorancia gorda, crasísima, de Ortega fue el proletariado. Don José Ortega y Gasset, profesor de Metafísica y parlamentario circunstancial, no tuvo ninguna conciencia viva de un proletariado existente como fuerza social máxima, el grupo de presión más poderoso de su hora. Nunca el proletariado estuvo en la mente de Ortega como un tu participante en el diálogo político. [...] La segunda ignorancia de Ortega no es de un elemento activo, sino pasivo, resistente, pero de reciedumbre equivalente. Ortega no conocía la realidad descarnada de nuestro campo. No podía tener conciencia de que nuestros pueblos estaban verdaderamente perdidos en la llanura... (Andrés Cobos 1971: 39 y 40)

Había, a nivel intelectual, otras dos formas de aproximación a Ortega: una más venerativa, bien delimitada, y otra más crítica en la que puede situarse a José Luis López Aranguren. Entre ambas se situó la revista *Ínsula*, fundada en 1946, que continúa hoy en día y de la que José Luis Cano fue *alma mater* con dos secciones fijas: “Los libros del mes” y “Flecha en el tiempo” como más adelante comentaré. A ella dediqué ya un largo estudio y resumiré aquí algunos datos de mayor interés para el tema que abordamos en este texto⁸. Fue el órgano difusor del orteguismo interior y el puente con el

⁸ Mora García. Puede verse en URL <http://www.cervantesvirtual.com/descargaPdf/el-signifi->

orteguismo exterior, fuera este más o menos ortodoxo o heterodoxo. Y junto a esta revista, la más oficialista *Cuadernos Hispanoamericanos*, la gemela española de *Cuadernos Americanos* en la que publica Aranguren el temprano artículo mencionado que tanto juego ha dado: “La evolución de los intelectuales españoles en la emigración”.

Ni siquiera podía nombrarse el término “exilio”. Antes de referirse a nombres concretos y hacer alguna concesión al Régimen al sostener que “la guerra civil fue impuesta por el Destino y era tan inevitable como el desenlace de una tragedia antigua, la tragedia de España, que nos envuelve a todos, aun a los ‘inocentes’ en un ‘pecado original’ por el que vencedores y vencidos estamos siendo igualmente castigados en nuestra conciencia” (Aranguren 1953: 137), hacía Aranguren estas dos importantes afirmaciones: En primer lugar decía: “Tenemos, pues, que contar con los emigrados españoles” (Aranguren 1953: 125). En segundo lugar añadía:

Este artículo quiere ser, ya lo hemos dicho, diálogo. Ahora bien: en el diálogo importan dos dimensiones diferentes: el “hablar por hablar”, es decir, el simple acto de comunicarse, y aquello “de que se habla”. Nosotros nos acogemos a lo uno y a lo otro. Queremos hablar con nuestros compatriotas los intelectuales emigrados; pero queremos, al par, hablar precisamente de los emigrados. (Aranguren 1953: 128)

Trataba de marcar una actitud positiva y contribuía a hacer justicia con los exiliados pero la dificultad más profunda residía, ya durante esos años y acentuada en los siguientes, en la actitud de los entonces jóvenes intelectuales españoles que podemos caracterizar con estas palabras de Dionisio Ridruejo:

Los jóvenes escritores comenzaron a viajar hacia 1950 y volvieron de sus viajes, críticos y seguros con su nuevo bagaje. Puede decirse que el movimiento intelectual se ha hecho ya más de la época que de la nación y ello es, en muchos modos, saludable. Nuestros abuelos del 98 estuvieron tanto en la nación como en la edad. Sus hijos y nietos vanguardistas se inclinaron con preferencia por la segunda dimensión [...]. Vuelve a haber [es lo que quiero señalar] internacionalismo y

futurismo como lo hubo ya en los años 20, aunque con apunte a otras metas, se valga de otras inspiraciones y adquiera con frecuencia una inclinación a totalizar con mayor coherencia y también con mayor simplificación, el orden de la cultura.⁹ (Ridruejo 2012b: 458-459)

Así pues, cuando unos, los exiliados, querían volver (entrar) y no solo física sino mentalmente, otros, los interiores, querían salir (marcharse) y no solo mental sino físicamente.

¿Cómo podía articularse entonces lo que ya Rubén Landa había expresado antes de su exilio, muy en línea con Ferrater Mora, ambos teóricos del integracionismo? ¿Cómo reconstruir lo que se había roto con la guerra cuando unos — los de dentro — querían buscar la dimensión internacional y quienes habían sido expulsados deseaban recuperar la vivencia nacional? La verdad era lo que les separaba. Por eso la dificultad era tan grande y, sin embargo, ahí se concretó un punto de experiencia común en el querer salir de unos y el querer regresar de otros donde tomaron verdadera conciencia de lo que se había roto, ya que, dicho en palabras del propio Landa, “no hay modo de llegar a conocer y sentir los problemas internacionales si no somos capaces de sentir los del país en que vivimos” (Landa 1928: 6). Dicho más concretamente: “Debemos esforzarnos por demostrar de qué modo la vida de todos los países, en el pasado como en el presente, es un acto de la cooperación humana que solo en la paz es posible” (Landa 1928: 6). O con palabras de Ferrater en su libro *Reflexiones críticas sobre la cultura catalana* (1983) y aplicadas al contexto del que hablamos:

que una cultura es necesariamente cultura de una comunidad, porque no existe como abstracción que circule por el éter sino que requiere circuitos, instituciones, tribunas, instrumentos,

⁹ Con Dionisio Ridruejo, antiguo falangista, jefe de propaganda durante la guerra, fallecido en junio de 1975, poco antes que Franco cuando era ya un opositor activo y radical del Régimen asistimos a otro fenómeno: los encuentros de los exiliados con los representantes del franquismo en organismos internacionales. Eso sucedió, por ejemplo, en Ginebra y también en Roma. Así, por ejemplo, el propio Ridruejo se encontró con Zambrano en Roma; Duque lo hizo en Ginebra. Su escrito semibiográfico, *Mano en candela* (Duque 2002), muestra el viraje de última hora, tosco y desabrido, cuando las 25 cartas o tarjetas postales que se conservan en la Fundación dirigidas por el propio Aquilino a María Zambrano a lo largo de veinticinco años (1965-1990) muestran un tono familiar y amable. Las viejas heridas no dejaban de estar abiertas.

personas. La idea misma de cultura universal es una quimera, una entelequia retórica si no está vinculada a la comunidad que la engendra o la asume. Lo único capaz de adquirir el estatuto de universal es aquello capaz de interesar a otras culturas, que son necesariamente culturas particulares. (Ferrater Mora 2005: 48-50)

O dicho igualmente con estas otras palabras suyas:

no hay valores universalizables que no procedan de una cultura particular: las formas de universalidad se alcanzan a partir de la cultura particular, y aquello que merece ser llamado universal es aquello que pueda ser valioso para otra cultura, la transparticularidad de estos o aquellos rasgos o actividades culturales. (Ferrater Mora 2005: 48-50)

Y, todavía, años después, en la sesión de investidura como *Doctor honoris causa* (1988), apostilló: “Solo la gente culturalmente débil, o insegura, será radicalmente incapaz de adaptarse, o al menos, de abrirse, a otras culturas. Solo la gente culturalmente insegura, o débil, olvidará su cultura propia” (Ferrater Mora 2005: 48-50). María Zambrano, en la carta a Abellán, se lo decía con otras palabras:

Queda bien claro que hoy día, hace años hay gentes de vocación filosófica en España que van a estudiar a... donde pueden para enseñar y escribir después... en donde pueden. Esos que nos siguen no han sido ya formados en España [fundamentalmente] por maestros españoles. Qué contraste entre por ejemplo Gaos y yo misma, los dos productos indígenas por así decir, “Made in Spain”, lo que quiere decir simplemente que se podía estudiar filosofía entre nosotros, que teníamos padres, hermanos. Es simplemente atroz que las nuevas generaciones tengan que emparentarse con Heidegger, Sartre, Jaspers... Comprenderá Ud. que este lamento no quiere expresar un sentimiento nacionalista, ni casticista. El pensamiento es universal. Mas a esa universalidad se llega naturalmente desde una tradición. En fin, de lo que se trata es de que España esté dejando de ser una Patria para convertirse en un simple lugar donde nacen personas de valor. La Filosofía como Ud. bien señala tuvo una función hacedora de España. Y en este sentido es muy justo que me entronque Ud. con Ortega y aun con la Institución de la que tantas cosas

me separan y me separaron siempre, pero a la que siempre me sentiré unida por eso : porque quiso hacer patria con el pensamiento.

Paradójicamente, — más que bien lo vimos y sentimos y en consecuencia actuamos — los nacionalismos han terminado con las patrias, en conjunción, claro, con otras fuerzas allanadoras de lo mejor de la condición humana. Decir patria es decir libertad, intimidad, arraigo, universalidad. (Zambrano 2006 : 110, La Pièce, 27 de febrero de 1967)

Efectivamente, el tomar conciencia de nuevo de cómo esto era lo que verdaderamente se había roto hacía muy difícil reconstruir una memoria comprensiva como la denomina Colmeiro (Colmeiro 2005 : 17-18) y eso hizo tan problemática, casi al borde de lo imposible, como hasta hoy podemos constatar, la reconstrucción. Ya el propio Colmeiro señala que

el gran tabú colectivo de la transición, y aquí [enfatisa] vamos a transgredir la ley del silencio, es que la sociedad española todavía no ha reconocido su complicidad con el franquismo, su “pecado de omisión”, según la acertada expresión de Ana María Matute, prefiriendo el simulacro de la amnesia colectiva. Por todo ello el retorno de lo reprimido [de los reprimidos, podríamos añadir] se vuelve más visible, pero también menos operativo. (Colmeiro 2005 : 32)

Es decir — completaba su juicio —, hay muchos actos externos, “museística, celebratoria y antológica” pero todo ello es “prueba evidente de la debilidad de la memoria y la fragilidad y fragmentación de la identidad cultural” (Colmeiro 2005 : 33). Esa fractura que el exilio produjo no ha sido suturada y de esta manera la patria “verdadera” sigue sin construir.

En la dificultad de la empresa deben situarse los tanteos. Hemos hablado del intento de Aranguren y de algunos otros con las limitaciones, incluidas las que a nosotros nos pueden parecer contradictorias. Así la de Marías, tal como él mismo cuenta su propia reacción al llegar a Estados Unidos, en su primer viaje, hacia 1952, al leer el artículo de Robert Mead en *Books Abroad* (Mead 1951) que consideró “inexacto y desorientador” y le llevó a escribir otro, “España está en Europa”. En esta respuesta

mostraba cómo la emigración había sido todavía mayor que lo que el autor americano decía ; más importante aún, y, por

tanto, mayor la pérdida para España; pero que, a pesar de ello, el volumen máximo de creación había quedado en España, y además la nación se reproduciría y renovarí, mientras que esto no podía darse en la emigración; que, además, había comunicación; que en España se conocía casi todo lo importante que hacían los exiliados — ¿quién pone puertas al campo?, preguntaba — Y se respondía a sí mismo, y a quien deseara escucharle, que, a pesar de todo, España está en Europa. (Marías 2008: 98)¹⁰

Años más tarde, José Carlos Mainer, comentando esta polémica de 1952-1954, señalaba cómo Marías minimizaba “el problema de la censura, negando el presunto olvido de los desterrados y saliendo por los fueros de la actividad cultural de la España de entonces” (Mainer 1998: 396) aunque no dejara de reconocer el valor intelectual de los exiliados. Más contundente aún se ha mostrado Fernando Larraz al valorar este artículo de Marías del que critica abiertamente su programa como de “asepsia política, [como] marco que se ofrecía al exilio para entablar una relación fructífera con los intelectuales del interior” (Larraz 2009: 133)¹¹.

Es, pues, claro que fue a comienzos de esta década cuando se movieron las primeras voluntades en un intento por crear estados de ánimo más positivos, para generar confianza. Así pues, además del texto de Aranguren, ya citado, que se movía en el filo de superación de la contradicción radical que había llevado al rompimiento de la patria verdadera hemos de traer aquí, también, el artículo de Ridruejo, muy recordado y citado: “Excluyentes y comprensivos”, publicado en *REVISTA*, Barcelona, abril de 1952. Tenía, igualmente, voluntad de reconstrucción aunque chocaba con las mismas dificultades. El mismo título alude a dos posiciones muy marcadas que propone superar, la revolución y la reacción desde una convicción:

El cómo se defiende, se sirve y se proyecta en el porvenir una fe, una civilización y una patria tienen otra vez importancia decisiva. Porque ahora no se trata ya del *qué*, sino del *cómo* —

¹⁰ Citado también en Mora García 2010: 79.

¹¹ Todo el libro de Larraz 2009 constituye un riguroso análisis de las posturas mantenidas desde la España interior hacia el mundo del exilio, especialmente el capítulo “El proyecto comprensivo aplicado al exilio”. Crítico aunque sin romper los puentes se había mostrado Guillermo de Torre en el artículo publicado en la revista *La Torre* de Puerto Rico (1953), recogido en Torre 2013.

el *qué* se supone dilucidado y a salvo —. Sin perjuicio de que el *cómo* influya decisivamente en nuestra inteligencia de *qué*. [...] Pero para quienes existen el problema y los problemas — el religioso, el social, el histórico —, la cosa es diferente. La razón del adversario resulta importante y la comprensión del adversario — si ya su conversión no fuera un deber de caridad — resulta obligatoria. Porque de lo que se trata es de resolver y superar los problemas y el hecho mismo de tener, en ellos, adversarios es parte sustancial del problema mismo. (Ridruejo 1952: 5, énfasis del autor)

Y por eso añadía:

[...] para el reaccionario toda acción encaminada a definir un problema español es una traición. Para el español abierto a la historia — sea cual sea el último matiz de su ideología —, toda tentativa para resolver ese problema — en cuanto tentativa — es un precedente de la propia intención. Se siente heredero de todos esos precedentes — de las tentativas y no de las soluciones —, aun de aquellos que en el orden ideológico o positivo son más opuestos a sus creencias. Por eso se siente inclinado a salvar todo lo salvable, a incorporar todo lo positivo y valioso; a asumir todo fragmento de verdad. Su tradición es la de intentar devolver a España a una plenitud histórica: a la del siglo que vivimos con todas sus consecuencias. Su método es el de absorber, asimilar y “convertir” a todo lo español y a todo español que tenga conciencia de serlo y haya hecho un poco más grande a España, a la de ahora. (Ridruejo 1952: 5)

Concluía con las siguientes palabras: “asumir e incorporar los valores del adversario — absoluto, relativo, grande o pequeño — es, en todo caso, menos peligroso que aplastarle o echarle al fuego con su razón entera” (Ridruejo 1952: 5). Quizá lo más importante de estas afirmaciones es lo temprano de la fecha. Si el testimonio de Aquilino Duque es fiable, esta propuesta podría haber surgido de la conversación que el propio Ridruejo habría tenido con María Zambrano en Roma (debió ser durante el periodo en que Ridruejo estuvo de corresponsal en Roma en 1949 coincidiendo con la primera y más breve estancia de la filósofa en la ciudad eterna). De este encuentro dice lo siguiente:

Si en La Habana fue Foxá quien llamó a Misericordia (nombre fingido de María Zambrano), en Roma lo hizo Dionisio

Ridruejo. Dionisio estaba en Roma (finales de 1948 hasta 1951 de corresponsal de prensa de la agencia Pyresa¹²), y Misericordia y Amaranta (nombre supuesto de Araceli) acababan de llegar de Cuba. (Duque 2002: 213)

Habrían sido invitadas a un recital de Victoria de los Ángeles que presentó Federico Sopena. Según cuenta Duque, Zambrano, a la finalización de esta presentación habría comentado: "...para que las heridas de España se cerraran, todos los españoles, de uno y otro bando, deberían ponerse de rodillas y pedir perdón" (Duque 2002: 213).

Hasta aquí estos primeros esfuerzos de reconstrucción de carácter individual que buscaban ir al fondo del problema pero quedaban lastrados la naturaleza misma de la ruptura y la apropiación del concepto de verdad por parte de los triunfadores.

En un orden apenas comprometido pero que, al menos, servía para evitar el olvido, en 1956, Adolfo Muñoz Alonso daba cuenta en *Expresión filosófica y literaria de España* de "los discípulos de Ortega"; citaba los nombres de Marías, Gaos, Ferrater Mora, Nicol, García Bacca, María Zambrano y Granell, sin hacer ningún juicio (Muñoz Alonso 1956: 131). Además, aunque publicado en 1959, parece que su primera redacción lo fue de 1954, *Las grandes corrientes del pensamiento contemporáneo* dirigida por Sciacca, quien habría encargado a Muñoz Alonso el capítulo dedicado a "España"; en él hay una parte donde se da cuenta del "orteguismo" y de los exiliados sin señalar expresamente que lo fueran y, entre ellos, a María Zambrano (por cierto con un error en la fecha de nacimiento) y a los más importantes filósofos de la órbita orteguiana¹³. Se trató, como decíamos anteriormente, de un acercamiento no desdeñable pero de una naturaleza diferente a los mencionados hasta ahora.

El esfuerzo iniciado en fecha temprana, y como proyecto más colectivo, lo llevó a cabo *Ínsula*, como señalábamos anteriormente. El impulsor desde temprano fue José Luis Cano acompañando a Enrique Canito, aquel liberal acusado de no ir a misa que había hecho un lectorado en París y aprendido cómo esas revistas de libros ejercían una labor de mimbrado en la sociedad, estableciendo relaciones entre escritores y lectores.

¹² Penella 1999.

¹³ Muñoz Alonso 1959.

José Luis Cano traía ya de Algeciras ese carácter en ciernes, conformado por el aprecio a lo lejano y a lo próximo, por la generosidad y la timidez, que con la inmersión en el mundo de los poetas le condujo poco a poco a la in-conformidad, a ser un in-conforme, dicho de alguien que no se adapta del todo a ninguna forma, bien distinto del dis-conforme, es decir, aquel que está falto de acuerdo y de conformidad con las demás personas e incluso con las cosas. Nunca podría haberse dicho esto último de José Luis Cano pero sí lo primero, pues el in-conforme que, por no adaptarse del todo a ninguna forma, no renuncia a casi ninguna o es capaz de conformar con muchas, incluidas las de aquellos que “están entre dos siglos” o son “heterodoxos y prerrománticos” o se refugian en una “*Ínsula*” o en torno a la mesa camilla de la calle Velintonia (en la casa de Vicente Aleixandre), terminan por ser el nudo en torno al que se articulan grupos humanos enteros sobre todo en épocas de resistencia. “Hicimos”, “ha venido fulano y ha dicho...”, “nos han prohibido...”, “han clausurado...” etc. Son esas “apuntaciones”, entre el apunte, el punto y el puntazo sobre la realidad, que han venido a ser ese pequeño tesoro de *Los cuadernos de Velintonia* cuya edición completa de 2002 debemos a Alejandro Sanz¹⁴. Quizá son la expresión de una parte de la oposición de “mesa camilla” al franquismo, poco para unos y bastante para otros. Mucho de intrahistoria tiene esta historia doméstica que no fue pequeña aunque tuviera por escenario una pequeña habitación. Seamos justos al reconocer la dificultad de los tiempos y porque no era una historia que se clausuraba entre las cuatro paredes sino que se proyectaba hacia la realización de empresas culturales de envergadura y luego encontraba en el pequeño grupo el ambiente necesario para limpiar las pequeñas impurezas del roce cotidiano.

Impagable el esfuerzo de José Luis Cano para conocer biografías iniciales de personas que luego ocuparían lugares relevantes y por darnos a conocer sus pronunciamientos y actitudes pero, sobre todo, sus propios temores, angustias, recelos, problemas para editar y para resistir a un poder autoritario. ¡Cuántos detalles encontramos ahí, contados sin perder el sentido de lo humano, manteniendo la finura de espíritu sin perder, en este caso, el sentido del humor y ese punto de pequeña maldad sin la cual moriríamos de aburrimiento. Los amores, platónicos o reales, los pequeños orgullos heridos

¹⁴ Había una edición anterior: Barcelona, Seix Barral, 1986. La mencionada aquí corresponde a la publicada en Algeciras por la propia Fundación José Luis Cano en 2002.

cuando no llegaba el éxito esperado de una obra, la resistencia cuando se imponían nombres poco deseados para las vacantes de la Academia o la búsqueda de apoyos para que *Ínsula* volviera a ver la luz como sucedió con la decisión tomada por Juan Beneyto, nuevo director de prensa a finales de 1956. Desde esa atalaya, a modo de balcón, podemos recordar el entierro de Ortega y los primeros movimientos estudiantiles que se desarrollaron a continuación. Otros muchos detalles sobre pequeñas publicaciones como *Aldebarán*, también prohibida — creo que en este caso incluso secuestrada antes de salir — como lo fue *Ínsula*, por ser demasiado liberales y orteguianas. En esas cuatro paredes una cosa queda como segura: que el espíritu de los *inconformes* es más resistente a las presiones autoritarias de lo que se cree. O dicho de otra manera: que el espíritu no es vencido con facilidad como difícil es vencer a la literatura y, si se me apura un poco, más aún vencer a los poetas precisamente por ser frágiles.

Así pues, *Ínsula* dio pronta consistencia a su proyecto intelectual que adquirió desde aquellos mismos años un sentido, por igual, estético y moral, dotado de consistencia y largo recorrido en mantener contactos con los exiliados y su obra. Siguiendo el diagnóstico de Ridruejo debemos decir aquí que la propuesta de *Ínsula* abogó por la edad y por la nación. Ni renunció al cosmopolitismo ni a la tradición nacional. Era esta una cuestión que afectaba no solo a la cultura sino a la vida política y a la convivencia que se intentaba restablecer. Mas la consecución de este objetivo requería abordar otros dos: recuperar la tradición nacional perdida y derrotada, es decir, la liberal; y recuperar la obra y las personas de quienes se habían visto obligadas a exiliarse. En definitiva, construir la patria verdadera pero desde parámetros que permitieran recuperar el exilio en vez de producirlo. Un proyecto de gran entereza y consistencia desde la función conferida al arte y, más concretamente, a la literatura. Consistía en poner la literatura al servicio de una verdad omnicomprendensiva que generara esperanza. Esta habría de ser la palabra clave.

Aquí cristaliza, en mi opinión, ese primer significado de la revista: rehumanización desde la estética (finalidad ética del arte a la que se alude en distintos momentos) en cuyo proceso se incluye también a la ciencia; y reunificación de España superando cualquier nacionalismo de vuelo rasante en el contexto de una concepción de la cultura al tiempo normativa y plural, respetuosa con las tradiciones y cosmopolita.

Para cumplir con este objetivo : recuperar lo destruido, José Luis Cano se apoyó en el “orteguismo” interior, es decir, en quienes habían quedado en España : Julián Marías, José Luis Aranguren, Paulino Garagorri, entre otros. Y con ellos quienes venían a continuación : José Luis Abellán, Javier Muguerza y algunos otros. Con este soporte inició una labor continuada de estudio de toda la “edad de plata de la cultura española”, es decir, del periodo que va desde Benito Pérez Galdós, pasando por la Institución Libre de Enseñanza, con especial atención a Giner de los Ríos y Manuel Bartolomé Cossío, y por el 98, con Unamuno como referente hasta Ortega y la generación del 27, convirtiendo a la revista en un lugar (*Ínsula*) indispensable para el estudio de este largo periodo de creación literaria y desarrollo del pensamiento. Me remito al artículo mencionado con anterioridad (Mora García 2006), para concretar cuántos artículos fueron dedicados a cada autor, la secuencia de los mismos y su interés. Quede aquí el testimonio de la tradición a la que Cano y quienes con él dirigían la revista pertenecían. Esto marcó en buena medida la orientación que la revista habría de seguir con el apoyo de Garagorri en la sincera creencia — fruto de la circunstancia — de que la filosofía española se había iniciado con el propio Ortega. Esta convicción inicial se reafirmó al ser suspendida la edición de la revista con motivo del número que dedicó al filósofo madrileño en noviembre de 1955¹⁵, precedido por un extenso artículo del propio Marías en el número de septiembre titulado “Realidad y ser en la filosofía española”. En él, Julián Marías sostenía claramente dos cosas. Primero, que

la historia empieza, por supuesto, con Unamuno. Aunque — y yo he insistido largamente en ello [señalaba Marías] — Unamuno no fue estrictamente un filósofo, aunque él personalmente amaba la arbitrariedad y la inconexión, como la historia no las tolera, hay que partir de él si se habla de filosofía española en este tiempo. (Marías 1955 : 1 y 9)

¹⁵ *Ínsula* n° 119 (noviembre de 1955). En casi todas las referencias hechas en números posteriores a la historia de la revista se recuerda esta situación que llevó a la suspensión de la misma durante un año entero. “En 1955 [cuenta José Luis Cano], cuando murió Ortega, decidimos dedicarle un número homenaje, pese a que el Gobierno había dado consignas a la prensa de que sólo se dedicara al suceso un espacio breve y una pequeña fotografía. El número, que preparamos Marías, Canito y yo, llegó a salir, pero fue secuestrado inmediatamente. Cuando fui a protestar al director general de Prensa, que era entonces Juan Aparicio, justificó la suspensión diciéndome que *Ínsula* era una revista demasiado liberal y demasiado orteguiana, y que eso el régimen no lo podía tolerar” (Cano 1988 : 1).

Y, segundo, que "...donde el tema aparece inequívocamente y con todo el rigor es en Ortega; está preludiado a lo largo de su obra, ya desde el primer libro"; el tema consistía en que, "al interpretar la filosofía como algo que el hombre hace, Ortega tiene que preguntarse en qué consiste ese hacer humano que es preguntar" (Marías 1955: 1 y 9). En esa pregunta surge la relación del hombre con las cosas pues "vivir es, en efecto, hallarse entre las cosas y frente a ellas", como Ortega había afirmado en *El Sol* (Ortega 1931: 3). Más de sesenta artículos llegó a publicar Julián Marías en *Ínsula* durante los primeros veinticinco años de vida de la revista como indicativo de esta clara línea de interpretación de la historia de España¹⁶. Las colaboraciones de Aranguren quedaron en una quincena, aproximadamente. El primer artículo es de 1948; el último de 1989, incluyendo dos de ellos sobre Ferrater Mora.

Había que mirar explícitamente al exilio. Ese empeño fue realizado con intensidad. Pronto aparecen noticias sobre libros de José Gaos, sobre Ferrater Mora cuyas sucesivas ediciones del Diccionario son siempre comentadas; también sobre Joaquín Xirau y García Bacca. Fue, no obstante, María Zambrano quien tuvo una presencia más consistente en la revista. Hasta 12 artículos suyos merecieron la atención de *Ínsula*. El primero llegó con la recomendación de Luis Cernuda y se publicó en fecha bastante temprana: 1952, ocupando la primera página con una foto de la autora tal como había pedido Cernuda a José Luis Cano. Nueve artículos más se ocupan de su obra y siempre mencionando las noticias más relevantes: la concesión del premio Príncipe de Asturias y su regreso a España en 1984. No es gratuito que haya sido María Zambrano la filósofa del exilio que más presencia ha tenido en *Ínsula* pues su pensamiento encarna mejor que ningún otro lo que la revista quería ser y esa síntesis de poesía y razón era su expresión más consumada. Por lo que la poesía y la razón han simbolizado a lo largo de los siglos, su maridaje no agotaba una cuestión puramente epistémica o de teoría literaria o

¹⁶ Será José Luis Cano quien nos cuente cómo llegó ese primer artículo a la redacción de *Ínsula*: "Pero muchos años antes, en 1952, cuando nadie o casi nadie se acordaba de María Zambrano en España, había publicado *Ínsula* en su número de enero uno de los textos más bellos de María: *Dos fragmentos sobre el amor* que nos envió Luis Cernuda desde La Habana, donde entonces vivía la escritora malagueña. Al enviarnos el texto, Cernuda me escribió estas líneas: 'María Zambrano ha escrito cosas magníficas y es necesario que ahí se conozcan algunas, y vosotros sois los únicos en publicarlas'" (Cano 1985: 2).

de relaciones entre la filosofía y la literatura sino que adquiría relevancia en el plano moral y en el político. De tal manera que su preocupación por la necesaria reconstrucción de España se completaba con su proyección europea y americana. En este sentido, la filosofía zambraniana, encarnada en su propia biografía, era expresión de la culminación del deseo e historia recordada puesta al servicio de una esperanza, por más que la primera apuesta hubiera resultado fallida.

Ínsula cumplió esa función de puente que no pudo llegar a realizar aquel otro proyecto frustrado, *El Puente*. En la pormenorizada reconstrucción que ha realizado Francisca Montiel Rayo del complejo proceso, que no llegó a culminar, le ha sido obligado remitirse a la fundación de *Ínsula* como el intento de “atenuar en la medida de lo posible los efectos de la escisión cultural producida en 1939” y cómo esta revista fue “un primer órgano de expresión en torno al cual articularse”; y, añade la autora: “con su actitud posibilista, *Ínsula* se erigió en inicial ‘cabeza de puente’ entre las dos Españas, un puente en cuya difícil construcción participaron en la década de los cincuenta — al producirse el reconocimiento internacional del gobierno de Franco — destacados pensadores de las dos orillas” (Montiel Rayo 2003 : 199).

Difícil entender libros tempranos como los de Marra López, *Narrativa española fuera de España* (1962) y de José Luis Abellán, *Filosofía española en América* (1966) sin este caldo de cultivo realimentado por las primeras visitas a España de algunos exiliados y los recuerdos de quienes aquí habían quedado, sin ese puente de la revista *Ínsula*.

Claro es que, al tiempo que se escribían estas cosas en España, se producían reacciones como la de María Zambrano en su “Carta sobre el exilio”, ya mencionada. No debe sorprender, por ello, que la perspectiva desde los exiliados fuera mucho más cauta y, si se me permite utilizar estas palabras, más pesimista. Sus palabras suenan fuertes y sin matices: “Ahora, en realidad, se nos llama ante todo a salir del exilio hasta el punto de casi ignorarlo, olvidarlo o desconocerlo” (Zambrano 1961 : 68). Y un poco más adelante :

De ellos han ido saliendo con el correr de los años los anticonformistas de hoy, los que no aceptan el régimen, denominense de una u otra manera. Para ellos el exiliado ha ido dejando de existir ya, vuelva o no vuelva. Si se le concede un instante de atención ha de ser para extrañarse sin más de

que siga habiendo exiliados. Y así un brote de simpatía se da en sus ánimos, por el motivo que sea, desemboca en decir :
¿ Qué hacen, qué están haciendo, qué han hecho en todos estos años ? (Zambrano 1961 : 68)

En carta de 29 de mayo de 1961 escribía María Zambrano, en respuesta a Jacobo Muñoz, joven estudiante de filosofía por entonces, catedrático después en la Universidad Complutense de Madrid, lo siguiente : “El vacío de la patria, dicho así, sin ‘patriotería’ es inmenso y, sobre todo, incolmable por ninguna otra realidad. Y en ese vacío se destaca ese otro de los jóvenes que no hemos conocido, que hubiéramos de un modo u otro, conocido” (Muñoz 1995 : 19)¹⁷. Esta referencia al exilio como la experiencia de lo irrecuperable se nos revela como una afirmación nacida del alma de una generación endurecida por los tiempos pero tierna al recordar lo que podrían haber sido y les fue negado aunque tuvieran posiciones sociales relevantes.

Eran los años del Congreso de Munich, tan importantes para comprender la transición, y de los textos publicados en *Cuadernos del Congreso para la libertad de la cultura*¹⁸; y, seguramente, de muchos contactos en diversas ciudades europeas, París y Roma, principalmente según las cartas de Ridruejo recientemente publicadas¹⁹. Contactos que, luego, continuarían en Ginebra.

Más matizadas eran las palabras de Ferrater Mora aunque, en definitiva, terminarían por colocarse en la parte negativa del juicio. En entrevista con Marra López en la revista *Ínsula*²⁰ señalaba, ante la pregunta sobre las relaciones entre “los escritores españoles de uno y otro lado”, lo siguiente :

Veinte años ha todo era recelo y desconfianza, cuando no indiferencia. Era en parte comprensible, porque nadie sabía

¹⁷ Se trata de una reseña por Muñoz a la edición de Moreno, *Antología del pensamiento de María Zambrano* (1994) y al libro de Zambrano *La España de Galdós* (1994). En la Fundación se conservan cuatro cartas de Jacobo Muñoz a María Zambrano pidiéndole colaboración para la revista *Caña Gris*. Me he permitido subrayar estas palabras de María Zambrano por considerarlas clave en la defensa de la tesis, aquí sustentada, sobre la casi imposibilidad de reconstruir, de nuevo, la patria sobre la idea de verdad, una vez que esta idea había sido destrozada.

¹⁸ Glondys 2012.

¹⁹ Ridruejo 2012a. Elena Trapanese se halla realizando una tesis doctoral sobre el periodo romano de María Zambrano que, sin duda, nos va a ofrecer claves muy interesantes. Véase ya Trapanese 2015.

²⁰ Subrayo también estas palabras por considerarlas, igualmente, sustanciales.

quién era quién; “los del otro lado” eran “los del otro lado del Atlántico”, cualquiera que fuese el lado. De diez, y sobre todo, de cinco años a esta parte el panorama ha cambiado mucho; el Atlántico ha dejado de ser un muro para convertirse en un puente. Si hay diferencias, no son ya geográficas.

Ello supone una mayor influencia de “los de fuera” en la vida intelectual española. Es una influencia creciente, pero todavía escasa. Muchos libros de escritores españoles en América llegan a manos de escritores españoles en España, pero ahí se quedan. *No son en muchos casos, cosa pública, sin la cual la vida intelectual se hace demasiado tenue.* (Ferrater Mora 1966 : 13; cursivas mías)

Todavía, años después, Sánchez Vázquez decía esto :

Cierto es que no faltan, en los medios académicos españoles, las personas y los grupos que, movidos por un generoso impulso de rescatar la memoria histórica, se ocupan, sin el respaldo oficial, del exilio. Justo es reconocer aquí la fecunda y denodada labor de estudiosos como José Luis Abellán, Francisco Caudet y Manuel Aznar Soler entre otros; de esfuerzos colectivos como el del grupo GEXEL de la Universidad Autónoma de Barcelona, y de muchos empeños editoriales, como el de *Anthropos*, de salvar la “memoria rota”. Pero la tónica oficial — de ayer y de hoy, y en general compartida, contra la que tienen que bregar esos loables esfuerzos — es el silencio o la indiferencia que tan claramente se pusieron de manifiesto al conmemorarse en 1989, el 50 aniversario del exilio. (Sánchez Vázquez 1998 : 26)

Esta tónica se mantiene en otras revistas posteriores que fueron vehículo de las ideas de la oposición al franquismo, por ejemplo, *Cuadernos para el Diálogo*²¹, *Triunfo* o *Índice* que, como señala Mainer, “dio una acogida más significativamente política al mundo del exilio” (Mainer 1998 : 401). Por lo que concierne a los filósofos, el primer artículo habría correspondido a María Zambrano, y llevó por título bien significativamente “El espejo de la historia”; habría seguido luego una colaboración de Ferrater Mora, “Eugenio d’Ors. El sentido de una filosofía”, y a esta siguieron otras de diversos escritores,

²¹ Muñoz Soro 2005.

poetas, novelistas, etc.²². Señala Mainer que el director de Índice, Fernández Figueroa, se trajo de América muchas entrevistas, entre otras, una con Gaos, publicada en el n° 126 de 1959²³. De las editoriales menciona la Biblioteca Breve, impulsada por Barral; Taurus, (donde se publicó el trabajo de Gallegos Rocafull, *La visión cristiana del mundo*); Guadarrama, recordada por los libros de Marra-López y Abellán; y EDHASA, donde se incluyeron trabajos de Ferrater Mora.

Así pues, los años sesenta manifiestan importantes matices en la recepción del exilio: de una parte, la publicación progresiva de la obra; desde luego la de Ferrater y Zambrano con mayor difusión si bien en el caso de esta última se comenzó a editar por la parte “blanda”: *La España de Galdós*; *España, sueño y verdad*, etc. podríamos decir, la parte literaria. Hasta la edición de Hispamerca de 1977 no se conoció su edición chilena de “Los intelectuales en el drama de España” y la “Carta al doctor Marañón”. Los trabajos de Caudet sobre *Hora de España* son de los años 70²⁴.

Conocimiento, pues, trabajoso, difícil, receloso según muestran testimonios de las cartas ya mencionadas de Zambrano y Cobos. Sería muy largo comentarlas aquí pero hay referencias críticas por parte del propio Cobos al papel desempeñado durante los años sesenta en la España predemocrática por parte de los intelectuales que comenzaban a ocupar el nuevo protagonismo social. Seguramente el texto de Cobos “Expelido”, aún inédito, probablemente escrito hacia la mitad de los sesenta, es uno de los textos más lúcidos para entender esa situación de la patria “verdadera” que creó un exilio que ahora era incapaz de reparar sino de manera muy débil. Él, aunque no propiamente exiliado, sí fue encarcelado y no volvió a su profesión de maestro. De esta manera da cuenta de su salida de la cárcel:

Y de la misma manera en el vagón, y en la estación de llegada... ¿Cómo encontrarme y reconocirme en aquel afuera de mi mundo?

— Señor, por favor, ¿dónde queda mi mundo, el que dejé, aquél en que tuve un sitio?

— Las guerras son duras: destruyen mundos enteros.

²² Mainer 1998: 401-402.

²³ Mainer 1998: 402.

²⁴ Mora García 2015.

La verdadera angustia lo es de soledad y la angustia de soledad es el camino, o agujero, que nos lleva hacia la Nada. Sentí, como Abel Martín, que Dios no me miraba, porque no me daba ya el hombre compañía, y momentos hubo en que se me hicieron ilusión descansadora el puñado de pajas de centeno del Magistrado y el petate de Rafael Pérez. ¿ Por qué no tenderse en el mar del eterno reposo ?

Mi mundo era mi casa, y mi oficio, y mi tertulia, y mis libros, y mis periódicos, los que leía y en los que escribía, y mis amigos, mis correligionarios, mis oponentes, mis diversiones... Pero, ¿ cómo encontrar los mis sin el yo ? ¿ Y cómo recuperar el yo sin el mundo que lo contenía ? (Andrés Cobos: "Expedido", texto inédito)

Imposible encontrar un testimonio más desgarrador de la experiencia de la ruptura. Sin embargo, los textos de la España que se iba haciendo "oficial" mantenían un tono intelectualmente interesante pero sin la fuerza necesaria para resarcir la historia. Recordemos el artículo firmado por el propio José Luis Aranguren en *Revista de Occidente* como comentario a *El sueño creador* (Zambrano 1965a) y *España, sueño y verdad* (Zambrano 1965b). Concluía de esta manera :

Lo que María Zambrano hace no es literatura estrictamente dicha ; tampoco, pensarán mucho — y hoy lo pensarán incluso del propio Ortega — precisión, en el sentido más riguroso de la palabra. Y de lo que ella habla parece que no se puede hablar. Sin embargo, si María Zambrano se hubiera callado, algo profundo y esencial habría faltado, quizá para siempre, a la palabra española. (Aranguren 1966: 212)

Muy interesante esta reflexión pero con un punto de distancia, sin duda, que no acaba de disolverse en el breve texto que envié desde California, pocos meses antes de regresar a la cátedra, después de su expulsión. Con el título "Amnistía y retorno de los exiliados" escribía Aranguren :

El problema del retorno de los exiliados es como la otra cara de la amnistía. La mayor parte de ellos no necesitan, legalmente, de ninguna amnistía para volver a España. Pero la necesitan moralmente y como garantía política. ¿ Cómo regresar públicamente al país del que salieron como desterrados sin recibir un llamamiento general, sin la apertura política

expresa a colaborar en la construcción de una nueva España?
(Aranguren 1976: 210)

¿Significan estas palabras un cierto giro en la percepción de los exiliados, un año después de haber muerto Franco? Podría pensarse que así era, mas, de todas las maneras, sigue habiendo una cierta distancia con la sensibilidad que manifestaba Sánchez Vázquez en el texto mencionado anteriormente.

Quizá fuera el artículo que Fernando Savater publicaba en el diario *El País*, 28 de enero de 1981, bajo el título “Los Guernicas que no vuelven”, el acto de mayor sinceridad en los albores de la España democrática, incluso ya aprobada la Constitución de 1978. No era, precisamente, optimista y prueba, efectivamente, que el exilio, una vez producido por la nación “verdadera” crea una situación irreversible:

“Cuando vaya a Suiza no deje de visitar a María Zambrano”, me dice Ciorán cada vez que nos vemos. “Es el más original y creador de los discípulos de Ortega”. Y luego añade: “Pero ¿se acuerdan en España de María Zambrano?” No sé qué responderle. Por un lado, no parece que este país tan mísero filosóficamente hablando pueda permitirse el lujo de olvidar a uno de sus pensadores de mayor talento... [...]. Dicen que vuelve el *Guernica*: qué bien, qué gran éxito. Cuántos detalles, cuántas breves y emotivas palabras, seguro que dos o tres abnegados funcionarios ascenderán. Pero hay *Guernicas* que no vuelven: porque ni quieren ni pueden, claro. Algunos siguen fuera como María Zambrano, pero otros no vuelven, aunque ya están aquí, como José Bergamín o Juan Gil-Albert. Como con ellos nadie se luce, como no dan las muestras debidas de docilidad (para muchas cosas todavía es necesario cierto tipo implícito o explícito de adhesión al régimen del momento), ni sus años ni sus méritos les valen a la hora del reparto de sinecuras administrativas. Y lo pasan mal, que conste. Y son más cultura viva que los símbolos artísticos... (Savater 1981: s.p.)

Dos años y medio más tarde se celebraban los Encuentros de Almagro con la obra y la vida de María Zambrano como tema central. ¿Corrigieron aquellos encuentros, y otros muchos congresos celebrados después, ese “no volver aunque estuvieran aquí”. No lo sé. En el mejor de los casos de manera muy insuficiente. Y esto quiere decir que el exilio no ha sido superado, con

seguridad porque es imposible que lo sea. Porque la patria no puede recuperar plenamente la unidad. El 20 de noviembre de 1984 regresaba María Zambrano desde Suiza a Madrid, con ochenta bien cumplidos, hizo, en otoño de 2014, 30 años. Regresó como Savater decía de Bergamín, “no vuelven, aunque ya están aquí”. La propia Zambrano se confesaba así en la entrevista que le hizo Juan Carlos Marset para el diario *ABC* (23.4.1989) :

...lo que yo amaba era la unidad. Pero no la unidad que corta, no la unidad que es renuncia : yo no podía renunciar a nada, y al no poder renunciar a nada quizá no hacía nada. [...] Lo que yo he sido, y soy, es republicana, en el sentido de aquel 14 de abril, de aquella flor que se abrió entonces y que yo he descrito como me ha sido posible, varias veces. (Zambrano 1989b : 70)

¿ Quiere esto decir que es mejor que la patria no llegue a creerse verdadera como forma de que sus sueños no generen exilios ? Dejemos abierta la respuesta porque cualquiera de las respuestas que pudiéramos encontrar se enfrentan radicalmente con la radical experiencia de quienes han sido expe-
lidos en algún lugar, en algún tiempo... pero apelemos a la esperanza, a las raíces de la esperanza pues, “como señalaba Zambrano, si “la esperanza sostiene todo acto de la vida, la confianza sostiene a la esperanza” (Zambrano 1990b : 101) y ambas proporcionan sentido a la historia pues construyen “la continuidad de la vida”.

Si la verdad fracturó, será la esperanza la que una, la que dé continuidad como apuntó la filósofa malagueña, bastantes años después de vivir en Morelia, allá por la primavera de 1930, hace más de 75 años, a donde llegó buscando esperanza. Tardaría algunos años en hallarla y lo hizo cuando se dio cuenta de que la esperanza precisa de la “aceptación de la realidad”, es decir, que debe buscar decididamente la verdad (como base de la propia esperanza más que de la verdad misma) ; que se convierte en una “llamada que asciende a la invocación del bien”, o sea, que no es egoísta ; y, finalmente que no dude en convertirse en “ofrenda que puede llegar al sacrificio de uno mismo” (Zambrano 1990b : 108).

Como cualquier experiencia que trasciende al propio individuo, la esperanza necesita del “trato con la realidad”, una realidad esquiva, escondida tras apariencias y, a veces, confusa, pero siempre entendida como lo presente dis-

tinto de mí y a mí mismo pero que me precede y estará después de mí ; necesitará de un corazón que haga fluir la sangre en movimientos de dar y recibir, que haga fluir los sentimientos al igual que los bienes, desde los “llamados materiales hasta los más invisibles” (Zambrano 1990b : 111) ; y deberá tener como finalidad la creación, la capacidad de “extrae[r] del vacío, de la adversidad, de la oposición, su propia fuerza sin por eso oponerse a nada, sin embalsarse en ninguna clase de guerra. Es la esperanza que crea suspendida sobre la realidad sin desconocerla, la que hace surgir la realidad aún no habida, la palabra no dicha”. En definitiva, es aquella esperanza que “atravesará toda la longitud de las edades” (Zambrano 1990b : 112), reflexión con la que concluye Zambrano su apuesta por la esperanza, tan ajena a los espejismos como liberada de las verdades de hecho. Estas existen para todos los animales, mas el animal humano tiene capacidad de crear y por ello la cuestión radical, humanamente radical, es saber qué haremos con ella. Es esta una cuestión tan filosófica como política. Los exiliados de 1939 fueron quienes se enfrentaron radicalmente a esa pregunta y nos dejaron una respuesta : las patrias que pretenden construirse sobre la verdad como sustantivo crean inevitablemente exilios.

Construyámoslas, pues, sobre la esperanza, en los términos que nos indicaba Zambrano : esperanza de verdad, es decir aquella que convierte la verdad en un fin y no solo en el origen ; deseo del bien común ; y voluntad creadora que no pretende la dominación sino la concordia. En definitiva : construyamos no sé si patrias, palabra que ellos utilizaron con profusión y autenticidad, llámense como se llamen pero que en ellas no falte la esperanza verdadera, o de verdad, ya que hemos comprobado con ellos, los exiliados, que la verdad sola, sin esperanza, no garantiza que la sociedad pueda ser humana... de verdad.

BIBLIOGRAFÍA

- ANDRÉS COBOS Pablo de (inédito) [ca. 1960], "Expelido", texto inédito, probablemente escrito hacia la mitad de la década de los 1960.
- ANDRÉS COBOS Pablo de 1971, *Juicios y Figuras*, Madrid, Ancos.
- ARANGUREN, José Luis 1953, "La evolución espiritual de los intelectuales españoles en la emigración", *Cuadernos Hispanoamericanos* 38, p. 123-157.
- ARANGUREN José Luis 1966, "Los sueños de María Zambrano", *Revista de Occidente año IV, 2ª época*, 35, p. 207-212.
- ARANGUREN José Luis 1976, "Amnistía y retorno de los exiliados" in *Las reformas urgentes*, ed. Javier Figuero, Ana Baselga & Catalina G. Madariá, Madrid, Taller de Ediciones, 1976, 207-211.
- ANDRÉS CASTELLANOS, Soledad de & MORA GARCÍA José Luis (ed.) 2011, *De ley y de corazón. Historia epistolar de una amistad. María Zambrano Alarcón — Pablo de Andrés Cobos. Cartas (1957-1976)*, Madrid, Servicio de Publicaciones de la Universidad Autónoma de Madrid.
- BLÁZQUEZ Feliciano 1994, *José Luis L. Aranguren. Medio siglo de la historia de España*, Madrid, Ethos.
- CANO José Luis 1985, "María Zambrano", *Ínsula* 458-459, p. 2.
- CANO José Luis 1988, "Breve historia de *Ínsula*", *Ínsula* 499-500, p. 1-2.
- CANO José Luis 2002 [1986], *Los cuadernos de Velintonia*, ed. Alejandro Sanz, Algeciras, Fundación José Luis Cano.
- COLMEIRO José F. 2005, *Memoria histórica e identidad cultural. De la posguerra a la postmodernidad*, Barcelona, Anthropos.
- DUQUE GIMENO Aquilino 2002, *Mano en candela*, Valencia, Pre-textos.
- FERRATER MORA José 1966, "Entrevista con José Ramón Marra-López", *Ínsula* 236-237, p. 13.
- FERRATER MORA José 2005, *Variaciones de un filósofo. Antología*, ed. Jordi Gracia A Coruña, Ediciós do Castro.
- GLONDYS Olga 2012, *La Guerra Fría cultural y el exilio republicano español*, Madrid, CSIC.
- LAÍN ENTRALGO Pedro 1947, *La generación del noventa y ocho*, Madrid, Austral.

- LANDA, Rubén 1928, “Conferencia del Señor Landa”, reseña de conferencia publicada in *Heraldo Segoviano*, 22/7/1928, p. 6, véase URL http://prensahistorica.mcu.es/es/publicaciones/numeros_por_mes.cmd?anyo=1928&idPublicacion=1001813 (fecha de consulta: 16 de junio 2018).
- LANDA Rubén 1969, *Luis Vives y nuestro tiempo*, México, Instituto Luis Vives.
- LARRAZ Fernando 2009, *El monopolio de la palabra. El exilio intelectual en la España franquista*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- MAINER José Carlos 1998, “El lento regreso, textos y contextos de la colección ‘El Puente’ (1963-1968)”, in *El exilio literario español de 1939. Actas del Primer Congreso Internacional, Bellaterra, 27 de noviembre-1 de diciembre de 1995*, vol. I, ed. Manuel Aznar Soler, Barcelona, GEXEL, p. 395-418.
- MEAD Robert 1951, “Dictatorship and Literature in the Spanish World”, *Books Abroad, Books Abroad* 25.3, p. 223-226.
- MARÍAS Julián 1941, *Historia de la filosofía*, con un prólogo de Xavier Zubiri, epílogo (publicado póstumamente) de José Ortega y Gasset, Revista de Occidente, Madrid.
- MARÍAS Julián 1948, *La filosofía española actual. Unamuno, Ortega, Morente, Zubiri*, Espasa Calpe, Madrid.
- MARÍAS Julián 1955, “Realidad y ser en la filosofía española”, *Ínsula* 117, p. 1 y 9.
- MARÍAS Julián 2008, *Una vida presente. Memorias*, Madrid, Páginas de Espuma.
- MARTÍN PUERTA, Antonio 2009, *Ortega y Unamuno en la España de Franco. El debate intelectual durante los años cuarenta y cincuenta*, Madrid, Encuentro.
- MONTIEL RAYO, Francisca 2003, “La revista *El Puente*, un frustrado proyecto de cooperación intelectual entre las dos Españas”, in *La cultura del exilio republicano español de 1939, vol. I*, ed. Manuel Llusia & Alicia Alted Vigil, Madrid, UNED, 2003, p. 199-218.
- MORA GARCÍA José Luis 2006. “El significado de la revista *Ínsula* en la cultura y la filosofía españolas del último medio siglo (1946-2000)”, in *Pensamiento español y latinoamericano contemporáneo*, vol. II, ed. Pedro Ribas Ribas, Santa Clara, Universidad Central de Las Villas, p. 79-112.

- MORA GARCÍA José Luis 2010, "La recepción del pensamiento filosófico del exilio en España. Una aproximación", *Daimon* 50, p. 77-104.
- MORA GARCÍA José Luis, 2015, "María Zambrano en *Hora de España*", in *Estudios de Literatura, Cultura e Historia contemporánea. En homenaje a Francisco Caudet*, ed. Fernando Larraz Elorriaga, Madrid, Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid, p. 231-254.
- MORA GARCÍA José Luis 2016, "El exilio o la otra cara de la patria verdadera", *Bajo palabra. Revista de Filosofía II. Epoca* 12, p. 339-361, [en línea] URL <https://revistas.uam.es/bajopalabra/article/view/6711> (fecha de consulta : 16 de junio 2018).
- MORA GARCÍA José Luis, GORDO PIÑAR Gemma & ANDRÉS CASTELLANOS Soledad de 2013, "Correspondencia : Rubén Landa Vázquez y Pablo de Andrés Cobos (1929-1973)", *Estudios segovianos* 112, p. 481-533.
- MORA GARCÍA José Luis & HERMIDA DE BLAS Fernando 2011, "En torno a Ortega y Gasset, Machado y Zubiri. Epistolario : Norberto Hernanz — Pablo de A. Cobos", *Revista de Hispanismo Filosófico* 16, p. 95-143.
- MORA GARCÍA José Luis, NOGUEROLÉS JOVÉ Marta & ANDRÉS Soledad 2013, "Encuentro en la persona y obra de A. Machado : cartas de Pablo de Andrés Cobos y David García Bacca", in *Gonzalo Díaz y el archivo de la filosofía española*, ed. Antonio RIVERA & José Luis VILLACAÑAS, Murcia, Edit.um, p. 257-300.
- MORENO Jesús (ed.) 1994, *Antología del pensamiento de María Zambrano*, Madrid, Siruela.
- MUÑOZ Jacobo 1995, "El barro de la tierra", *ABC* 13.1.1995, p. 19.
- MUÑOZ ALONSO Adolfo 1956, *Expresión filosófica y literaria de España*, Barcelona, Juan Flors editor.
- MUÑOZ ALONSO Adolfo 1959, "España", in *Las grandes corrientes del pensamiento contemporáneo*, ed. Michele Federico Sciacca, Madrid, Guadarrama, p. 392-405.
- MUÑOZ SORO Javier 2005, *Cuadernos para el Diálogo (1963-1976)*, Madrid, Marcial Pons.
- ORTEGA Y GASSET José 1931, "¿ Qué es el conocimiento ? (Trozos de un curso)", *El Sol* 18.1.1931, p. 3.

- PARÍS Carlos 2006, *Memorias sobre medio siglo. De la Contrarreforma a Internet*, Barcelona, Península.
- PENELLA Manuel 1999, *Dionisio Ridruejo, poeta y político*, Salamanca, Caja Duero.
- PÉREZ GALDÓS Benito 1907, "Prólogo", in *Vieja España*, ed. José María SALAVERRÍA, Madrid, Sucesores de Hernando, p. V-XXXVI.
- PILDAIN Antonio de 2006 [1953], "Don Miguel de Unamuno, hereje máximo y maestro de herejías", in *Unamuno y Europa. Nuevos ensayos y viejos textos*, ed. Pedro Ribas, Madrid, UAM, p. 259-266.
- RIDRUEJO Dionisio 1952, "Excluyentes y comprensivos", *Revista. Seminario de información, arte y letras* 1, p. 5.
- RIDRUEJO Dionisio 2012a, *Cartas íntimas desde el exilio (1962-1964)*, Madrid, Fundación Santander.
- RIDRUEJO Dionisio 2012b, *Casi unas memorias*, ed. Jordi Amat. Barcelona, Península.
- ROMERO LARGO Luis, SUÁREZ GONZÁLEZ, Manuel & MARTÍNEZ BARRERO Rogelio 2013 [2007], *Una historia del exilio español en Uruguay (1814-1978)*, Madrid, Endymion.
- SAVATER Fernando 1981, "Los 'Guernicas' que no vuelven", *El País* 28.1.1981, se puede consultar en la página siguiente: URL https://elpais.com/diario/1981/01/28/opinion/349484407_850215.html (fecha de consulta: 16 de junio 2018).
- SÁNCHEZ VÁZQUEZ Adolfo 1997, *Recuerdos y reflexiones del exilio*, Barcelona, GEXEL, 1997.
- SÁNCHEZ VÁZQUEZ Adolfo 1998, "Prólogo. Entre la memoria y el olvido", in *El exilio literario español de 1939. Actas del Primer Congreso Internacional, Bellaterra, 27 de noviembre-1 de diciembre de 1995, vol. I*, ed. Manuel Aznar Soler Barcelona, GEXEL, p. 23-30.
- SESMA LANDRÍN Nicolás 2010, *Antología de la "Revista de Estudios Políticos"*, Madrid, Instituto de Estudios Políticos y Constitucionales.
- TIERNO GALVÁN Enrique 1950, "Hombre, humanidad y humanismo", *Revista de estudios políticos* 52, p. 181-187.
- TORRE Guillermo de 2013, *De la aventura al orden*, selección y prólogo Domingo Ródenas, Madrid, Fundación del Banco de Santander.

- TRAPANESE, Elena 2015, "Tempi e sogni della persona. L'esilio romano di María Zambrano", *Zibaldone. Estudios italianos* 3.1., p. 364-374.
- ZAMBRANO María 1945, *La agonía de Europa*, Buenos Aires, Sudamericana.
- ZAMBRANO María 1961, "Carta sobre el exilio", *Cuadernos del Congreso por la libertad de la cultura* 49, p. 65-70.
- ZAMBRANO María 1965a, *El sueño creador*, México, Universidad Veracruzana.
- ZAMBRANO María 1965b, *España, sueño y verdad*, Buenos Aires/Barcelona, EDAHSA.
- ZAMBRANO María 1989a, "Amo mi exilio", *ABC* 28.8.1989, p. 3.
- ZAMBRANO María 1989b, "He estado siempre en el límite. Entrevista Juan Carlos Maset", *ABC* 23.4.1989, p. 70-71.
- ZAMBRANO María 1990a, *La otra cara del exilio: la diáspora del 39: Cursos de Verano, El Escorial 1989*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid.
- ZAMBRANO María 1990b, *Los bienaventurados*, Madrid, Siruela.
- ZAMBRANO María 1994, *La España de Galdós*, Madrid, Siruela.
- ZAMBRANO María 1999 [1948], "El problema de la filosofía española", in *Las Españas. Historia de una revista del exilio (1946-1963)*, ed. James Valender & Gabriel Rojo, México, El Colegio de México, p. 608-614.
- ZAMBRANO María 2006 [1967], "Carta: La Pièce, 27 de febrero de 1967, a Sr. don José Luis Abellán", in *María Zambrano: una pensadora de nuestro tiempo*, ed. José Luis Abellán, Barcelona, Anthropos, 2006, p. 109-111

ÉCRITURE DE LA MARGE ET POÉTIQUE DE L'EXCLUSION. LA TUMBA DE ANTÍGONA DE MARÍA ZAMBRANO : RÉPONSE D'UNE EXILÉE DU XX^e SIÈCLE À SOPHOCLE

Nadège Coutaz

Introduction

Cette recherche se propose d'étudier *La tumba de Antígona* (*La tombe d'Antigone*), texte de la philosophe espagnole María Zambrano, publié en 1967. L'analyse mettra en lumière les changements opérés par cette (r)écriture moderne face à son modèle antique, la célèbre tragédie de Sophocle, *Antigonè* représentée en 441 avant J.-C. à Athènes. Il s'agira de montrer comment *La tumba de Antígona*, que Zambrano rédige lors de son exil hors de l'Espagne franquiste, instaure une nouvelle dynamique de sens. Cette (r)écriture actualise le questionnement politique présent dans la tragédie par le biais d'une interprétation personnelle de la pièce antique¹ en lien avec son contexte de production et son statut « d'écriture en exil ».

Cette étude repose sur une conviction : les mythes ne sont pas signifiants en soi. En effet, chaque texte se référant à ces récits gréco-romains les réactualise *de facto*, puisqu'il inscrit un personnage et son histoire dans une nouvelle situation énonciative. Le sens de ces récits, en constante réélaboration, dépend donc à la fois de leur contexte de production et de leur mise en texte. Je m'inscris en ce sens dans le sillage des travaux menés par Ute Heidmann sur les (r)écritures de mythes². L'épistémologie d'Ute Heidmann s'ancre dans

¹ Bien que mon analyse se focalise ici sur le texte de Zambrano, ma démarche s'inscrit plus largement dans le travail de « comparaison différentielle » (Heidmann 2008 : 145) que j'ai mené autour de diverses (r)écritures antiques et modernes d'Antigone dans ma thèse, « *La tumba de Antígona* de María Zambrano et *Antigone* d'Henry Bauchau en comparaison : enjeux génériques, énonciatifs et éthico-politiques », soutenue à Lausanne le 30 juin 2017.

² Je renvoie aux différentes études d'Ute Heidmann (2008, 2013, 2017) citées dans ma bibliographie. Dans ces dernières, la comparatiste propose d'utiliser le terme de (r)écriture pour signaler la dynamique de ces textes qui déjà dans l'Antiquité « reprennent, sous forme de nouvelles écritures et pour leur donner une nouvelle pertinence, des récits de la tradition hellène qui étaient toujours déjà des "vieilles histoires", *ta archaia* » (Heidmann 2008 : 143).

une réflexion sur la particularité et la pertinence du regard comparatiste dans ce domaine de recherche : « L'étude des mythes grecs engage aujourd'hui de nombreuses disciplines et il importe de se demander quelle dimension de ce phénomène complexe requiert plus spécifiquement les compétences des comparatistes » (Heidmann 2008 : 143). Dans cette optique, le regard comparatiste doit s'attacher à ce qui « a trait à l'écriture et aux poétiques des textes anciens et modernes qui recourent aux mythes grecs » et plus précisément, ce qu'Ute Heidmann appelle « la mise en langue et en texte des mythes » (Heidmann 2008 : 143 ; l'auteure souligne). C'est dans la lettre du texte que l'auteur d'une (r)écriture signale au lecteur qu'il connaît les créations antérieures et qu'il marque son originalité face à ces dernières. C'est donc dans la chair du texte que nous chercherons les écarts et les inventions qui permettent de construire de nouvelles significations attachées à cette (r)écriture d'Antigone.

Publiée en novembre 1967 à Mexico, alors que son auteure était en exil en France, *La tumba de Antígona* se présente sous la forme d'un long prologue philosophique mettant en scène une réflexion analytique qui laisse ensuite la place à une seconde partie fictionnelle³. Celle-ci s'organise autour d'une dizaine de tableaux, dans lesquels Antigone tantôt monologue, tantôt dialogue avec des personnages issus du répertoire tragique antique (Ismène, Œdipe, Jocaste, Polynice, Étéocle, Hémon et Créon) ou avec d'autres personnages plus mystérieux, ajouts par rapport à tragédie sophocléenne (la Harpie, les deux Inconnus). Le concept de « dialogue intertextuel » guidera mon parcours. Il permettra de montrer la manière dont « le nouveau texte déplace ou même inverse un ou plusieurs motifs, créant ainsi, en réponse aux textes anciens, des significations différentes et nouvelles » (Heidmann 2008 : 151 ; l'auteure souligne).

Dans cette (r)écriture, la description d'une héroïne *en décalage* par rapport à l'épicentre de la cité répond à une posture philosophique, exprimée dans et par le texte, qui sera le point de départ d'une réflexion éthico-politique. La volonté de retrouver un sens politique à ce vieux récit antique trouve déjà un indice dans le titre choisi pour l'ouvrage. *La tumba de Antígona* focalise sa

³ Cette édition mexicaine a toutefois été précédée de quelques mois par une version publiée à Madrid dans la *Revista de Occidente*. Version « tronquée » du texte qui paraîtra en novembre au Mexique, cette dernière se composait du discours philosophique sans trace de la partie fictionnelle.

diégèse sur une péripétie jamais représentée dans le théâtre antique, la mort de la protagoniste. Elle la met en scène dans un espace intermédiaire « ni dans la vie ni dans la mort » (« ni en la vida ni en la muerte ») : les « inferos », à la fois enfer et purgatoire (Zambrano 1967 : 30 ; *trad.* : 265)⁴. À cet écart thématique, correspond l'inscription dans un genre nouveau et hybride : l'essai philosophico-poétique⁵. *La tumba* quitte ainsi la sphère de la performance et de l'affrontement tragique et marque clairement sa distance face à la pièce sophocléenne.

Partant de cette description d'une héroïne hors de tout lieu et de toute communauté, la représentation de la cité, telle que le texte de Zambrano nous invite à considérer Thèbes dans le sillage des tragédies athéniennes, laisse une place au déraciné et s'ouvre à lui pour recueillir ce que celui-ci a à offrir. L'exil, principale modalité d'exclusion dépeinte dans ce texte, devient ainsi l'indice d'un positionnement philosophique. Si, comme l'explique Michel Agier, l'exil « est l'expérience d'un déplacement qui répète indéfiniment la question de la place de l'individu », cette problématique, largement exploitée par *La tumba de Antígona*, « interroge aussi la capacité d'un monde, d'un contexte, d'un lieu, à faire une place à chacun, à lui permettre de trouver sa place quelles que soient ses mobilités, ou immobilités » (2011 : 23-24). Prenant l'exil comme point de départ, *La Tumba* présente ensuite un discours sur la constitution d'une cité idéale et de ses modalités.

De l'exil à la patrie intérieure

Plus précisément dans ce volume, je chercherai à comprendre de quelle manière une certaine thématique de l'exclusion, abordée sous différents

⁴ Sans autre indication, je me référerai désormais à ce texte et à cette édition de 1967. De même, sans autre mention, j'utiliserai la traduction de cet ouvrage par Nelly Lhermillier de 1992 citée dans ma bibliographie ; pour les citations dans le corps du texte, je me référerai désormais à cette traduction de façon abrégée sous la mention *trad.*

⁵ Nous pouvons en effet parler dans ce cas d'une *(re)configuration générique*. Développé par Ute Heidmann, ce concept « permet de comprendre l'inscription d'énoncés dans des systèmes de genres existants comme une tentative d'infléchir les conventions génériques en vigueur et de créer de nouvelles conventions génériques, mieux adaptées aux contextes socioculturels et discursifs » (Heidmann & Adam 2010 : 34-35). Sur la question très complexe de la *(re)configuration générique* menée dans *La tumba* par rapport à la tragédie sophocléenne, je me permets de renvoyer à mon étude Coutaz 2013.

angles, notamment celui de l'exil, se fait indirectement l'écho, sur un autre plan, du contexte d'écriture et du positionnement de María Zambrano face à lui. L'exil, en tant qu'expérience personnelle tout d'abord, mais aussi en tant que posture, innerve l'ensemble du projet de (r)écriture de María Zambrano. La philosophe y a consacré des textes majeurs qui vont de la « fiction autobiographique à la troisième personne »⁶ dans *Delirio y Destino* (1989a), à la lettre dans la *Carta sobre el exilio* (1961), aux articles de journaux, en passant par l'essai. Cette forme offre l'un des derniers textes d'envergure publiés par la philosophe un an avant sa mort : *Los bienaventurados* (1990). Modulée en conséquence selon les formes choisies, la problématique de l'exil fait montre chez cette auteure d'une grande cohérence. La singularité de *La tumba* réside néanmoins dans son statut d'œuvre littéraire qui donne corps à cette problématique par le biais d'une double mise en scène, d'abord théorique dans le prologue, puis théâtrale lors de l'incarnation qu'en fait Antigone. Il s'agira ici de montrer de quelle manière ces deux parties s'articulent et se répondent autour de cette problématique.

La tumba de Antígona « répond à l'inspiration de l'exil » (« responde a la inspiración del exilio »), trouve-t-on dans la *Préface* de sa réédition dans le recueil *Senderos* (Zambrano 1989b : 7). L'affirmation peut se lire à plus d'un titre, puisque ce texte, composé en exil et publié à l'étranger, possède une valeur subversive de dénonciation face à la dictature en place. Rééditée en 1986, *La tumba de Antígona* prend alors place dans la collection, « Mémoire brisée, exils, Hétérodoxies » (« Memoria rota, exilios, Heterodoxias »). Comme la majorité des (r)écritures d'Antigone sous le franquisme, ce texte s'inscrit dans la « marge » : « l'Antigone qui lutte pour la paix [...] est un produit qui provient géographiquement de la périphérie : de Galice, de l'exil, d'Andalousie, de Catalogne » (Ragué Arias 1992 : 101 ; traduit ici par Blin 2014 : § 10). Andalouse d'origine, María Zambrano fait à la fois partie de ces vaincus de l'histoire et de la minorité des femmes publiques qui pensent, créent et ne sont alors « acceptées qu'à grand-peine » (Laurenzi 2014 : 31). Elle réunit donc des facteurs d'exclusion géographiques, politiques et sociétaux. Comme d'autres écrivains de cette époque, María Zambrano trouve à dire par le biais d'An-

⁶ J'emprunte l'expression à Rose Duroux (2011 : 139).

tigone son propre positionnement en marge de la société et des canaux de diffusions littéraires.

L'hypothèse d'Antigone comme figure de la marge conduira mon analyse. Elle se construit autour de l'idée que le choix d'Antigone d'enterrer Polynice, motif autour duquel se construit la trame narrative de la pièce éponyme que lui consacre Sophocle, entérinerait l'exclusion symbolique du personnage hors de la cité. Dans le cadre du spectacle pour citoyen athénien que constituait la tragédie athénienne au siècle de Périclès et dans lequel s'inscrivait la pièce de Sophocle, la représentation de l'acte transgressif de la jeune fille prenait un sens hautement politique et philosophique. Sous la plume de María Zambrano, qui a dû s'exiler après la Guerre civile en raison de son engagement pour la Seconde République, cette (r)écriture d'Antigone conserve, tout en la renouvelant, la dynamique de questionnement politique attachée à ce personnage chez Sophocle.

Par son choix d'enterrer Polynice, motif devenu incontournable depuis sa mise en scène par le tragique, Antigone « sort du "centre" du pouvoir et devient étrangère puisqu'elle prend parti pour le vaincu, qui avait fait alliance avec les ennemis de Thèbes » (Blin 2014 : § 6). L'héroïne zambranienne évoque le moment précis où elle « franchi[t] la [limite] pour aller laver le cadavre de [s]on frère » (« pasó la raya para ir a lavar el cadáver de mi hermano », Zambrano 1967 : 85 ; *trad.* : 308). Le récit d'enfance, contenu dans le premier dialogue et intitulé « Sueño de la hermana » (Zambrano 1967 : 35 ; *trad.* : « Rêve de la sœur » ; 268), met en exergue de manière prophétique, la capacité de la petite fille à transgresser sans cesse les limites, une audace qui la distingue de sa sœur Ismène :

En el juego yo era la que pisaba más veces raya y siempre perdía, por eso, por eso solo. En todo lo demás era avisada, pero pisaba siempre raya, y siempre estaba yendo y viniendo. Ana, nuestra Ana, me lo decía : « Niña, niña, que no vayas y vengas tanto, que eso no está bien ». Yo pasé la raya y la tras-pasé, la volví a pasar y a repasar, yendo y viniendo a la tierra prohibida. (Zambrano 1967 : 36)

Dans le jeu c'était moi qui marchais le plus souvent sur [la limite] et qui perdais toujours, c'est pour ça, rien que pour ça. Pour tout le reste j'étais avisée, mais je marchais toujours sur [la limite], et

toujours j'allais et venais. Anne, notre chère Anne, me le disait : « Fillette, fillette, cesse d'aller et venir comme ça, ce n'est pas bien. » Je passai la ligne et allai de l'autre côté, à nouveau la passai et la repassai, allant jusqu'à la terre interdite et en revenant. (Zambrano/Lhermillier 1992 : 269)

Portrait de l'exilé : la tentative théorique du prologue

Exil et sacrifice

De par son statut de (r)écriture, revendiqué déjà par le choix de son titre, *La tumba de Antígona* s'inscrit dans un réseau de représentations dans lequel elle doit se positionner. La notion de *dialogue ou dialogisme intertextuel* « permet de concevoir ce phénomène comme un processus dans lequel un texte répond à une proposition de sens faite par un autre texte [et crée ainsi] des effets de sens nouveaux et radicalement différents » (Heidmann & Adam 2010 : 37-38). Le texte de Zambrano est ainsi appelé à construire la cohérence de sa propre version de l'histoire contre celle présente dans la tragédie sophocléenne notamment. Dans cette perspective, le prologue occupe selon moi une place prépondérante dans cette démarche d'auto-justification préalable de la seconde partie du texte. L'argumentaire déroulé dans le prologue de *La tumba* décrit le positionnement en décalage incarné par Antigone. Cette caractérisation se trouve entrecroisée avec une réflexion menée autour de l'exil. Le prologue dévoile différentes facettes de ce positionnement, suivant le modèle d'un récit de vie. Ainsi, la marque de l'inceste désigne Antigone comme une créature à part, née pour être « dévorée par l'abîme de la famille » (« devorada por el abismo de la familia », Zambrano 1967 : 27 ; trad. : 261). L'expérience de l'exil aux côtés d'Œdipe constitue une première étape de l'initiation d'Antigone, mue par ce que le texte désigne comme la « vocation Antigone » (« vocación Antígona », Zambrano 1967 : 24 ; trad. : 258). Ce chemin d'errance a pour conséquence de faire « entrer » l'héroïne « dans la plénitude de la conscience » (« entrar en la plenitud de la conciencia », Zambrano 1967 : 3 ; trad. : 239). Le recours à la figure d'Œdipe dans le *Prólogo* fonctionne ici comme un double repère : il indique que le processus d'initiation a déjà été mis en branle lors de l'exil, tout en annonçant la nécessité de sa poursuite. Le Prologue fait allusion à une représentation plurielle et transfictionnelle du

personnage déjà à l'œuvre dans *Œdipe à Colone* et *Antigone* de Sophocle. L'évocation d'un devenir large d'Antigone permet ensuite à Zambrano de décrire une héroïne destinée au sacrifice, qui semble chez elle correspondre à une prédisposition intérieure. Gommant la variété des représentations empruntées aux intertextes qu'il combine, le prologue crée l'image uniformisée d'une héroïne dont le rôle d'auxiliaire est grandement valorisé. Le prologue souligne l'altruisme d'Antigone qui « n'avait jamais disposé de sa vie » (« no había dispuesto nunca de su vida », Zambrano 1967 : 3 ; trad. : 239). Cette (re)configuration intertextuelle est elle-même modulée par l'ajout d'éléments issus de la littérature espagnole, comme par exemple le personnage de Lazarillo de Tormes⁷, enfant guidant son maître aveugle dans le roman picaresque à qui il a donné son nom. On peut voir dans cette représentation d'Antigone accompagnant Œdipe une image *a priori* « plus philosophique » d'Antigone et « moins politique » comme le suggère Luis Miguel Pino Campos (2007 : 80-81 [je traduis]). Ce glissement dénote surtout à mon avis d'une *autre* manière de concevoir l'agir politique qui se situe dans l'accompagnement et la passivité plutôt que dans la revendication immédiate ou l'action d'éclat. Cette représentation module l'image d'un personnage actif dans le champ politique, paradigme principal des (r)écritures d'Antigone au XX^e siècle.

Après avoir établi une première correspondance entre Antigone et Œdipe, le prologue de *La tumba* dresse la description programmatique de ce qui constituerait l'« archétype » (« arquetipo », Zambrano 1967 : 18 ; trad. : 252) de la victime expiatoire (« víctima verdadera », *idem*). Cherchant à analyser le fonctionnement d'une purification accordée par le biais d'un « sacrifice » (« sacrificio », *idem*), le prologue interroge ensuite divers personnages d'exilés qu'il associe systématiquement à cette notion. Il joue sur un dialogue intertextuel avec Sophocle qu'il enrichit de nouvelles correspondances avec des modèles de sacrifiés venus de diverses traditions (Jeanne d'Arc, Socrate, Jésus, etc.). Le prologue mène un parcours critique entre ces diverses figurations. Il dresse ainsi, en négatif, le portrait d'Antigone, comme « victime propitiatoire » (« víctima propiciatoria », Zambrano 1967 : 10 ; trad. : 245) idéale, dévoilant les ajustements nécessaires aux exemples littéraires ou historiques

⁷ Il s'agit d'un grand classique de la littérature espagnole : *La vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades*, publié anonymement en 1554.

qu'il emprunte. Il prépare ainsi le champ à la mise en scène de sa propre victime sacrificielle, tout en précisant le sens à donner à la représentation à venir.

Le prologue inscrit Antigone dans la lignée d'Œdipe, se réappropriant cette figure de banni, comme d'ailleurs « nombre d'artistes affiliés au camp des "vaincus" [qui] ont été victimes d'un exil imposé pendant la dictature » (Blin 2014 : § 12). Il s'appuie sur la « transformation » (« transformación », Zambrano 1967 : 4 ; *trad.* : 240) que connaît dans la tragédie Œdipe, « auteur d'un double crime », pour narrer la manière dont il devient « "médication" qui libère et purifie » (« "fármacos" que libera y purifica », *ibid.*)⁸. Dans la suite du prologue, se profile une allusion anthropologique au rite du « bouc émissaire » pour décrire l'ostracisme d'Œdipe et de cette « petite fille guidant seule son père » et que « vous avez laissés partir croyant qu'avec cela vous seriez chanceux et que la cité resterait libre de faute » (« niña sola guiando a su padre, [...] los dejasteis partir creyendo que con ello ya seriais dichosos y que la ciudad quedaba libre de culpa », Zambrano 1967 : 88 ; *trad.* : 310). Le texte remet en question la performativité rituelle d'une telle pratique où le bouc émissaire⁹, « au prix de son exclusion », deviendrait « l'instrument de la réconciliation des membres du groupe » (Girard 1998 : 83). Or, *La tumba* renverse justement le rapport du centre à la marge, faisant d'Antigone et de son exclusion, le lieu du dialogue et le point de départ d'une nouvelle cité. Ce n'est ni l'exclusion ni le sacrifice en tant que tels qui importent mais leur mise en perspective. Se profile alors l'image d'une Antigone philosophe, qui évalue sa condamnation à la veille de sa mort, comme Socrate dans l'*Apologie* ou encore dans le *Phédon*. María Zambrano fait d'Antigone, qui n'appartient déjà plus à la cité, puisqu'elle a été condamnée par cette dernière, sa meilleure observatrice. Grâce à son sacrifice et à la médiation que l'héroïne peut désormais exercer, une réflexion s'engage en profondeur sur les conditions d'un nouveau vivre ensemble.

Dans la partie fictionnelle, l'apparition d'Œdipe illustre un versant négatif de cette expérience de l'exil. Antigone y assimile son père à un « nuage

⁸ Avec « fármacos », le texte joue ainsi de la polysémie du terme grec ancien φαρμακός qui désigne une victime expiatoire avec sa déclinaison neutre φάρμακον, (*pharmakon*) qui peut signifier tantôt un poison, tantôt son remède.

⁹ Jean-Pierre Vernant assimile la notion de « bouc émissaire », au rite du « pharmacos » grec, comme le rappelle René Girard. Platon lui-même, dans les dialogues socratiques, utilise les différentes acceptions de ce terme et de ses composés. Voir à ce sujet Derrida 1972 : 162 et *sqq.* Il semble que María Zambrano en fasse ici un usage beaucoup plus libre.

en liberté » (« nube suelta »), comme « emport[é] par le vent » (« llevada por el viento »), un être qui semble s'être « oublié » lui-même (« olvidado ») (Zambrano 1967 : 42 et 44 ; trad. 274 et 275). Présenté comme celui qui va « d'errements en errements, toute [s]a vie, et même à présent dans [s]a mort » (« de yerro en yerro toda mi vida fui, y también ahora en mi muerte »), Œdipe se décrit comme « l'abandonné là sans parvenir à être, et sans presque rien voir » (« el dejado ahí sin acabar de ser, y ver apenas nada ») (Zambrano 1967 : 42 et 44 ; trad. : 274 et 275). L'exil d'Œdipe est jugé sans but, ni direction. Banni, Œdipe n'est pas parvenu à faire sien son exil, il n'y a pas trouvé l'occasion de se faire voyant. Par les différents griefs exposés contre ce premier modèle, le lecteur comprend que l'exclusion d'Antigone devra devenir un choix à part entière, une revendication, à l'instar de son enterrement de Polynice chez Sophocle. Son geste ne peut rester confiné au sein de l'espace privé, il doit en outre se transformer en signal pour l'ensemble de la communauté. L'exil d'Antigone a vocation à devenir initiation.

Dans *Antigonè* de Sophocle, la mort de l'héroïne restait une sanction, conséquence de son *hybris*. Sa dépouille, contrairement à celle d'Œdipe, constituait une souillure pour Thèbes. Comme celle d'Œdipe dans *Œdipe à Colone*, la mort d'Antigone pour la philosophe espagnole est appelée à se transformer en bienfait. À l'instar du martyr chrétien, la mort doit se faire témoignage par sa portée rituelle mais également par la discussion qu'elle ne peut manquer de susciter au sein de l'espace public. Elle devient un bienfait non pas en tant que telle, ni à cause de la catharsis causée par la violence comme dans le modèle du bouc-émissaire, mais par l'enseignement que cette mort est susceptible de dispenser dans un temps ultérieur, réflexif. Le sacrifice, argumente le prologue, ne peut devenir « remède » que si l'on accorde à sa victime un temps supplémentaire et « une façon de mourir qui lui permet[te] de laisser quelque chose, l'aurore qu'elle portait » (« un género de morir conveniente para que dejara algo, la aurora que portaba », Zambrano 1967 : 8 ; trad. : 244). Ce temps additionnel, dont le prologue annonce qu'il remplira des « fonctions multiples » (« múltiples funciones », Zambrano 1967 : 25 ; trad. : 260) marque la distance qui sépare *La tumba* de la pièce de Sophocle. L'exemplarité de ce sacrifice ne repose plus uniquement sur l'expression de la souffrance ressentie. Son sens se révèle lors de la réflexion

menée à son sujet. À la fois victime et spectatrice de sa souffrance, Antigone doit aussi s'en faire l'herméneute.

Le discours à propos de l'exil et du sacrifice se construit ici en entrecroisant différents modèles littéraires, religieux, philosophiques. Il se charge de sédiments sémantiques qu'il emprunte à ces diverses traditions. Le prologue de *La tumba* les reconfigure ensuite pour décrire son Antigone dans une sorte de somme totale dont l'héroïne épouse toutes les caractéristiques, tout en ajustant les modèles antérieurs. Bannie et marquée par la faute comme l'Œdipe sophocléen, l'héroïne est également décrite comme une martyre à l'instar du Christ ou de Jeanne d'Arc. De victime expiatoire, elle devient victime propitiatoire car son sacrifice se change en témoignage qui sauve et « rachète » (« rescata », Zambrano 1967 : 3 ; trad. : 239). Enfin, sa capacité à réfléchir de manière distancée à sa mort, pour que celle-ci devienne utile au bien commun, rappelle la posture philosophique empruntée à Socrate dans les dialogues socratiques.

Le frère exogame contre l'oppression

Loin de se clore sur un aveu de résignation, *La tumba* offre pourtant un discours empreint d'une certaine espérance. Comme José Luis Mora, je pense en effet que, « le fait d'affronter le désastre en tant que forme radicale de l'espérance, constitu[e] le noyau de [l]a pensée » de Zambrano (« afrontar el fracaso como forma radical de la esperanza fijó el núcleo de su pensamiento », Mora 2015 : 57 [je traduis]). Cette forme d'espérance doit se lire dans les nombreux et subtils déplacements que la (r)écriture opère sur les motifs qu'elle emprunte aux œuvres antiques ou au discours religieux. On trouve un exemple de ce déplacement dans la typologie de figures d'exilé chez Polynice, personnage devenu central dans les (r)écritures sous le franquisme. Le texte procède par analogie, en associant Polynice à Oreste, membre des Atrides, cette autre famille maudite de la mythologie grecque. Il relie ces deux héros de tragédie sous la bannière d'une « fraternité » commune « se débattant sous la sombre fatalité » (« una fraternidad que se debate bajo la fatalidad sombría », Zambrano 1967 : 15 ; trad. : 249). L'assonance entre les termes « fraternidad » et « fatalidad » renforce encore le lien qui unit ce couple, nouvellement formé par la (r)écriture. Fusionné par le discours, l'amalgame Oreste / Polynice tra-

vaille à défaire le couple des frères ennemis, Étéocle / Polynice. La (r)écriture lui substitue ainsi une version positive de la fraternité. Polynice comme Oreste se trouve dès lors présenté en tant que « frère exogame » (« hermano exógamo », Zambrano 1967 : 14 ; trad. : 249)¹⁰. Contrairement aux tragédies antiques à qui elle est empruntée, la notion d'exogamie met ici en avant le bénéfique symbolique d'une interaction avec ce qui vient de l'extérieur.

[...] *el hermano que llegó desde afuera — exógamo — sobre Tebas viniera a rescatarla traído por ese sueño en que se concreta la esperanza de liberar la ciudad del excesivo denso poder ensombrecido por la endogamia llevada más allá de toda ley.* (Zambrano 1967 : 14)

[...] le frère arrivé à Thèbes de l'extérieur (exogame) venait la sauver, conduit par ce rêve dans lequel se concrétise l'espoir de délivrer la cité d'un pouvoir trop dense assombri par l'endogamie portée au-delà de toute loi. (Zambrano/Lhermillier 1992 : 249)

La tumba s'appuie sur des oppositions intérieur/extérieur, amis/enne-mis, constitutives dans la représentation de Polynice dans l'Antiquité. Cette axiologie résonne douloureusement auprès des contemporains de Zambrano car elle renvoie directement à l'idée des « deux Espagnes », ses habitants « du dehors » et ceux « du dedans », image couramment utilisée pour décrire le déchirement causé à la société par la Guerre civile¹¹. L'allusion sera claire lors de la rencontre entre les frères ennemis dans la seconde partie : [Étéocle à Polynice :] « Toi, tu regardais toujours au-dehors, par dessus les frontières de la patrie. Les murs de la maison t'oppressaient. Alors que moi non » (« Tú siempre mirabas hacia afuera, por encima de las fronteras de la patria. Los muros de la casa te oprimían. Mientras que yo no », Zambrano 1967 : 67 ; trad. : 293). *La tumba* opère un renversement dans la lecture du personnage de Polynice, présenté auparavant chez les tragiques grecs comme un « traître » et un « ennemi » (« ἐχθρός » et « οὐχθρός », Sophocle, *Antigonè*

¹⁰ Le terme « exogame » est emprunté à l'anthropologie, où il décrit, en opposition à l'endogamie, « les unions qui se contractent entre membres de clans différents, mais non pas à l'intérieur de l'un d'eux » (Bergson 1932 : 194). L'exogamie serait en outre considérée comme un possible remède à l'inceste. Notons l'utilisation ironique, dans le cas des Labdacides, du terme d'*exogame* qui se réfère en premier lieu au fait de se marier en dehors de sa lignée familiale.

¹¹ Pour des précisions sur les enjeux de cette opposition entre Espagnols de l'intérieur et de l'extérieur, voir l'article de José Luis Mora García dans ce volume.

v. 522 et 643) de la cité. L'action de Polynice est au contraire jugée bénéfique, car s'il remet en cause la patrie, c'est que cette dernière s'est muée en dictature, comme dans le discours d'Étéocle qui mobilise un interdiscours franquiste, aisément identifiable pour le lecteur de l'époque : « [Moi], je ne pensais pas. J'étais l'ordre, celui de notre père, celui de son trône. J'étais la Patrie. Moi, la Patrie... » (« Yo no pensaba. Yo era el orden, el de nuestro padre, el de su trono. Yo era la Patria. Yo, la Patria... », Zambrano 1967 : 67 ; *trad.* : 293). Polynice grâce à l'analogie tissée dans le prologue avec Oreste¹² devient « celui qui arrive [de l'extérieur], vengeur libérateur pour sauver à la fois le pouvoir assombri et la sœur victime des erreurs en chaînes de tout un lignage » (« el que llega vengador-liberador para rescatar al par el poder ensombrecido y la hermana víctima de los errores encadenados de todo un linaje », Zambrano 1967 : 15 ; *trad.* : 256). Le texte transforme ainsi Polynice, ce « faiseur de querelles » selon l'onomastique antique¹³, en messie potentiel.

La comparaison avec Oreste permet aussi au prologue de signifier les manquements, dans l'optique zambranienne, des représentations antérieures du personnage de Polynice. *La tumba* remédie au déséquilibre qu'impliquait chez Sophocle le geste d'Antigone envers la dépouille de Polynice, puisqu'il n'était payé d'aucun retour. La catégorisation de Polynice au côté d'Oreste parmi les *frères exogames* permet d'envisager une réciproque au geste d'Antigone. Chez Eschyle, Oreste prodiguait à sa sœur Électre l'action consolatrice qui semblait refusée à Antigone dans la tragédie sophocléenne. Quittant la terre, où la mort de Polynice « [l]'avai[t] laissée seule, seule, oui » (« me dejaste sola, sola, sí », Zambrano 1967 : 70 ; *trad.* : 295), l'héroïne zambranienne exprimait alors son espérance dans l'avènement d'un temps nouveau, *post mortem*, dans lequel elle serait entourée des siens : « [moi,] je croyais que j'allais entrer dans le peuple des morts, ma patrie » (« yo creía que iba a entrar en el pueblo de los muertos, mi patria », Zambrano 1967 : 30 ; *trad.* : 264). Ce passage fait très clairement écho aux désirs exprimés par la protagoniste tragique : « Tout au moins, en partant, gardé-je l'espérance d'arriver là-bas chérie de mon père, chérie de toi, mère, chérie de toi aussi, frère bien-aimé » (« ἐλθοῦσα μέντοι κάρτ' ἐν ἐλπίσιν τρέφω/φίλη μὲν ἤξειν πατρί, προ-

¹² Le texte se sert de la comparaison entre plusieurs figures pour nuancer la représentation de Polynice très connotée dans l'interdiscours de l'époque.

¹³ Sur cette question, voir Loraux 1988 et Moreau 1988.

σφιλης δὲ σοί, / μητέρα, φίλη δὲ σοί, κασίγνητον κάρα», Sophocle, *Antigone* v. 897-899)¹⁴. Or, ce qui était un discours d'espérance dans la tragédie porte ici la marque de l'attente déçue. La désillusion touche tous les espoirs soulevés dans la pièce et sur lesquels *La tumba* revient dès les premières lignes (Zambrano 1967 : 29 et 32 ; trad. : 263 et 266) : « Voyez où je suis, dieux. Je suis ici, frère. Ne m'attendais-tu pas ? » (« Vedme aquí, dioses, aquí estoy, hermano. ¿No me esperabas ? ») ; et plus loin : « J'ai beaucoup parlé de la mort, moi, beaucoup parlé des morts, où sont-ils à présent ? » (« Mucho hablé de la muerte yo, mucho de los muertos, ¿ dónde están ahora ? »). La forme choisie par Zambrano pour le début du texte, le monologue, concorde d'ailleurs avec l'expression de la solitude qui scande les premiers discours de l'Antigone zambranienne, où se défont les espoirs d'un havre de paix suscités par la pièce de Sophocle. L'Antigone moderne se retrouve au contraire « seule dans le silence, dans les ténèbres » (« sola en el silencio, en la tiniebla », Zambrano 1967 : 29 ; trad. : 263). Crucifiée dans la solitude de son tombeau, Antigone se demande, comme le Christ, pourquoi ses proches l'ont abandonnée. Le prologue appelle alors de ses vœux un Polynice « orestisé », en quelque sorte, qui viendrait au secours de sa sœur. Il s'agit d'un sauveur qui intervient, contrairement à Polynice, après la catastrophe. Ce n'est pas la dimension vengeresse d'Oreste qui intéresse ici Zambrano mais plutôt son statut de médiateur dans la constitution d'un tribunal, sous le parrainage d'une instance de justice. Ce sont autant d'éléments empruntés à l'*Orestie* d'Eschyle qui trouvent une résonance particulière dans ce contexte d'écriture de *La tumba*, où le régime dictatorial, toujours en place trente ans après la Guerre civile, ne permet pas, ne serait-ce même d'envisager, un processus de justice voire de mémoire.

L'intervention de Polynice dans la seconde partie du texte semble *a priori* réaliser l'injonction du prologue. Polynice propose en effet à l'héroïne de partir pour « une autre terre » (« otra tierra »), « une terre vierge » (« una tierra virgen »), afin de « fonder la cité nouvelle » (« fundar la ciudad nueva », Zambrano 1967 : 70 ; trad. : 296). Il lui promet alors de l'emmener vers une terre

¹⁴ Antigone affirme se sentir chez elle et en famille dans le royaume des morts où elle aurait donc sa place : « πρὸς τοὺς ἑμαυτῆς, ὧν ἀριθμὸν ἐν νεκροῖς / πλεῖστον δέδεκται Φερσέφασσ' ὀλωλότων » (« je m'en vais vers les miens, qui, déjà morts pour la plupart, sont les hôtes de Perséphone, et vers qui je descends [...] », Sophocle, *Antigone* v. 892-894).

« aussi parfumée qu'[elle] » et « libre de toute malédiction », afin de « recommencer la vie à nouveau » (« para irnos a una tierra nueva, libre de maldición ; a una tierra fragante como tú, para empezar la vida de nuevo », Zambrano 1967 : 68 ; *trad.* : 294). Si Antigone refuse la proposition, c'est que celle-ci ne correspond pas au projet qu'elle nourrit pour la cité. L'analogie avec Oreste permet de le comprendre, car si le modèle de l'*Orestie* est valorisé, c'est qu'il avance l'idée d'une action au sein même de la cité d'origine. Il s'agit avant tout dans un premier temps d'envisager la possibilité de réformer la cité ancienne et, le cas échéant seulement, de poursuivre la réflexion par le biais de l'utopie de la cité nouvelle.

Le prologue pose l'hypothèse d'une force particulière de l'exil. Les figures d'exilés-sacrifiés qu'il met en scène ne semblent toutefois pas être à même de déployer la totalité du potentiel métaphysique de cette expérience. Leurs actions se trouvent sanctionnées dans la seconde partie du texte, voire elles sont déjà mises en défaut dans le prologue. À travers les manquements de différents modèles d'exilés, le plus souvent masculins, le prologue ouvre de nouvelles perspectives de réflexions. Néanmoins, c'est avant tout dans la partie fictionnelle que l'exil et le sacrifice dévoilent leur sens métaphysique et non au moment de leur exposition théorique. La prise de parole d'Antigone constitue une étape supplémentaire dans cette réflexion : l'héroïne y incarne une nouvelle forme de déracinement. Lu ainsi, le décentrement physique connu par Antigone durant l'exil avec son père, motif emprunté à la tragédie sophocléenne *Œdipe à Colone*, semble avoir été intériorisé. À l'exil physique correspond dans un second temps un exil intérieur, à la signification métaphysique. Cette figuration de l'exclue conduit alors à une réflexion plus large sur la cité et sur la possibilité d'une *utopie* dans la dernière partie du texte. *La tumba de Antígona* provoque une dynamique de questionnement, en fictionnalisant ce point de vue décentré, cette position *atopique*¹⁵ qui, sur un autre plan, rappelle la posture du philosophe en retrait du monde pour mieux le jauger et le juger. Le texte de la philosophe répond ainsi à ce que Jacques Rancière

¹⁵ Le terme d'ἄ-τοπος, composé de la racine du « lieu » *topos* et de sa négation (*alpha privatif*) peut aussi se traduire par « sortant de l'ordinaire, insolite, déplacé[é] ». Par exemple dans l'*Apologie*, alors que Socrate rapporte des propos qu'on lui prête à tort (« οὕτως ἄτοπα ὄντα », *Apologie de Socrate*, 26e2). Dans le *Gorgias*, on relève également le caractère ἄτοπος de Socrate (494d1).

identifie comme « politique de la fiction », puisque la réflexion menée dans cet ouvrage se situe « du côté de ce qu'elle opère [la fiction] : des situations qu'elle construit, des populations qu'elle convoque, des relations d'inclusion ou d'exclusion qu'elle institue, des frontières qu'elle trace ou efface entre la perception et l'action » (Rancière 2014 : 12-13).

L'exil prophétique d'Antigone : de la dé-naissance à la renaissance

Débutant le parcours de l'héroïne alors qu'elle est enfant, l'exil clôt également son initiation. Il préfigure une sorte de phase d'éveil préalable et prépare la jeune fille au déracinement total que constitue, dans la seconde partie, la descente dans le non-lieu des *inferos*. Espace à part, la tombe devient une matrice où peut désormais résonner la « solitude prophétique » (« profética soledad », Zambrano 1967 : 16 ; trad. : 251) de l'héroïne, qui va la conduire de la mort vers la lumière. Le tombeau devient un espace matriciel de renaissance. Mais cet espace a également vocation à devenir un lieu d'expérimentation et de médiation pour un nouveau vivre ensemble. La fin du texte ouvre en effet la réflexion sur la portée collective du sacrifice d'Antigone.

Pour qu'il dévoile son sens, l'exil, ce bannissement géographique imposé par autrui doit être transformé en exil intérieur. Sa victime doit consentir à l'exil, jusqu'à faire de l'exil sa patrie¹⁶. Or, cette nouvelle patrie est « paradoxale », puisque « la condition de l'exilé est une condition de totale expropriation » (Laurenzi 2014 : 26-27). Antigone retranchée dans sa tombe est ainsi marquée du sceau du « déchirement » (« desgarramiento », *Préface* de Ortega Muñoz in Zambrano 2014 : XLI [ma traduction]). La situation de l'Antigone zambranienne semble plus tragique encore que celle de la protagoniste sophocléenne, puisqu'elle suppose non pas l'absence de liens d'attachement mais leur brutale destruction¹⁷. Il faut, pour le comprendre, revenir à la typologie établie dans son œuvre par María Zambrano. La philosophe y distingue

¹⁶ À l'instar de la déclaration de María Zambrano, qui confesse que l'exil est devenu sa patrie, dans son célèbre texte, « Amo mi exilio » (« J'aime mon exil »), qu'elle publie à son retour en Espagne dans le quotidien ABC le 28 août 1989.

¹⁷ Dans la tragédie, Antigone se dirige en effet sur le chemin du tombeau « privée de pleurs de deuil » (« ἄκλαυτος »), « sans amis » (« ἄφιλος »), « sans mari » (« ἀνυμέναιος ») (v. 876-877). L'héroïne se présente comme étant « sans lit nuptial » (« ἄλεκτρον ») puis affirme qu'elle n'aura « pas eu comme une autre un mari, des enfants grandissant sous [s]es yeux » (« οὔτε του γάμου/μέρος λαχοῦσαν οὔτε παιδείου τροφῆς ») (v. 916-919).

trois catégories d'expatriés : tout d'abord, le « refugiado » (« réfugié », Zambrano 1990 : 31 [ma traduction]) est celui qui est reçu, accueilli dans une autre patrie. C'est le cas de Polynice ou d'Oreste. Zambrano le distingue du « desterrado » (« banni », *ibid.*) qui, à l'instar d'Œdipe, a été marqué par l'expulsion de sa terre d'origine. Elle décrit enfin la catégorie maîtresse de sa pensée : l'« exiliado » (« exilé », *ibid.*), qui se démarque avant tout par la « sensation qu'il ressent : l'abandon » (« la sensación que se siente es la del abandono », *ibid.*), sentiment qui concorde pleinement avec celui exprimé dans les premiers monologues d'Antigone. Or, c'est justement cette sensation d'abandon qui met en branle l'initiation permise par l'exil¹⁸. L'héroïne, comme l'exilé qui lui sert ici de miroir pour exprimer sa « condition d'orpheline », (« orfandad ») devient ici orpheline de tout lien, pis, orpheline d'elle-même (Zambrano 1990 : 36 [ma traduction])¹⁹. En effet, « ce qui caractérise le mieux » l'exilé, c'est de « ne pas avoir de lieu au monde, ni géographique, ni social, ni politique, ni [...] ontologique. N'être personne, pas même un mendiant : n'être rien » (« Y de eso que la caracteriza más que nada : no tener lugar en el mundo, ni geográfico, ni social, ni político, ni [...] ontológico. No ser nadie, ni un mendigo : no ser nada », Zambrano 1990 : 36 [ma traduction]). Celui qui a quitté son foyer et ne se reconnaît plus dans sa patrie perd ce qui constituait pour lui une évidence : son histoire familiale et collective, ainsi que sa communauté. L'exilé « déposé » (« desposeído ») de tout ce dont il se croyait dépositaire, de ce qui lui était « propre » (« lo propio ») prend alors à sa charge la constitution de son identité (Zambrano 2014 : XLI [ma traduction]). Il doit alors, affirme Antigone, « se ramasser [lui]-même et porter son propre poids » (« hay que recogerse a sí mismo y cargar con el propio peso », Zambrano 1967 : 83 ; *trad.* : 306). Pour y parvenir, il lui faut « rassembler toute la vie passée pour qu'elle devienne présente, et la tenir en l'air pour qu'elle ne traîne pas » (« hay que juntar toda la vida pasada que se vuelve presente y sostenerla en vilo para que no se arrastre », Zambrano 1967 : 83 ; *trad.* : 306). Fort de ce besoin de sans cesse

¹⁸ María Zambrano est très claire à ce sujet : « Comienza la iniciación al exilio cuando comienza el abandono, el sentirse abandonado, lo que al refugiado no le sucede ni al desterrado tampoco » (« L'initiation à l'exil commence lorsque commence l'abandon, le fait de se sentir abandonné, ce qui n'arrive ni au réfugié ni au banni », Zambrano 1990 : 31 [je traduis]).

¹⁹ Je remercie Loreto Núñez pour ses remarques qui m'ont aidée à affiner ma traduction de travail.

se rappeler d'où il vient et de quel passé il est fait, l'exilé se défait de l'oubli qui menace l'autochtone, resté sur ses terres natales²⁰.

L'exilé fait revivre par sa mémoire ce qui, déjà, n'est plus. Dans ce portrait de l'exilé, le texte souligne de manière détournée l'importance de sa propre entreprise discursive menée à travers les dialogues et monologues qui dénouent le passé de l'héroïne. Dans l'insistance accordée à la mémoire qui protège de l'oubli, on peut également lire l'inquiétude de l'écrivaine face à la situation historique de son pays. « Espagnols sans Espagne, âmes du Purgatoire », dit-elle, « nous sommes mémoire. Une mémoire qui sauve » (« Españoles sin España, ánimas del Purgatorio. Somos memoria. Memoria que rescata », Zambrano 1961 : 69 [je traduis]).

Pour la philosophe, c'est bien à partir d'une réflexion menée sur son passé que l'on peut commencer à rêver le futur²¹. Autour des ruines du passé dont il doit porter haut les décombres, l'exilé tente de se reconstruire. De la même manière, *La tumba* exprime la nécessité pour l'héroïne de revenir, de manière réflexive et distancée, à la réalité d'avant pour terminer de la dénouer. Le texte fait valoir les droits du temps d'avant la mort, puisque cette dernière, en tant que telle, reste stérile. C'est en ce sens que l'on peut lire la déclaration de l'héroïne dans son tombeau : « Je suis seule ici avec la vie toute entière » (« Estoy aquí sola con toda la vida », Zambrano 1967 : 32 ; *trad.* : 266). Antigone renaît « en entrant dans ses propres entrailles » (« entrándose en sus propias entrañas », Zambrano 1967 : 19 ; *trad.* : 254) ; elle doit inlassablement se plonger en elle-même pour interroger sa lignée et pouvoir s'en défaire. La renaissance ne peut donc aboutir qu'au terme d'une « dé-naissance », selon le néologisme « desnacimiento » formé par Zambrano. Le terme espagnol « des-entrañar » (littéralement, « démêler les entrailles ») sert à dire la double

²⁰ « En nuestra casa crecemos como las plantas, como los árboles ; nuestra niñez está allí, no se ha ido, pero se olvida » (« Chez nous, nous grandissons pareils aux plantes, aux arbres ; notre enfance est là, elle n'est pas partie mais on l'oublie », Zambrano 1967 : 82 ; *trad.* : 305). María Zambrano précise sa pensée dans *Los bienaventurados* : « No ; en ella olvidamos, nos olvidamos. La patria, la casa propia es ante todo el lugar donde se puede olvidar. Porque no se pierde lo que se ha depositado en un rincón » (« Non ; chez nous, nous oublions, nous nous oublions. La patrie, la maison, c'est avant tout le lieu où l'on peut oublier. Parce qu'on ne perd pas ce qu'on a déposé dans un coin », Zambrano 1990 : 82 [je traduis]).

²¹ María Zambrano exprime la primauté du passé par cette image : « Son más grandes las raíces que las ramas que ven la luz » (« Plus grandes sont les racines que les branches qui voient la lumière », Zambrano 1989c : 3 [je traduis]).

dimension de cette entreprise à la fois familiale et politique. L'image renvoie à la généalogie des Labdacides marquée par l'inceste. Elle rappelle également la guerre civile engagée à la suite du conflit fratricide entre Étéocle et Polynice qui prend un sens tout particulièrement fort dans le contexte d'écriture de *La tumba de Antígona*. L'héroïne se libère peu à peu de son passé familial, qu'elle a exploré sous toutes ses coutures et tenu ainsi à distance. Antigone peut alors tourner son action vers un futur commun, appelant une introspection similaire à un niveau collectif. L'ensemble du texte joue en effet de ce va-et-vient entre histoire individuelle, familiale et histoire collective. Le mouvement correspond d'ailleurs à la progression des dialogues dans la seconde partie du texte. Ceux-ci traitent tout d'abord de la sphère privée avec une majorité d'interlocutrices féminines (Ismène, Jocaste, La Nourrice, etc.) pour passer ensuite à des préoccupations touchant au politique, avec des interlocuteurs masculins impliqués dans la vie civile (Étéocle, Polynice, Créon). Dans la dernière partie du texte, Antigone explore la situation historique dans ses plus sombres recoins. Elle entend ainsi dénouer l'« histoire apocryphe » (« historia apócrifa », Zambrano 1967 : 10 ; trad. : 245)²², « l'histoire de ce qui, depuis le début, est resté effacé » (« la historia que desde el principio quedó borrada », Zambrano 1990 : 35, [ma traduction]). Au même titre que l'individu, l'histoire « doit, elle aussi, passer par une “anagnoresis” » (« ella, ha de pasar también por la “anagnórisis” », Zambrano 1967 : 16 ; trad. : 251)²³.

Ce n'est qu'à l'issue d'un examen de conscience collectif, qu'un processus de résilience peut enfin s'enclencher. Le texte fait néanmoins précéder ce processus de dévoilement d'une purification. Antigone retrouve la fonction rituelle qui était la sienne chez Sophocle déjà et dans de nombreuses œuvres postérieures : « ya está claro, la lavandera soy yo » (« maintenant, c'est clair, la

²² On note la proximité de cette histoire apocryphe avec l'idée d'*intrahistoria*, cette histoire qui englobe les destins individuels et réhabilite l'histoire des vaincus. Ce concept, qui a connu un très grand succès à l'époque, a été développé dans ses ouvrages par Miguel de Unamuno dont María Zambrano était une fidèle lectrice.

²³ Zambrano emprunte ce terme d'*anagnoresis* à la critique littéraire, dans la *Poétique* d'Aristote puis chez les modernes, qui l'utilise pour décrire des scènes de reconnaissance qui impliquent le basculement du récit. *Les Choéphores* d'Eschyle offre l'un des exemples les plus connus d'*anagnoresis* dans la rencontre entre Électre et son frère Oreste. Dans le prologue de *La tumba de Antígona*, le terme épouse un sens particulier puisqu'il décrit une quête de connaissance de soi et non d'autrui, qui implique néanmoins des répercussions sur l'ensemble de la communauté.

laveuse, c'est moi », Zambrano 1967 : 36 ; *trad.* : 269). La portée de son geste dépasse cependant le rite funéraire individuel. En lavant le corps de son frère, l'héroïne expie les fautes collectives. Elle met fin à un cycle de vengeance, grâce à la purification rituelle par l'eau et les pleurs : « El llanto es como el agua, lava y no deja rastro » (« Les pleurs sont comme l'eau, ils lavent et ne laissent pas de trace », Zambrano 1967 : 38 ; *trad.* : 271). S'appuyant sur un nouveau socle, celui de sa patrie intérieure, l'héroïne de *La tumba* peut envisager la résilience de la cité. La purifiant de son passé, elle la pacifie par son sacrifice.

Dans sa mise en scène d'une parole reconstituée, *La tumba de Antígona* parvient grâce à l'alternance d'interlocuteurs vivants et décédés à dénouer le nœud tragique. Elle fait ainsi concorder l'exploration distancée de l'histoire familiale et collective du passé avec la recherche de fondements pour un vivre ensemble futur emprunt d'espérance. Antigone, exclue de la cité qui s'est mue en tyrannie, revêt le rôle de « médiateur » (« función de mediador », Zambrano 1967 : 11 ; *trad.* : 246). Par son action conciliatrice, elle transforme son exclusion en utopie, passant d'une patrie déchirée par la guerre civile au rêve d'une nouvelle cité. Elle fait ainsi entendre la voix de ceux qui l'avaient perdue dans le fracas de la guerre.

Contrepartie symbolique à la douleur de l'exil

À l'image du déraciné qui a fait de l'exil sa patrie, Antigone a transformé sa tombe, ce symbole de « son excentrement », en un « lieu de recentrement » et « d'appropriation d'elle-même » (Lacau St Guily 2013 : 22). Paradoxalement, la solitude de l'héroïne va se transformer en une sorte de tribune, où sont discutés les intérêts collectifs. Antigone s'est créée une « scène de parole »²⁴, un espace de pensée qui repose sur la force de sa voix déployée. Car si ce texte prend acte des différentes pertes subies par l'exilé, il montre surtout le pouvoir de la parole. Or chez Zambrano, le langage trouve sa force dans l'introspection. La philosophe décrit en effet une « solitude, qui, dans son aban-

²⁴ Nous nous référons ici aux notions de « scène de parole » et de « scénographie » décrites par Dominique Maingueneau pour qui, « [c]'est dans la scénographie, à la fois condition et produit de l'œuvre, à la fois "dans" l'œuvre et ce qui la porte, que se valident les statuts d'énonciateur et de co-énonciateur, mais aussi l'espace (*topographie*) et le temps (*chronographie*) à partir desquels se développe l'énonciation » (Maingueneau 2004 : 192).

don, forcera [l'homme nouveau qui va en surgir] à faire quelque chose pour se sentir créateur, l'action qu'il accomplit lui apportant l'évidence de sa condition créatrice » (« soledad que en su desamparo forzaré [al hombre nuevo que irá a surgir] a hacer algo para sentirse creador, a que la acción que ejecute lleve evidencia de su condición creadora », Zambrano 1995 : 71 ; Zambrano/Sourdillon & Taurley 2007 : 70).

Dans *La tumba*, le rythme poétique, voire parfois mystique qu'Antigone imprime à son discours, permet un renversement des valeurs. De cette manière, le texte établit une contrepartie symbolique à la douleur de l'exil. Il participe ainsi à « redistribuer le sensible ordinaire » pour le dire avec Jacques Rancière (2007 : 12). Le processus d'écriture met en branle la dialectique potentiellement à l'œuvre dans l'expérience de l'exil pour qui choisit de lui « résister, de ruser, de lui échapper, de s'en libérer en dégageant le mouvement créatif du desexil et sa signification » (Caloz-Tschopp : 2016b : PAGE)²⁵. *La tumba de Antígona* ne se prononce toutefois pas directement sur le contenu du savoir de l'exilé. Elle met en avant une idée de plus-value sémantique dont l'exilé devient le dépositaire, « la vérité qu'il a lentement gagnée dans cette espèce de vie posthume » (« la verdad que ha ido ganando en esa especie de vida póstuma » (Zambrano 1961 : 70 ; [je traduis]). Elle fait de l'exilé un initié, un « bienaventurado » (« bienheureux »)²⁶. Comme dans les prophéties chrétiennes auxquelles la philosophe emprunte le terme de « bienaventurado », *La tumba* met en place une logique paradoxale²⁷. Elle répond ainsi au « travail critique » exigé dans la dialectique du *desexil* qui engage une remise en question du « sens commun », des « discours officiels » et des « discours philosophiques induisant le déterminisme d'une métaphysique de la "catastrophe" et de la soumission » (Caloz-Tschopp 2016b : 37 et *sqq.*). La (r)écriture renverse l'ordre établi pour promouvoir l'avènement d'un temps nouveau avec sa propre échelle de valeurs comme le montre cet extrait :

²⁵ Voir également l'article de Marie-Claire Caloz-Tschopp, « Imaginer, penser le *desexil* dans la violence de l'exil » qui ouvre ce volume.

²⁶ La traduction française « bienheureux » ne permet pas d'exprimer l'idée de mouvements et d'aventures contenue dans le terme espagnol. C'est pourquoi je lui préfère une traduction littérale.

²⁷ *Les Béatitudes* font généralement allusion à un état humain miséreux (« Heureux les affamés et assoiffés de la justice ») qui amène consolation à qui le vit (« car ils seront rassasiés »), comme dans cet exemple tiré du « Sermon sur la montagne » dans l'*Évangile selon Saint-Matthieu* (5, 6).

Hubo gentes que nos abrieron su puerta y nos sentaron a su mesa, y nos ofrecieron agasajo, y aún más. Éramos huéspedes, invitados. Ni siquiera fuimos acogidos en ninguna de ellas como lo que éramos, mendigos, náufragos que la tempestad arroja a una playa como un desecho, que es a la vez un tesoro. Nadie quiso saber que íbamos pidiendo. Creían que íbamos pidiendo porque nos daban muchas cosas, nos colmaban de dones, nos cubrían, como para no vernos, con su generosidad. Pero nosotros no pedíamos eso, pedíamos que nos dejaran dar. Porque llevábamos algo que allí, allá, donde fuera, no tenían; algo que no tienen los habitantes de ninguna ciudad, los establecidos; algo que solamente tiene el que ha sido arrancado de raíz, el errante, el que se encuentra un día sin nada bajo el cielo y sin tierra; el que ha sentido el peso del cielo sin tierra que lo sostenga. (Zambrano 1967 : 82)

Des gens nous ont ouvert leur porte et nous ont installés à leur table, ils nous ont offert une réception, et plus encore. Nous étions des hôtes, des invités. Dans aucune d'elles nous n'avons même été accueillis comme ce que nous étions, des mendiants, des naufragés que la tempête jette sur une plage comme une épave, qui est aussi un trésor. Personne n'a voulu savoir que nous vivions d'aumône. Ils croyaient que nous demandions toujours plus parce qu'ils nous donnaient beaucoup, qu'ils nous comblaient de dons, nous couvraient, comme pour ne pas nous voir, de leur générosité. Mais nous ce n'est pas ce que nous demandions, nous demandions qu'on nous laissât donner. Car nous apportions quelque chose que là, là-bas, où que ce fût, on n'avait pas; quelque chose que n'ont pas les habitants d'aucune cité, les gens bien établis; quelque chose que seul possède celui qui a été déraciné, l'errant, celui qui se retrouve sans rien sous le ciel et sans terre; celui qui a senti le poids du ciel sans une terre qui le soutienne. (Zambrano/Lhermillier : 304-305)

Dans la bouche d'Antigone, la comparaison de sa position avec celle de « mendiants » (« mendigos », Zambrano 1967 : 82; *trad.* : 305) ou de « naufragés » (« náufragos », *idem*)²⁸ sert à dire le dénuement qui touche les exi-

²⁸ Comme le remarque Laurenzi, « dans cette vision, on reconnaît en filigrane l'analyse d'Ortega sur l'être humain comme "naufragé", c'est-à-dire comme créature qui ne naît pas avec un environnement propre entièrement constitué, mais qui doit sans relâche s'interpréter lui-même et interpréter les circonstances » (2014 : 24). Toutefois, aux préoccupations philosophiques de José Ortega, María Zambrano ajoute une dimension mystique. L'exilé et sa condition lui servent alors

lés. Tous, ils ont été arrachés aux liens qui les caractérisaient auparavant. Ils se retrouvent donc libres de se réinventer, en tenant leur ancienne identité à distance.

L'initiation de l'exilé engage un apprentissage par la souffrance et l'exclusion. C'est « à force d'être sur le point de défaillir au bord du chemin » que celui qui a été maintenu hors de la cité s'en fait l'observateur le plus averti (« a fuerza [...] de estar a punto de desfallecer al borde del camino », Zambrano 1990 : 35 [je traduis]). Grâce aux « dérèglements de l'ordre fictionnel » (Rancière 2014 : 13), l'exilé-naufagé devient, comme l'« épave » (« desecho ») à laquelle il est comparé, à la fois « déchet » (« desecho ») et « trésor » (« a la vez un tesoro », Zambrano 1967 : 82 ; trad. : 305), activant la polysémie du terme. De mendiant vivant d'aumône, il devient pourvoyeur de savoirs, demandant « qu'on [le] laisse donner » (« que nos dejaran dar », Zambrano 1967 : 82 ; trad. : 305). L'exilé se voit également doté d'un pouvoir de civilisation. Ainsi, *La tumba* mobilise l'imaginaire du héros apatride fondateur, affirme qu'« aucune cité n'a surgi de terre comme un arbre », que « toutes ont été fondées un jour par quelqu'un qui venait de loin, un roi peut-être, un roi-mendiant [expulsé]²⁹ de sa patrie et dont ne veut aucune autre patrie » (« Ninguna ciudad ha nacido como un árbol. Todas han sido fundadas un día por alguien que viene de lejos. Un rey quizá, un rey-mendigo arrojado de su patria y que ninguna otra patria quiere [...] », Zambrano 1967 : 81 ; trad. : 304)³⁰.

La tumba offre comme les autres (r)écritures hispanophones d'Antigone « un cadre de compréhension pour traiter d'un épisode traumatique de l'Histoire, qui a censuré, exclu, clivé » (Blin 2014 : § 9). Or, c'est d'abord le musellement de la voix, conséquence de la mort civile qu'est l'exil, que semble exorciser ce texte. C'est par la réappropriation de la voix que « se réalis[e]

à penser l'inconnu dans ce champ de connaissance également. L'exilé reste, pour elle, « celui qui ressemble le plus à l'inconnu, celui qui réussit, à force d'épuiser sa condition, à être cet inconnu qu'il y a en tout homme » (« El exiliado es el que más se asemeja al desconocido, el que llega, a fuerza de apurar su condición, a ser ese desconocido que hay en todo hombre », Zambrano 1990, 35 : [ma traduction]).

²⁹ Suivant la suggestion de Loreto Núñez, pour traduire le terme « arrojado », je préfère le terme d'« expulsé » à celui d'« arraché » choisi par Nelly Lermillier.

³⁰ Bien que le texte de Zambrano n'y fasse pas explicitement allusion, le lecteur devine ici une allusion à la fondation de Thèbes par Kadmos et aussi, dans une moindre mesure, à Œdipe dans *Œdipe à Colone*. Sa mort promettait la prospérité à la cité qui abriterait sa sépulture et il est qualifié à plusieurs reprises de « roi-mendiant » (« rey-mendigo ») dans le prologue.

scéniquement et symboliquement ce qui ne pouvait être fait dans la réalité » (Blin 2014 : § 4). La mise en scène de dialogues rassemblant des interlocuteurs impossibles à réunir dans la vie réelle permet d’instaurer « une autre communauté des vivants et des morts » (Rancière 2007 : 29-30). Dans la patrie intérieure d’Antigone, nouvelle tribune du récit mythique, les morts « font retour dans l’achronie unificatrice de la mémoire profonde » (Breyse-Chanet 2014 : 165). Cette scène de parole ouverte par le délire de l’héroïne³¹ permet un dialogue qui demeure encore impossible au moment de l’écriture de *La tumba* entre les « deux Espagnes », celle des vainqueurs et des vaincus dont un bon nombre fait déjà partie des morts. Or, comme le note très justement Fanny Blin, « qu’ils soient des ombres ou des rêves », dans le texte de Zambrano, ces fantômes sont tous « dotés de corps et de voix » et donc « ils interfèrent dans l’espace politique » (Blin 2016 : sans pagination).

Ce nouveau « partage du sensible », que permet de proposer la fiction et qui se déploie à travers elle, s’établit donc sur un « autre régime de parole » (Rancière 2007 : 29). Celui-ci serait apte à déjouer les pièges du ressassement perpétuel et stérile mis en œuvre dans les discours politiques de l’époque. C’est dans la convocation réflexive et *a posteriori* que le conflit peut se penser sur des bases nouvelles et fécondes. Un exemple permet de le montrer. Lors de la rencontre entre Étéocle et Polynice, Antigone défait les oppositions sur lesquelles ils construisaient leur antagonisme pour montrer qu’aucun, sous ce régime de terreur, ne pouvait se dire « victorieux » car ceux-ci « sont bien rares dans les histoires qu’on nous raconte » (« pues que tan pocos son los victoriosos en las historias que nos cuentan », Zambrano 1967 : 65 ; trad. : 291). Elle parvient par la force du dialogue à faire renaître les vestiges d’un lien affectif passé, « afin que le frère ennemi continu[e] d’être frère, qu’il continu[e] d’appartenir même mort à l’honneur de la famille, pour qu’il ne reste pas expulsé, séparé. Pour que lui, il ne soit pas, qu’il ne se transforme pas en l’“autre”, en [cet] “autre” pour toujours » (« Porque el hermano enemigo siguiera siendo hermano, siguiera perteneciendo [...] en la muerte al honor de la familia, porque no quedara segregado, separado [...]. Porque él no fuera, no se convirtiera en

³¹ La seconde partie du texte est en effet présentée comme la retranscription fidèle du « délire » (« delirio ») de l’héroïne. Pour plus de détails sur les différentes scènes de parole utilisées par le texte de Zambrano, nous nous permettons de renvoyer à notre étude déjà citée de 2013.

el “otro”, en el “otro” para siempre » (Manuscrito 386³², 263 [je traduis]). Que l'on ne s'y trompe pas, rien dans cette démarche n'appelle à l'amnistie. Si la vengeance n'est jamais plébiscitée, les dialogues servent de scène de tribunal où sont discutés les torts de chacun. Certains personnages, à l'instar de Créon ou d'Étéocle, y sont clairement mis en accusation.

Si cette purification par le dialogue qui libère Antigone du poids de son passé occupe certes la majorité du texte, la fin semble néanmoins s'ouvrir à une autre réflexion, tournée vers le futur. L'action d'Antigone cherche désormais à « concilier », « harmoniser » (« hermanar ») à « servir d'intermédiaire » (« mediar ») entre ses frères et plus largement entre les deux camps qui s'opposent (Zambrano 1948 : 17). En effet, pour María Zambrano, Antigone demeure condamnée à la solitude, tant qu'elle ne sera pas parvenue à réconcilier ses frères. « Laissez-moi seule », leur demande-t-elle (« dejadme sola », Zambrano 1967 : 75 ; trad. : 299). Elle s'adresse donc à des interlocuteurs d'accord de sacrifier leur hostilité. Elle fait appel au frère prêt à accorder sa clémence à l'autre frère et à s'engager avec lui dans la recherche d'un bien commun. De cette manière, Antigone met en œuvre « une volonté créatrice qui ne prétend pas à la domination mais à la concordance » (« deseo del bien común ; y la voluntad creadora que no pretende la dominación sino la concordia », Mora 2016 : 361 [ma traduction]). Un langage allégorique, proche à certains endroits de la parabole, est utilisé pour signifier la possibilité de cette médiation. Comme dans cet exemple qui emprunte son image à l'*Ancien Testament* : Antigone croit la conciliation entre ses frères encore possible, affirmant que jamais, dans ses rêves, elle n'a « cassé la cruche » (« el cántaro tampoco se me rompió », Zambrano 1967 : 85 ; trad. : 308) ni « brisé les vases » (« sin quebrar ninguno », *idem*).

Toutefois, par les refus successifs qu'Antigone oppose aux propositions « que lui font ses frères et Créon pour la sauver de sa condition d'exilée » (Lacau St Guily 2013 : 121), le lecteur comprend que la cité nouvelle appartient avant tout à l'ordre de l'utopie. Antigone ne suivra pas ses frères dans la cité parfumée que lui avait décrite Polynice dans la première partie de leur échange et qui semble désormais faire partie d'un autre monde. Désormais

³² Il s'agit d'un extrait concernant le personnage d'Antigone qui appartient à un manuscrit déposé à la *Fundación María Zambrano* à Vélez-Málaga en Espagne. Ce passage est cité en annexe dans la réédition de *La tumba de Antígona* faite par Virginia Trueba en 2012.

initiée, l'héroïne de la fin du texte n'appartient plus à cet ordre terrestre car elle ne peut plus tolérer sa dissension :

En esta tierra que está bajo el Sol no es posible. Porque todo lo que descende del Sol es doble: luz y sombra; día y noche; sueño y vigilia; hermanos que viven uno de la muerte del otro. Hermano y esposo que no pueden juntarse y ser uno solo. Amor dividido. Y no hay un lugar donde el corazón pueda ponerse entero. (Zambrano 1967 : 265)

Dans cette terre qui est sous le Soleil, ce n'est pas possible. Parce que tout ce qui descend du Soleil est double : lumière et ombre ; jour et nuit, sommeil et veille ; frère et époux qui ne peuvent s'unir pour n'être qu'un. Amour divisé. Et il n'y a pas un lieu où le cœur puisse se poser en entier. (Zambrano / Lhermiller 1992 : 311)

C'est pourquoi Antigone choisira d'accompagner les *Deux Inconnus* dans un lieu mystérieux. Le récit s'achève sur ces termes : « ¿ Dónde ? ¿ Adónde ? Sí. Amor. Amor tierra prometida » (« Où ? Où donc ? Ah oui, Amour. Amour, terre promise », Zambrano 1967 : 90 ; trad. : 265).

Comme Socrate au moment de sa mort, Antigone fait en quelque sorte le procès de la cité et des hommes qui l'ont condamnée. Par un acte de mémoire qui, à cette époque prend un sens politique, Antigone dénoue les silences en suscitant le débat. Elle convoque sur sa scène un dialogue improbable voire impossible dans la réalité. Bien que le texte n'offre qu'une description minimale de cet après possible, Antigone suscite un espoir, ouvrant la possibilité d'un futur pour la cité, à travers le travail de mémoire et grâce au langage et à la force de sa pensée dialectique. En effet, comme le note très justement José Luis Mora García, « seule la vérité esthétique peut corriger la vérité historique, non pas en faussant la vérité mais en mettant cette dernière au service de l'espérance » (« Solo la verdad estética puede corregir la verdad histórica mas no faltando a la verdad sino poniendo esta al servicio de la esperanza », Mora García 2015 : 63 [je traduis]). Au discours programmatique qui poserait les conditions d'une réconciliation politique, *La tumba de Antígona* préfère un « délire de justice porteuse d'espoir » (« delirio de esperanzada justicia », Zambrano 1948 : 17 [ma traduction]). Le texte réhabilite ainsi la force du rêve³³ et

³³ L'héroïne concède qu'elle-même aurait été capable de clémence envers le tyran. Pour peu

de la fiction pour dépasser les apories du présent et penser l'utopie. María Zambrano, qui s'était tant impliquée dans la construction de sa cité idéale, la Seconde République, trouve encore la force, après trente ans passés en exil, de continuer à rêver sa patrie. Elle lutte ainsi par la plume contre « l'enfer » (« infierno ») de l'absolutisme, qui en « créant néantise, [...] annule le passé et occulte le futur » (« Al crear hace la nada ; anula el pasado y oculta el porvenir », Zambrano 1958 : 8 [je traduis]). En réhabilitant la puissance heuristique de la fiction, María Zambrano donne, par le truchement de son Antigone, une voix aux autres possibles du monde...

qu'il eût accepté de rêver avec elle, elle se serait alors « [tenue] à ses côtés pour veiller sur son rêve, pour le nourrir » (« me tendría al lado suyo para vigilar su sueño, para alimentarlo », Zambrano 1967 : 81 ; trad. : 304).

BIBLIOGRAPHIE

Œuvres

- PLATO 1961 [1900], *Opera, vol. I: Tetralogias I-II continens (Euthyphro, Apologia Socratis, Crito, Phaedo)*, Oxford, Clarendon.
- PLATON 2008, « Apologie de Socrate », in *Œuvres complètes*, trad. Luc Brisson, Paris, Éditions Flammarion.
- PLATON 2008, « Phédon », in *Œuvres complètes*, trad. Luc Brisson, Paris, Éditions Flammarion.
- SOPHOCLE 2002 [vers -441], *Antigone*, texte établi et traduit par Paul Mazon, introduction, notes et postface de Nicole Loraux, Paris, Les Belles Lettres.
- ZAMBRANO María 1995 [1943], *La confesión. género literario*, Madrid, colección ensayo.
- ZAMBRANO María 1948, « Delirio de Antígona », *Orígenes* 18, p. 14-21.
- ZAMBRANO María 1958, *Persona y democracia: la historia sacrificial*, Barcelona, Anthropos.
- ZAMBRANO María 1961, « Carta sobre el exilio », *Cuadernos del Congreso por la Libertad de la Cultura*, 49, p. 65-70.
- ZAMBRANO María 1967, *La tumba de Antígona*, México, Siglo veintiuno editores.
- ZAMBRANO María 1989a, *Delirio y destino: los veinte años de una española*, Barcelona, Círculo de Lectores.
- ZAMBRANO María 1989b [1986], *Senderos: Los intelectuales en el drama de España, La tumba de Antígona*, Barcelona, Anthropos.
- ZAMBRANO María 1989c, « Amo mi exilio », *ABC*, 28.8.1989, p. 3.
- ZAMBRANO María 1990, *Los bienaventurados*, Madrid, Ed. Siruela.
- ZAMBRANO María 1992, *Sentiers*, trad. Nelly Lhermillier, Paris, Édition des Femmes, avec la traduction « La tombe d'Antigone », p. 239-310.
- ZAMBRANO María 2007, *La confession: genre littéraire*, trad. Jacques Sourdillon & Jean-Maurice Taurley, Grenoble, Éditions Million.
- ZAMBRANO María 2009 [1995], *Las palabras del regreso*, edición y presentación Mercedes Gómez Blesa, Salamanca, Amarú ediciones.
- ZAMBRANO María 2012 [1967], *La tumba de Antígona y otros textos sobre el personaje trágico*, edición Virginia Trueba Mira, Madrid, Cátedra.

ZAMBRANO 2014, *El exilio como patria*, Présentation de Eduardo González Di Pierro, édition, introduction et notes de Juan Fernando Ortega Muñoz, Barcelona, Anthropos.

Études

AGIER Michel 2011, *Le couloir des exilés. Être étranger dans un monde commun*, Bellecombe-en-Bauges, Éditions du croquant.

BERGSON Henri 1932, *Les deux sources de la morale et de la religion*, Paris, Presses universitaires de France.

BLIN Fanny 2014, « Antigone ou les masques de la marginalité au cœur du pouvoir », *Les chantiers de la création* 7 [en ligne], s. p. URL <http://lcc.revues.org/702> (page consultée le 16 juin 2018).

BLIN Fanny 2016, « Donner une place aux fantômes de la guerre : le rôle d'Antigone dans le théâtre espagnol entre 1939 et 1989 », *MuseMedusa* 4, URL http://musemedusa.com/dossier_4/fanny-blin/ (page consultée le 16 juin 2018).

BREYSSE-CHANET Laurence 2014, « L'office de la passion. Une lecture de *La tombe d'Antigone* », *Europe* 1027-1028, p. 158-171.

CALOZ-TSCHOPP Marie-Claire 2016, *L'évidence de l'asile. Essai de philosophie dystopique du mouvement*, Paris, L'Harmattan.

COUTAZ Nadège 2013, « L'impact du genre dans les (r)écritures de Sophocle : *La tumba de Antígona* de Zambrano », in *Mythes (re)configurés. Création, Dialogues, Analyses*, éd. Ute Heidmann, Maria Vamvouri Ruffy & Nadège Coutaz, Lausanne, Collection du CLE, p. 157-180.

COUTAZ Nadège 2017, *La tumba de Antígona de María Zambrano et Antigone d'Henry Bauchau en comparaison : enjeux génériques, énonciatifs et éthico-politiques*, thèse de doctorat de l'Université de Lausanne en cotutelle avec l'Université Saint-Louis de Bruxelles, soutenue le 30 juin 2017.

DERRIDA Jacques 1972, *La dissémination*, Paris, Seuil.

DUROUX Rose 2011, « Le long exil de la philosophe espagnole Maria Zambrano (1939-1984) », *Cahiers de la Méditerranée* 82 [en ligne], s. p. URL <http://journals.openedition.org/cdlm/5727> (page consultée le 16 juin 2018).

GIRARD René 1982, *Le bouc émissaire*, Paris, Éditions Grasset et Fasquelle.

- GIRARD René 1998 [1972], *La violence et le sacré*, Paris, Hachette Littérature.
- HEIDMANN Ute 2008, « Comment comparer les (r)écritures anciennes et modernes des mythes grecs ? Propositions pour une méthode d'analyse (inter)textuelle et différentielle », in *Mythe et Littérature*, éd. Sylvie Parizet, Paris, Lucie Édition, p. 143-160.
- HEIDMANN Ute 2013, « La comparaison différentielle comme approche littéraire », in *Nouveaux regards sur le texte littéraire*, éd. Vincent Jouve, Reims, Éditions et Presses universitaires de Reims, p. 203-222.
- HEIDMANN Ute 2017, « Pour un comparatisme différentiel », in *Le Comparatisme comme approche critique. Objets, méthodes et pratiques comparatistes, vol. III : Objets, méthodes et pratiques comparatistes*, éd. Anne Tomiche, Paris, Classiques Garnier, p. 31-58.
- HEIDMANN Ute & ADAM Jean-Michel 2010, *Textualité et intertextualité des contes. Perrault, Apulée, Lafontaine, Lhéritier*, Paris, Classiques Garnier.
- LACAU ST GUILY Camille 2013, *María Zambrano, La tumba de Antígona y otros textos sobre el personaje trágico*, Paris, Presses universitaires de France.
- LAURENZI Elena 2014, « Les germes de vérités naissantes », *Europe* 1027-1028, p. 20-32.
- LORAUX Nicole 1988, « *Poluneikes eponumos*. Le nom des fils d'Œdipe entre épopée et tragédie », in *Métamorphoses du mythe en Grèce antique*, éd. Claude Calame, Genève, Labor et Fides, p. 151-166.
- MAINGUENEAU Dominique 2004, *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin.
- MATHIEU (SAINT) 1998, « Évangile selon Saint-Matthieu », *La Bible de Jérusalem*, trad. École biblique de Jérusalem, Paris, Éditions du Cerf.
- MORA GARCÍA José Luis 2015, « María Zambrano. Una filosofía para afrontar el fracaso », *Aurora, Seminario María Zambrano* 16, Universidad de Barcelona, novembre-décembre, p. 52-64.
- MORA GARCÍA José Luis 2016, « El exilio o la otra cara de la patria verdadera », *Revista Bajo Palabra* 12, p. 339-361.
- MOREAU Alain 1988, « Polynice le querelleur », *Bulletin de l'Association Guillaume Budé* 3, p. 224-231.
- PINO CAMPOS Luis Miguel 2007, « Antígona : de la piadosa rebelde de Sófo-

cles a la mística inmortal de María Zambrano », *Antígona, revista cultural de la Fundación Zambrano* 1, p. 78-95.

RAGUÉ ARIAS María José 1992, *Lo que fue Troya — Los mitos griegos en el Teatro Español actual*, Madrid, Asociación de Autores de Teatro.

RANCIÈRE Jacques 2007, *Politique de la littérature*, Paris, Éditions Galilée.

RANCIÈRE Jacques 2014, *Le fil perdu. Essais sur la fiction moderne*, Paris, La Fabrique Éditions.

RETOUR AU FUTUR : ÉCRITURES HISPANO-AMÉRICAINES DU « DES-EXIL »

Valeria Wagner

Des-exil

Dans la tradition occidentale et judéo-chrétienne, l'exil est une des figures par excellence de la condition humaine, marquée par la conscience de la mortalité et de la précarité de l'existence sur terre.¹ Au fil du XX^e siècle, cette figure se concrétise de manière inquiétante : d'une part, les exils se multiplient et se confondent, de fait, avec les migrations massives qui continuent à l'heure actuelle² ; d'autre part, la précarité, l'exclusion des sphères politiques et économiques et les restrictions des affects propres à l'exil caractérisent chaque fois plus la vie des citoyens et citoyennes n'ayant pas dû quitter leur lieu d'origine. C'est pourquoi, sans minimiser les souffrances ou spécificités des exils et migrations « en chair », la philosophe Marie-Claire Caloz-Tschopp (re)prend au sérieux le paradigme de l'exil comme condition universelle : « Dans l'étape actuelle de la globalisation, ne serions-nous toutes et tous en train de devenir des exilé.e.s dans un rapport complexe à la politique et au monde ? » (Caloz-Tschopp 2013 : 48)³. Cette solidarisation dans l'exil évite, comme le souligne

¹ Mes remerciements vont aux organisatrices du colloque *Écritures en exil*, qui a été l'occasion d'établir ces quelques liens entre des textes assez hétérogènes ; à Loreto Núñez pour son travail d'édition ; à Marie-Claire Caloz-Tschopp, pour son programme sur Repenser l'Exil et sa générosité intellectuelle ; à Alexandra Lombardi pour sa relecture et ses commentaires. Une version préliminaire de cet article est parue comme matériau pour le travail de synthèse du Programme du Collège International de Philosophie, Wagner 2017

² À cet effet, voir les propos de Rada Ivekovic sur « La nouvelle universalité de l'exil » : « L'exil, dans sa forme appelée aujourd'hui "migration", est devenue la principale manière d'être, de vivre des humains dans le monde. C'est la figure de l'humain désormais » (Ivekovic 2012). Ivekovic ajoute : « Le citoyen et le migrant sont aujourd'hui des figures que le regard officiel, étatique, oppose. Les migrants dérangent cette opposition » (Ivekovic 2012). Dans ce sens, c'est autour de la figure du migrant que s'articulent les véritables enjeux politiques actuels, plutôt qu'autour de celle de l'exilé, utilisée pour nier la valeur politique du migrant.

³ L'exil/des-exil sont l'objet de réflexion des séminaires organisés par Marie-Claire Caloz-Tschopp avec le CIPh (Collège International de Philosophie), dont les travaux sont publiés en ligne sur la page URL <http://www.exil-ciph.com> (page consultée le 16 juin 2018). Voir en particu-

la philosophe, la « logique de la différence qui manipule les peurs, les passions, cible les questions sur les “étrangers” au point de nous faire oublier ce qui nous exile dans notre vie quotidienne » (Caloz-Tschopp 2013 : 48-49). Elle donne également des bases communes pour penser le dépassement de l'exil, ou ce que Caloz-Tschopp appelle le « des-exil », notion qu'elle définit comme le fait de « s'arracher » à l'exil, de lui résister, en identifiant notamment les rapports de domination et en démontant les divers déterminismes qui le soutiennent (Caloz-Tschopp 2013 : 47).

En tant que « dépassement » de l'exil, le des-exil se distingue de son homologue espagnol, le *desexilio*, terme proposé par l'écrivain uruguayen Mario Benedetti pour nommer le processus de réadaptation des exilés sud-américains des années 80 lors de leur retour aux pays d'origine. Or, ce processus reproduit à maints égards l'expérience de l'exil : sentiment d'aliénation, d'être à contretemps ou anachronique, distanciellement à l'égard de la langue, nostalgie redoublée pour la « patrie » remémorée, méconnaissance des lieux, des gens, de soi-même. Le retour concret et physique — rêvé ou imaginé souvent comme une « marche en arrière » de et à l'exil — ne résout donc pas la condition exilique, il met en évidence la complexité des rapports et relations que l'exil déstabilise, le déséquilibre spatio-temporel, affectif, social et culturel qu'il produit. L'abondante littérature que ces retours ont générée⁴ suggère de fait qu'ils sont un point de départ (plutôt que d'arrivée) productif pour traiter et penser l'exil, notamment lorsque leur sens strictement spatial est détourné pour figurer, non pas la fin de l'exil, mais ses possibles suites. Dans ce sens le retour permet de penser la notion de des-exil avancée par Caloz-Tschopp comme un travail de *conversion* de l'exil : un tour de l'exil sur lui-même, un tournant, un « retour sur place », un tour sur soi et les autres.

Comme le suggère déjà son étymologie (du latin *conversio*, *convertere* — se tourner vers, en, ou sur), on peut distinguer deux types de « tours » dans la notion de conversion : l'un, associé à l'usage religieux du terme, consiste en un changement subjectif (un tour sur soi et vers quelque chose), et l'autre,

lier le premier numéro de la revue (*Re)penser l'exil* : « Tous des exilés ? Exil-des-exil la double expérience de l'exil ».

⁴ Dans le contexte sud-américain en particulier, mais plus généralement, dans l'histoire de la littérature. En effet, comme on le sait, la littérature du « retour de l'exil » reprend de fait un topos présent aux origines mêmes de la tradition littéraire occidentale. Sur les liens inextricables entre littérature et exil dans la tradition occidentale, voir Guillén 1998.

marqué par une longue histoire économique, implique plutôt une transformation d'une chose en une autre (se tourner en), avec le sous-entendu, généralement, que la valeur ou l'essence n'est pas altérée par le changement d'apparence (comme dans le cas des conversions de devises). Ces deux sens du terme pourraient paraître incompatibles, mais, historiquement ils ont été inextricablement liés, notamment dans le contexte de la conquête d'Amérique, où le projet de conversion religieuse des Indiens allait de pair avec le projet de la conversion des valeurs naturelles et culturelles du continent en valeur économique « universelle » et transférable⁵. Mais la notion de conversion ne s'épuise pas avec ces deux cas historiques, elle peut être dissociée de son lien avec la *violence* impériale, religieuse et économique ainsi que des présupposés d'une *valeur universelle* et d'un *transfert* non-problématique (d'un système de croyance à un autre, d'une monnaie à une autre) sur lesquels elle repose.

Mon hypothèse est que l'exil est un des cadres où la notion de conversion se pose différemment parce que l'exilé est contraint (et il y a là de la violence, liée aux systèmes politiques et économiques) de « tourner » sur lui-même pour comprendre sa nouvelle situation, et d'effectuer toutes sortes de conversions de valeurs, de codes culturels, de références, etc. Et elle se différencie autant de la conversion du type religieux comme de la convertibilité économique dans la mesure où l'horizon de ces conversions n'est pas le remplacement d'un système de valeurs par un autre — l'adoption de l'un au détriment d'un autre, ou le transfert de l'un à l'autre — mais plutôt l'adéquation de ces systèmes, leur coexistence, voire compatibilité⁶. Pensée à partir du paradigme de l'exil universel — où il n'y pas deux systèmes de croyances, de culture, de valeurs économiques, entre lesquels il y aurait un transfert médiatisé par une mesure universelle (Dieu ou l'Européen, sujets universels, une monnaie ou métal de référence) — la conversion se fait à partir de et sur le cadre de référence (aussi hétérogène et multiple soit-il) duquel les sujets, citoyens, se perçoivent ou s'analysent comme étant exilés. Dans ce contexte, la conversion qui a lieu, qui s'effectue, n'a ni terme ni modèle : il s'agit d'un travail de réorientations

⁵ Je développe cette tension et relation entre la conversion religieuse et la convertibilité économique ailleurs, dans un article qui traite des scènes inaugurales de la conquête d'Amérique et des scènes de conversion dans les contextes migratoires contemporains (Wagner 2016).

⁶ Dans les imaginaires nationalistes, les immigrés étaient sensés se « convertir » à la culture d'accueil, « sans restes », ou avec le moins de restes possibles. Mais cet idéal est chaque fois moins défendu ouvertement.

multiples, qui concerne autant les subjectivités que les systèmes de valeur et les pratiques qui leur sont liées. Ce travail — ou effort, pour éviter un terme sur-connoté — de réorientation (conversion) implique, dans ces sens, un travail d'indétermination du présent et une ouverture vers l'avenir.

Retour au futur

Dans ce qui suit, je vais étudier certains aspects des conversions liées au processus de des-exil à partir de récits d'exil où il n'y pas de « retour » au sens strict. Je partirai tout d'abord d'un texte qui suggère que la démarche de des-exil commence avec l'analyse et la compréhension d'une situation d'exil au sens strict en termes de sa valeur paradigmatique. Ensuite, je me pencherai sur des récits qui font un travail sur le sentiment de perte caractéristique de l'exil et proposent différentes manières de réécrire un présent vécu sous le signe du déficit. Nous verrons que cette démarche implique un travail sur les liens temporels, une ré-articulation du passé et du présent qui ne se pose pas en termes de continuité ni de justice poétique. Pour reprendre le topique du voyage dans le passé de la science-fiction on pourrait parler du des-exil comme d'un retour au futur, c'est-à-dire d'un retour au présent, après avoir établi qu'il était bel et bien, dans un sens, au moins un des futurs possibles du passé.

L'idée paradoxale d'un « retour au futur » appartient au topique du voyage dans le temps, développé principalement par la science fiction depuis le XIX^e siècle, mais présent dans l'imaginaire littéraire bien avant d'être associé aux avancées scientifiques et technologiques⁷. Dans le cadre de ce topique, le « retour » à un temps postérieur est tout à fait envisageable, puisqu'il est possible de se situer dans un passé dont le futur est le présent duquel on part. Mais les conceptions contradictoires et simultanées du temps, de l'espace, de la causalité que présuppose un « retour au futur » ne disparaissent pas pour autant⁸. En particulier, le voyage dans le temps met en évidence des concep-

⁷ Songeons à la magie, les prophéties, les rêves ou les rituels initiatiques. Le voyage dans le temps explore de fait une possibilité ouverte par le langage lui-même et développée dans les techniques de narration, spéculation, délibération. À cet effet, voir Godzich 1994 : 123-132.

⁸ Dans le film auquel le titre de mon article fait allusion, « Retour vers le futur » (la trilogie de Robert Zemeckis, *Back to the Future*, 1985, 1989, 1990), un jeune homme menace l'ordre du présent lorsqu'il remonte au temps de la jeunesse de ses parents et empêche qu'ils se ren-

tions contradictoires du présent, conçu à la fois comme prédéterminé et prédéterminant, comme ce qu'il y a à préserver (là où il s'agit de « retourner ») et à changer (en vue d'un futur meilleur). Le présent apparaît ainsi comme une temporalité dédoublée (voire multipliée), conditionnelle, toujours au point de devenir destin, mais — pour reprendre les termes d'une tension classique — aussi toujours l'expression du libre arbitre. Dans ce sens, le véritable enjeu du topique du voyage dans le temps est la conception du présent en tant que nœud d'articulation de temporalités diverses, comme le possible et le faisable, le donné ou le nécessaire, le désirable et le prescrit, etc.

Ce paradoxe du « retour au futur » n'est pas étranger à la littérature de/sur l'exil ; l'exil de fait ressemble à plusieurs égards à un voyage dans le temps, il en illustre même les dangers et les limites. Tout d'abord, le lieu d'origine et de départ tient lieu du passé qui a conduit à l'exil, et donc le précède tout en coexistant avec le présent de l'exilé. Il représente aussi un présent « alternatif », qui se déroule sans l'exilé, rappelant que sa vie aurait pu être autrement, plus proche de ce qu'il ou elle aurait imaginé. Et puis, ce pays de retour représente aussi le « futur » du retour, le « futur » auquel l'exilé voudrait — peut-être — retourner pour reprendre le fil de ses projets, sans être sûr de pouvoir le faire, étant peut-être perturbé par l'« autre » présent, qui le réclame. Quant au présent en terre d'exil, n'est-ce pas comme un « futur » où l'exilé aurait débarqué, depuis un passé déconnecté ? Un futur où l'exilé ne ferait que passer, sans intervenir, en voyageur, avant son retour paradoxal à « l'autre » futur. L'exil, en somme, est souvent présenté comme une expérience de déphasage temporel entre un passé surdéterminé et un futur conditionnel, une expérience de surcroît où le sujet court le risque d'être soustrait indéfiniment de son temps présent par son désir de « retour », ou encore, de se soumettre à une attente privative, dans l'espoir de renouer avec le fil de sa vie lors du retour au pays d'origine.

Les textes abordés par la suite participent à l'élaboration d'un imaginaire d'un « retour au futur » qui éviterait ces risques de déphasage et paralysie, en

contrent, créant notamment le contre sens du fils qui, déplaçant le père, empêche sa propre naissance, se faisant disparaître lui-même. Dans d'autres cas, comme dans le film célèbre de Chris Marker, *La jetée* (1962), où le protagoniste remonte dans le temps et devient témoin de sa propre mort, les interventions dans le passé suppriment le futur, créant des boucles ou spirales temporelles où se dédoublent et se répètent les présents et les passés, sans perspective de changement.

reconfigurant de manière non-exclusive et non-exhaustive les liens sociaux et affectifs des exilés, pour les reconduire vers des formes d'appartenance adaptées à ces temporalités plurielles.

Le paradigme de l'exil : Los Altísimos de Hugo Correa

Écrite dans les années 50, en pleine Guerre froide, bien avant les différentes dictatures des années 60-80 responsables des vagues d'exil que l'on connaît, la dystopie *Los Altísimos (Les Très Hauts)*, du chilien Hugo Correa, semble pourtant anticiper l'étendue de l'exil citoyen à venir dans le monde après la chute du mur de Berlin. Le protagoniste du roman, un chilien dénommé Hernán Valera, est soustrait par la force de son pays, et même de sa planète, par des hommes venus d'outre-espace, en tout semblables à lui à part dans leurs formes de socialisation, leur culture et leur langue. Son absence passe inaperçue parce qu'il est remplacé avec succès par quelqu'un d'autre, un des hommes de l'équipage des extra-terrestres, qui fuit sa planète et son peuple d'origine à la recherche d'une meilleure vie (un migrant). Le retour au Chili du protagoniste est ainsi d'emblée compromis, puisque sa place et son identité même ont été usurpées ; il paraîtra par la suite décidément impraticable à la lumière des révélations sur la véritable situation du personnage et de la radicalité de son exil, que le récit dévoile graduellement. D'abord, le protagoniste pense qu'il est dans un autre pays ; après, qu'il est sous terre, dans une civilisation intra-terrestre ; ensuite, qu'il est sur une autre planète, dans une autre galaxie. Les derniers repères d'appartenance terriens qui lui restent disparaissent lorsqu'il se rend compte que l'endroit où il séjourne clandestinement — il est en effet sans papiers ou identité officielle — est en fait un satellite, où il est désormais séquestré avec l'ensemble de la population et condamné avec elle à sillonner les galaxies à la recherche de nouvelles terres à coloniser, au nom des maîtres suprêmes et invisibles, les « Très Hauts ».

Le protagoniste partage donc son exil radical avec tout un peuple, dont il décrit la profonde aliénation avant d'en connaître toute l'ampleur : les *cronios*, habitants de Cronn⁹, sont une collectivité abstraite, qui n'est pas soudée par

⁹ Le nom Cronn rappelle, d'une part, Cronos, roi des Titans, figure tyrannique qui avalait ses enfants pour les empêcher de prendre sa place, et qui a finalement été détrôné par son fils Zeus ; d'autre part, Chronos, le dieu du temps, créateur des heures et de leur continuelle

des liens affectifs, parentaux, familiaux, ni même économiques ; les individus sont constamment en mouvement, « des simples accessoires de cette fabuleuse puissance économique » (« meros accesorios de aquel fabuloso poderío económico », Correa 2010 : 115)¹⁰, il n'y a pas de propriété privée, ce qui est *propre* est aboli dans tous les sens du terme par une surabondance de biens collectifs ; ils « travaillent durement : il n'y a pas le temps pour l'amour : seulement pour travailler et cohabiter » (« trabajamos duramente. No hay tiempo para el amor: sólo para trabajar y para convivir », Correa 2010 : 115) ; ils sont de surcroît gouvernés par des machines programmées par ces êtres d'en Haut qui disposent de leur destin, et au moindre écart, ils subissent des massacres qui purgent les résistances. En bref : « Cronn es la cárcel más perfecta que haya sido inventada » (« Cronn est la prison la plus parfaite qui ait été inventée », Correa 2010 : 225).

Ironiquement, alors que cette dystopie était à son époque une critique dirigée principalement aux régimes totalitaires des pays de l'Est, aujourd'hui ce peuple en orbite, sans attaches, accessoire du fonctionnement économique d'une machine / d'un satellite guidé(e) par une logique expansionniste, ébauche au moins une tendance de nos sociétés capitalistes globalisées. Dans cette tendance, l'idéal ou cauchemar d'une société sans liens de dépendances affectifs et économiques entre les gens joue un rôle important ; et on peut argumenter que bien qu'en apparence célébrés, ces différents liens qui conforment *de facto* le tissu social, sont en réalité occultés. Dans le récit de Correa, en tout cas, ces liens deviennent visibles par défaut : c'est en remarquant qu'ils « manquent », qu'ils sont rendus le plus superflus possible, écartés du fonctionnement social, que leur irréductibilité est mise en évidence. De fait, ces liens persistent malgré tout et suffisamment pour que les habitants de Cronn gardent l'espoir d'échapper à l'emprise des « Très Hauts ». Or, il est significatif que cet espoir réside dans le développement de leurs capacités de « perception extra sensorielle »¹¹, encore peu développées, mais seul moyen

succession, qui renvoie dans ce contexte au temps homogène de la Modernité, en opposition au Kairós, le temps hétérogène de l'imprévu et du changement radical. Cronn est ainsi désigné comme un lieu et un temps carcéraux — ses habitants « ravalés » pour empêcher qu'ils prennent le pouvoir, les chances de changement, d'altération de l'ordre et de la nature des événements écartés.

¹⁰ Toutes les traductions sont miennes.

¹¹ On lit dans le texte : « ¿ Podrán los cronnios liberarse algún día? Parece difícil. Su única

d'identifier les points faibles des ces êtres supérieurs dont l'existence macro-cosmique leur échappe. Dans le texte cette perception évoque la télépathie, la téléportation et autres pouvoirs psychiques dépassant nos limites corporelles et matérielles. Rapportée au contexte terrestre et contemporain, on peut imaginer que cette perception « extra-sensorielle » renvoie plutôt à une forme d'intelligence, capable d'entrevoir — d'outre-voir — ou d'identifier les actions et modalités de l'oppression de ces « Très Hauts », qui ressemblent, dans leur invisibilité et omniscience, à ce que nous appelons « le système »¹². Apercevoir au quotidien ce « système » qui, dans notre imaginaire, lie et englobe tout, identifier et comprendre ses fonctionnements et points faibles dans l'espoir de le démonter, continue d'être un des grands moteurs de la recherche politique et utopique. Apercevoir les liens, également invisibles, qui ne se plient pas aux impératifs de ce système, qui persistent en dépit des exils, les pratiques qui tracent les parcours des affectés, est aussi une tâche fondamentale.

Les textes qui seront commentés ci-dessous mènent ce travail d'identification, création ou monstration de liens qui résistent à l'exil, ou qui sont capables d'être retournés en faveur d'un processus de dés-exil et de réappropriation de la sphère sociale¹³. Liens dont les situations d'exil historique mettent en évidence la plasticité et aussi l'irréductibilité, mais qu'il s'agirait de trouver et valoriser dans le cadre des exils « sur place ».

Dettes de l'exil

D'abord un exemple tiré de l'époque coloniale. Dans les chapitres 17 et 18 du livre VIII de son *Historia General del Perú* (1617), l'Inca Garcilaso de la

esperanza: el dominio de las percepciones extrasensoriales) (« Les Cronniens pourront-ils se libérer un jour ? Cela paraît difficile. Leur seul espoir : la maîtrise des perceptions extrasensorielles », Correa 2010 : 230).

¹² Il ne faudrait pas croire que le « système » est un, qu'il « existe » sans autre, qu'il est en fait identifiable dans son ensemble : si on le compare ici aux « Très Hauts », c'est aussi parce que le système est une entité tout autant imaginaire que réelle, mais que c'est au quotidien que le tout imaginaire peut se démonter et les fragments de vie se reconstituer.

¹³ Comme le rappelle l'anthropologue David Graeber dans son histoire de la dette (*Debt: the First Five Thousand Years*), l'esclavage, ou l'idée qu'une personne puisse avoir un prix et devenir un bien mobile, est seulement possible lorsque les individus sont arrachés de leurs liens sociaux, économiques et affectifs, de telle sorte qu'ils ne puissent être ni redevables ni responsables d'autres individus. D'où l'importance, comme on verra par la suite, de rétablir un imaginaire de la dette en tant que lien social et affect.

Vega¹⁴ raconte comment le dernier espoir d'un gouvernement autochtone disparaît avec la mort des derniers descendants, indiens et métisses, des Incas. En 1572, le dernier descendant direct (Túpac Amarú) est accusé d'insurrection, et avec lui tous les descendants de la famille royale, y compris les enfants des conquistadors et femmes de la noblesse Inca. Selon l'Inca Garcilaso, ces derniers sont incarcérés et condamnés à la torture et à la mort parce qu'ils avaient réclamé qu'on leur concède les titres et héritages auxquels ils avaient droit par leur double descendance. Or, grâce aux arguments, et surtout à la bruyante intervention d'une mère indienne¹⁵, leur peine est commuée en bannissement : l'Inca commente amèrement

Y así no condenó ninguno de los mestizos a muerte, pero dióles otra muerte más larga y penosa que fué desterrarlos a diversas partes del Nuevo Mundo, fuera de todo lo que sus padres ganaron. (Inca Garcilaso 2009 : chap. 18, 743)

Et ainsi [le Vice-Roi] ne condamna aucun d'eux à la mort, mais il leur donna une mort plus longue et pénible qui a été de les bannir à diverses parties du Nouveau Monde, en dehors de tout ceux que leurs pères gagnèrent.

Tous ces malheureux mourront en exil, sauf un, dont l'Inca Garcilaso se permet de raconter l'histoire — en s'excusant de la « digression » — parce qu'il s'agit d'un « condisciple ». L'exception à la règle de l'exil royal a donc ici des liens personnels, d'amitié, avec l'auteur, et il servira étrangement de contre-exemple à la logique économique du bannissement.

En effet, après dix ans d'exil en Espagne, le condisciple de l'Inca Garcilaso obtient la permission de retourner au Pérou « pour qu'il rassemble ses biens, et rentre avec eux en Espagne pour finir sa vie » (« para que volviese al Perú a recoger su hacienda, y volviese a España a acabar con ella la vida », Inca Garcilaso 2009 : chap. 18, 743). Étant « très pauvre et manquant de tout » (« muy pobre y falta de todo », *idem*), ce personnage demande de l'aide à l'Inca Garcilaso avant son départ. L'Inca lui donne des tissus, des habits et un

¹⁴ L'Inca Garcilaso de la Vega (Cuzco 1530-Córdoba 1616) est fils d'un conquistador et d'une princesse Inca. Né Gómez Suárez de Figueroa, il se dote d'un nom qui combine ses deux origines pendant son exil (volontaire) en Espagne. Il est un des seuls auteurs métis à avoir été accepté dans le canon de la littérature hispanique « universelle ».

¹⁵ L'incident n'est pas sans rappeler les mouvements des mères au XX^e siècle, mais je ne peux pas le développer dans ce travail.

cheval, pour lequel il reçoit l'assurance qu'il sera remboursé, dès l'arrivée au pays. Et c'est certainement ce qu'il serait arrivé, nous dit l'Inca, si son condisciple n'était pas mort trois jours après son arrivée, « du bonheur de se voir sur ses terres » (« de puro contento y regocijo de verse en su tierra expiró dentro de tres días », *idem*).

Ce « retour fatal » de l'exilé laisse songeur : d'une part, il exauce, radicalement, le désir de retour et de fin de l'exil, puisqu'il y met un terme définitif ; d'autre part, alors qu'il était censé corriger les pertes matérielles liées aux bannissement (y compris ses titres et héritages), il les augmente avec la dette que la mort empêche d'honorer. Cette dette non-soldée donne à l'Inca Garcilaso des droits — au moins moraux — sur les biens de son ami défunt, prolongeant ainsi les réclamations royales bien au-delà du retour de l'exil qui devait les résoudre. En inscrivant cette transaction non-achevée dans l'histoire, et en particulier dans l'histoire de la littérature hispano-américaine (dont il est une des figures fondatrices), l'Inca inaugure une autre lignée d'« héritiers », dont les liens sont figurés par une dette grandissante et impossible à rembourser. Ainsi, ce qui aurait pu n'être qu'une perte irrémédiable et sans appel, devient un nouveau principe d'appartenance : il revient à la littérature — au texte de l'Inca Garcilaso — de maintenir cette dette ouverte pour la transmettre aux générations à venir, comme héritage de leur avenir¹⁶.

Convertir l'exil

Retenons de l'anecdote racontée par l'Inca Garcilaso, l'idée que le retour physique ne résout pas la condition d'exil, mais que son impossibilité ouvre sur une forme de non-retour qui inaugure d'autres critères de descendance et d'appartenance, fondées sur des dettes non-remboursées, des transactions ouvertes. Ce constat est fréquent dans les textes écrits dans les exils liés aux dictatures des années 70 et 80 dans le Cône Sud. La nouvelle « Convertir el desierto » (« Convertir le désert ») de Reina Roffé, auteure argentine, en est un exemple parlant. Comme le titre le suggère déjà, pour Maria R., protagoniste de cette nouvelle, la vie est comparable à un désert :

¹⁶ Pour la dette comme figure de liens sociaux, voir Graeber 2005.

María. R. sólo veía el desierto. Sentía que así era su vida de los últimos años: un paisaje de estepa sin horizonte, un territorio desolado. (Roffé 2005 : 47)

María R. voyait seulement le désert. Elle sentait que sa vie des dernières années était ainsi : un paysage de steppe sans horizon, un territoire ravagé.

On apprend au fil du récit que sa seule motivation depuis quelque temps — « son petit oasis » (« su pequeño oasis », Roffé 2005 : 47) — est de retrouver l'homme qui a tué ses camarades de militantisme et qui l'a épargnée, elle, en la condamnant à une existence dénouée de sens et de désir. C'est pourquoi elle prend le train tous les jours et parcourt les rues d'une petite ville espagnole (Móstoles), où son tortionnaire habite maintenant, pour le trouver et le tuer. La nouvelle raconte sa rencontre avec un vieil homme, peintre et compatriote, qui l'aborde un jour avec l'injonction : « Hay que convertir el desierto » (« Il faut convertir le désert », Roffé 2005 : 47). Avec ces paroles¹⁷ se déclenche un processus qui permettra à la femme de quitter le passé où elle est restée figée et « convertir » le présent aride de sa condition d'exilée.

Concrètement, lors de leur deuxième rencontre, la protagoniste accepte de boire un café avec l'homme, qui lui raconte sa vie et expose sa philosophie — il a voyagé, a eu des rêves, a renoncé aux grands projets et se contente de travailler, dans sa vie, avec la « goutte de rosée qu'est la grâce » (« con la gota de rocío de la gracia », Roffé 2005 : 50) :

El viejo hablaba con elocuencia. Ella le oía, hacía que le oía. La incomodaba esa soledad vergonzante que la había sentado en aquella silla para atender una historia que no le importaba en lo más mínimo. (Roffé 2005 : 49)

Le vieux parlait avec éloquence, elle l'écoutait, faisait comme si elle l'écoutait. Elle était gênée par la solitude honteuse qui l'avait assise sur cette chaise pour entendre une histoire qui ne l'intéressait pas le moins du monde.

Malgré son manque d'intérêt — ou peut-être bien à cause de lui — la protagoniste se sent de plus en plus concernée par les propos du vieux peintre, qui lui font remarquer les contraintes et restrictions que lui impose son désir

¹⁷ Tirées d'un poème d'Hugo Padeletti, poète et artiste argentin (1928-).

de vengeance ou de rétribution. C'est sans doute pourquoi, quand l'homme lui montre les peintures qu'il porte avec lui — tandis qu'elle, par contraste, transporte un pistolet — elle est émue par celles où

[...] *aparecían figuras emergiendo del fondo y arrinconándose contra uno de los ángulos, como honrando tributo al vacío. Eran simples. En apariencia, ingenuas, pero provocaban una fisura en el plano y la impresión de que podía alcanzar cierta realidad última o ahondar en ella. María observó que la figuras, además de armar una trama de espacio inmóvil e inacabable, suscitaban una suerte de belleza en la precariedad.* (Roffé 2005 : 50)

[...] des figures émergeaient du fond et se pelotonnaient contre un des coins, comme si elles rendaient hommage au vide. Elles étaient simples. En apparence, naïves, mais elles provoquaient une fissure dans le plan et l'impression qu'elle pouvait atteindre une certaine réalité ultime ou l'approfondir. Maria observa que les figures, en plus de monter une trame d'espace immobile et interminable, suscitaient une sorte de beauté dans la précarité.

Touchée, donc, par la beauté précaire de ce « tribut au vide », la protagoniste avoue au peintre que les images lui plaisent. « La vie », lui répond le peintre, « est très souvent un désert, n'est-ce pas ? [...] Pour moi la peinture est un moyen de convertir le désert » (« La vida es muy seguido un desierto ¿ verdad ? [...] Para mí la pintura es un medio de convertir el desierto », Roffé 2005 : 50). Peu après, lorsque la protagoniste croise l'homme qu'elle cherchait, elle laisse filer cette chance unique et si attendue de le tuer : elle pense à « l'aridité des vingt ans d'exil » (« la aridez de veinte años de exilio », Roffé 2005 : 51), à tout ce à quoi elle a renoncé ; « [l]es formes en grappe des peintures du vieux s'interpos[ent], elle [est] encore une fois émue par la danse des figures rendant hommage à l'espace, fracturant le vide » (« [l]as formas arracimadas de las pinturas del viejo se interpusieron, volvió a conmoverla esa danza de figuras rindiéndole culto al espacio, fracturando el vacío », Roffé 2005 : 51).

On voit que l'homme n'a pas prêché dans le désert ; il a pu « convertir » son nouveau disciple, l'initiant à l'art de transformer le vide personnel en espace traversé par des traces, du mouvement et des connexions — les figures disposées en grappes. Ces figures sont présentées comme le disposi-

tif qui dénoue, qui déconnecte ou sépare sa condition présente d'exilée malheureuse de son projet de vengeance. Elles s'interposent entre l'homme et le désir de vengeance de la protagoniste, mettant en évidence qu'ils ne se correspondent pas, que l'objet du présent n'est pas celui du désir de futur du passé. C'est cette dés-équation entre le désir et son objet supposé présent qui offre à la protagoniste l'emprise sur le présent lui permettant, pour reprendre les termes de Caloz-Tschopp, de *s'arracher à l'exil*. L'ouverture sur le présent repose ainsi sur le changement de la logique économique de la vengeance, sur l'invalidation de l'équation que réclame la vengeance.

Car la vengeance est au fond un désir de compenser ou défaire l'évènement responsable de la rupture de la continuité temporelle et de sens de la vie, en l'opposant à un évènement équivalent, de signe pour ainsi dire opposé. Dans le cas de Maria, la protagoniste, la rupture se cristallise dans l'exil et son annulation dans le meurtre du responsable de son exil. Mais si la vengeance vise à solder les comptes avec le passé — en supprimant le responsable, le « débiteur », celui qui a causé la perte ou le manque — elle ne peut pas rétablir le projet d'avenir brisé et semble même empêcher toute articulation temporelle qui ne renvoie pas à ce futur oblitéré et en répète la rupture. Ainsi, cherchant une explication à son « acte manqué », la protagoniste conclut (Roffé 2005 : 51) : « Ce n'était pas de la couardise, mais du *destiempo* » (« no era cobardía sino *destiempo* », je souligne) ; la rencontre arrive à « contretemps » (« *contratiempo* »), comme une « erreur dans la chaîne du hasard » (« un error en la cadena del azar »), qui sera cependant particulièrement productive, puisqu'il génère un autre désir :

[...] *lo había matado ya tantas veces que repetir la escena se le hacía oneroso, absurdo, un acto de violencia contra ella misma. Quería reservar su coraje para repechar por donde más duele y alimentar el repentino y floreciente deseo de empezar nuevamente.* (Roffé 2005 : 51)

[...] elle l'avait tué déjà tellement de fois que répéter la scène lui semblait onéreux, absurde, un acte de violence contre elle-même. Elle voulait réserver son courage pour remonter par où ça fait le plus de mal et alimenter le soudain et florissant désir de commencer à nouveau.

Il est significatif que l'acte qui dans son imagination devait régler les comptes avec « son » tortionnaire — le faire « payer » pour ses crimes —,

s'avère, non seulement dépourvu de sens et autodestructeur, mais trop *cher* : il augmenterait, au lieu de combler, son déficit existentiel. Au contraire, l'envie de recommencer surgit lorsqu'elle laisse *filer* cette chance d'encaisser son « dû », en lieu et temps de l'acte manqué.

L'interposition du cadre pictural, non-narratif et non-figuratif, met ainsi en évidence un décalage temporel et spatial dans l'expérience de l'exil, qui ne peut être nié, mais qu'il s'agit d'assumer plutôt que de tenter de combler, annuler ou joindre. Le récit de vengeance manquée que nous venons de voir suggère d'ailleurs qu'une condition pour sortir de l'exil est que ce passé reste « *out of joint* »¹⁸, dans une relation d'apposition, de coexistence décalée, avec le présent. Une telle relation, qui ne tente pas de « combler » les ruptures et de rétablir une continuité narrative avec le passé, laisse ouverte les possibilités de divers rassemblements et rattachements des expériences passées au présent — un peu comme les dettes non-soldées de l'Inca Garcilaso, l'auteur métisse, qui inaugurent des ramifications non généalogiques des descendants des Incas venant de disparaître. Tant dans ces dettes non-soldées que dans les « figures en grappe » de Reina Roffé, on devine un double travail de détachement des expériences, des souvenirs et des récits du projet global dans lequel elles semblaient avoir exclusivement du sens, pour être réinscrites dans d'autres relations significatives, ébauchant ainsi d'autres loyautés projetées dans l'avenir.

Les « grappes » du des-exil

Retenons du récit précédant le travail de médiation — à la fois séparation (arrachement) et lien — qu'effectuent les peintures du vieil homme, capables de ramener la protagoniste en exil au présent et à l'avenir. Je vais traiter maintenant de deux autres dispositifs de « conversion » de la condition d'exilé qui élaborent des formules de coexistence de différents cadres temporels et culturels sans tomber dans le piège des comptes soldés ni sombrer dans la nostalgie de la continuité.

Les textes que je vais survoler sont *Una vez Argentina*, d'Andrés Neu-

¹⁸ Ce sont les fameuses paroles de Hamlet, personnage également pris dans la logique de la vengeance : « *The time is out of joint. O cursed spite, / That ever I was born to set it right!* » (Acte I, sc. v).

man, et *El descubrimiento de España*, de Fernando Iwasaki. Ces auteurs résident tous deux en Espagne, pays dont la langue, l'histoire et la culture sont étroitement liées à celles de leurs pays d'origine respectifs, l'Argentine et le Pérou. Or, ces liens sont conflictuels, marqués tant par l'histoire coloniale et ses conséquences sur les rapports culturels entre les communautés d'hispanophones à travers le monde, que par les intenses migrations et flux d'exilés dans les deux sens des deux derniers siècles. Les Hispano-Américains en Espagne sont inévitablement pris dans cette toile d'affiliations et animosités entre leurs pays d'origine et l'ancienne métropole, actuelle terre d'accueil. Ils font souvent part d'un sentiment à la fois de familiarité et d'étrangeté, d'appartenance et d'irréductible différence à l'égard de cette dernière. Le rapport à la langue d'accueil, notamment, est problématique : il s'agit de la même langue, mais différente ; tout en comprenant parfaitement ce qui se dit, l'Hispano-Américain en Espagne aura toujours un accent qui dévoile ses origines et/ou sa condition de migrant ; condition qui persiste au pays natal. En effet, dans la mesure où les différentes langues se touchent, elles ont aussi tendance à s'influencer mutuellement et parfois même à rentrer en concurrence. Comme le résume Fernando Iwasaki dans un de ses textes :

Nadie en España me ha preguntado de qué parte de España soy y ningún sevillano aceptaría que mi acento es sevillano, a pesar de los veinticinco años que llevo viviendo en Sevilla. Sin embargo, un número indeterminado de peruanos piensa que yo hablo ya como español. Es decir, que unos creen que mi habla es la del « otro », aunque los otros sigan pensando que en mi acento reverbera la voz del « otro ». (Iwasaki 2010 : 224)

Personne en Espagne ne m'a jamais demandé de quelle partie d'Espagne je viens et aucun Sévillan n'accepterait que mon accent est sévillan, bien que cela fasse vingt-cinq ans que j'habite à Séville. Pourtant, un nombre indéterminé de Péruviens pense que je parle déjà comme un Espagnol. C'est-à-dire que les uns croient que ma langue est celle de « l'autre », bien que les autres continuent à penser que dans mon accent résonne la voix de « l'autre ».

Et c'est ainsi que les Hispano-Américains en Espagne rentrent en orbite culturelle : ce sont ces gens avec accent, ici et là-bas, et ils représentent toujours l'endroit où ils ne sont pas.

Andrés Neuman est un cas intéressant d'écrivain « avec accent ». Dans les textes qui renvoient d'une manière ou d'une autre à l'Argentine — ce n'est pas le cas de tous —, les deux espagnols, identifiables notamment par les tournures linguistiques, coexistent sans disparaître l'un dans l'autre. Dans *Bariloche*, par exemple, l'espagnol argentin des protagonistes est encadré par l'espagnol péninsulaire du narrateur, de sorte que les deux « accents » coexistent, l'un à côté de l'autre, en contact mais sans être en concurrence. Ces registres différenciés sont aussi à l'œuvre dans *Una vez Argentina (Une fois l'Argentine)*, récit qui rapporte les souvenirs du narrateur avant son départ avec sa famille en Espagne. Passage presque obligé de la littérature de migration, ces récits autobiographiques remplissent une fonction fondamentale, autant pour les auteurs comme pour les lecteurs migrants, parce qu'ils s'adonnent à la tâche de trouver des clés d'activation de la mémoire individuelle et des cadres de références pour l'accueillir, là où il n'y pas la collectivité et le contexte culturel dans lesquelles ces mémoires avaient initialement forme et sens¹⁹. Pour ce faire, la chronologie et les repères historiques ne suffisent pas tout à fait et on constate un tournant vers des récits qui rassemblent de manière anecdotique et sans lien causal des événements d'ordres différents. Dans le texte de Neumann, notamment, le narrateur à la première personne se rappelle, selon une logique non-chronologique, parfois thématique, parfois associative, de moments de la vie de famille, du coup d'état, des lectures à l'école, des cours de violon, du zoo, de ses premières expériences sexuelles et politiques, de films qu'il a vus. Ces souvenirs en apparence désordonnés sont régulièrement mis en perspective, situés dans le contexte de l'« après » Argentine, et réactualisés avec des commentaires, « greffés » à des événements et à des cadres de références contemporains malgré leur manque de continuité événementielle et temporelle.

Le jeu d'accents participe à ce travail d'actualisation et de réinscription de la mémoire dans un cadre accessible aux conditions post-migratoires. C'est le cas avec les souvenirs de son grand-père Mario : le narrateur affirme bien

¹⁹ Voir à cet effet Jelin 2012. Comme d'autres théoriciens de la mémoire (Halbwachs, Assman), Jelin souligne que la mémoire n'est pas un fait individuel, qu'elle ne peut pas avoir lieu sans des cadres ou récits de référence, qui sont de l'ordre du collectif. L'idée d'une « clé d'activation » est intéressante car elle rappelle que la mémoire, collective et individuelle, n'est pas donnée : elle doit être constamment ravivée et réactualisée et donc aussi transformée.

se rappeler de lui, mais il ajoute ne pas l'avoir bien connu (« Te recuerdo bien, Mario. No te conocí mucho », Neuman 2003 : 104). Voici comment il rapporte, par exemple, le souvenir d'une soirée pendant laquelle il regarde un match de foot avec lui :

Yo tenía seis años. Y tan médico, tú, durante el entretiempo me obligaste a darle la espalda al televisor porque era malo para la vista, y yo te hacía caso y me tapaba la cara con un almohadón. Tramposo abuelo, que mientras tanto seguías viendo los anuncios. ¿ Y vos, abuelo, no te cuidás la vista ? Dejá, no te preocupes, yo ya la tengo estropeada, respondías. (Neuman 2003 : 105, mon emphase)

Moi, j'avais six ans. Et *toi*, si médecin, pendant la mi-temps tu m'as obligé à tourner le dos au téléviseur parce que c'était mauvais pour la vue, et je t'écoutais et me couvrais le visage avec un coussin. Grand-père tricheur, entre temps tu continuais à regarder les annonces. Et *toi*, grand-père, tu ne *soignes* pas ta vue ? *Laisse*, ne t'en fais pas, elle est déjà abîmée, tu répondais.

Le passage met en évidence les différences de perspective entre le narrateur adulte et le narrateur enfant : le premier se rend compte de la « tricherie » du grand-père, tandis que l'enfant lui obéit et le questionne naïvement. Cette différence est accentuée par l'usage de différents pronoms selon l'âge du narrateur : enfant, le narrateur s'adresse avec le « vos » argentin au grand-père (qui lui répond naturellement aussi avec un accent argentin, « *dejá* ») ; mais adulte, il emploie le « tú » péninsulaire. Or cette différence ne fait pas que marquer une distance : elle permet aussi de mettre en évidence le rapprochement du narrateur adulte, qui relaie les propos et l'affection de l'enfant, tout en les adaptant à sa subjectivité présente. Le souvenir du grand-père est ainsi ostensiblement actualisé, tandis que celui de l'enfant qui lui parlait à l'époque en argentin est respecté.

L'actualisation de la figure du grand-père a par ailleurs une valeur symbolique dans l'œuvre, mise en avant par le propre narrateur lorsqu'il évoque sa mort, à deux reprises et de deux manières différentes. La première fois, juste après l'anecdote de la télévision, le narrateur raconte la scène en espagnol péninsulaire, donc depuis son présent post-migratoire :

Lo último que te ví hacer, lo sabes, fue plantar un árbol. Mira que supiste morirte así, simbólico, carajo. Era un sauce llorón. En el terreno que comprasteis entre Dorita, tú y mis padres [...]. Allí plantamos el sauce juntos. Bueno, yo no podía ni mover la pala; tú sudabas muchísimo. (Neuman 2003 : 105, mon emphase)

La dernière chose que je t'ai vue faire, tu le sais, ce fut planter un arbre. *Regarde* comme tu as su mourir, comme ça, symboliquement, *carajo*. C'était un saule pleureur. Dans le terrain que vous avez acheté entre Dorita, toi et mes parents [...]. Là nous avons planté l'arbre ensemble. Bon, moi, je ne pouvais même pas bouger la pelle ; toi, tu suais beaucoup.

Suivant la symbolique de l'arbre, le narrateur imagine que le grand-père, médecin, savait que son cœur était « mal planté », suggérant ainsi que le saule pleureur annonçait déjà sa mort ou que le planter était une forme déplacée de se soigner, etc. Mais à la fin du texte la scène est reprise et sa signification est retravaillée, prenant une valeur encore plus symbolique dans la perspective de la vie du narrateur. Cette fois le narrateur adulte n'intervient pas, ou peu : on assiste à l'échange entre le grand-père et l'enfant tandis qu'ils préparent l'arbre pour le planter. Le petit-fils, comme il se doit, est impatient, la démarche est longue :

Al hoyo le falta un poco, todavía. Hay que peinar las raíces, mojarlas bien, y después poner el abono. (Neuman 2003 : 255)

Il manque encore un peu au trou. Il faut lui peigner les racines, bien les mouiller, et après mettre l'engrais.

Le petit-fils s'inquiète pour la suite : « Combien durent ces arbres ? » (« ¿ Cuánto duran estos árboles ? ») ; « Ne t'en fais pas », le rassure le grand-père, « ce saule va nous durer beaucoup » (« no te preocupes, este sauce va a durarnos mucho »). Il « étire » alors les racines, les mouille, et murmure se dernières paroles, avec lesquelles se clôt le récit : « Dépêche-toi chéri, il se fait tard » (« Apuráte querido. Ya nos va atardeciendo », Neuman 2003 : 255). Ces racines retournées, en l'air, qui promettent de durer, reprennent l'image de l'arbre mal planté du cœur du grand-père et inscrivent sa mort dans une durée généalogique qui se confirme dans le récit²⁰. En effet, si l'arbre de la

²⁰ L'image élabore aussi la nostalgie qu'évoque le saule : on songe au saule pleureur et à la

famille est mal planté — il y a migration et déplacement — ses racines hors sol s'étendent au futur et au petit-fils, qui incarne la promesse qu'on lui a faite dans son enfance.

L'arbre généalogique est souvent mis en avant dans les récits de migration hispano-américaine en Europe, puisqu'il permet, pour des raisons évidentes, de relativiser les catégories d'étranger et de « natif » et de raconter les différentes histoires nationales à partir des migrations qui les conforment. C'est ce que fait aussi le texte susmentionné de Fernando Iwasaki, *La découverte de l'Espagne*, sans cependant recourir à la généalogie familiale (qui dans son cas l'emmènera dans d'autres textes au Japon), mais plutôt à l'histoire entremêlée des littératures, des cultures populaires et des historiographies en langue espagnole. Concrètement, le texte consiste en une série d'essais autobiographiques qui retracent le processus de connaissance et reconnaissance de l'Espagne qui commence pour le narrateur au Pérou, avec les nonnes espagnoles de l'école de son enfance, des chansons, des doublages de dessins animés américains, de l'esthétique amoureuse de l'adolescence, des textes d'histoire d'une part et d'autre de l'Atlantique, etc. Au fil des discussions, dont le point de départ est généralement un souvenir d'ordre plus ou moins personnel — les fêtes de Noël de son enfance, la première fois qu'il a entendu le nom de « Colomb », etc. — les stéréotypes culturels sont mis côte à côte et désarmés, de sorte à mettre en évidence la construction des différences culturelles, ou en tout cas, des discours sur la différence culturelle.

Le premier essai, par exemple, rapporte la perplexité du narrateur enfant face aux différences de genre entre les choses en espagnol et en péruvien — « la mar » et « el mar » — perplexité qui devient une nette anxiété quand les nonnes espagnoles utilisent le petit nom féminin « cuquita » pour son sexe au lieu du masculin « pipilín » (Iwasaki 1996 : 11). Cette anecdote anticipe d'autres anxiétés, suscitées cette fois par des différences ou similitudes culturelles, qui tout comme les différences de genre, sont autant construites qu'indéniables, et peuvent être désamorçées avec humour et détachées des discours totalisants de la différence et de l'altérité. En même temps, notons que c'est aussi grâce à l'interposition, pour reprendre un terme utilisé avant, du regard post-migratoire

maladie du saule, le « mal del sauce », une sorte de mélancolie qui envahit ceux qui restent assis trop longtemps sous leur ombre, dans la région du Paraná.

entre le souvenir d'enfance et les deux cadres culturels — les deux langues, les stéréotypes — en question, que ces deniers sont identifiables dans leurs différences, spécificités et perméabilités. La figure autobiographique du narrateur fonctionne ainsi comme un filtre — ou un axe — permettant d'établir des « dissemblances de famille » entre ces deux pays/cultures, et les souvenirs sont mis au service des ramifications des arbres généalogiques inversés. Par ce travail de dé-systématisation des cadres de référence, l'opposition absolue entre les différences culturelles (et de genre) s'efface et ces dernières sont réorganisées en fonction d'une subjectivité émergente ou en devenir. On retrouve les « figures en grappe » qui convertissent la condition exilique — entre deux temps, deux lieux, deux cultures — en principe pour des nouvelles filiations durables — comme le saule pleureur aux racines « peignées » et retournées.

Récapitulation

En guise de conclusion, récapitulons les étapes de ce parcours complexe. J'ai commencé par proposer d'explorer la notion des-exil dans un sens large, comme un « retour » sur place et au futur depuis une condition d'exilé. Ensuite, j'ai présenté un exemple littéraire, tiré de la science fiction, d'un exil tout à fait radical, basé sur l'abstraction des individus de tous les liens d'interdépendance directe et sur l'invisibilité des sites ou opérations de pouvoir. J'ai proposé que contre ce type d'exil, il importe de tracer les liens invisibles et aussi d'identifier les liens qui résistent à l'exil, plutôt que d'essayer de remonter le temps de l'exil, pour le défaire. Le fragment de texte de l'écrivain métisse Inca Garcilaso de la Vega nous a donné un exemple de lien transcendant l'exil tout en acceptant ses conditions matérielles : la dette non-soldée envers l'Inca ébauche une nouvelle lignée de loyautés, parce qu'il s'agit d'une dette ouverte, qui convertit un manque économique en lien social. En ce qui concerne la nouvelle « Convertir le désert », on a vu que la protagoniste réussissait à imaginer un futur (à « recommencer ») lorsqu'elle abandonne le projet de vengeance et le désir de redresser le passé, laissant ainsi ouvertes les possibilités de divers rassemblements et rattachements des expériences (les figures en grappe) orientées vers le futur. Dans les textes des deux auteurs hispano-américains résidant en Europe, j'ai souligné l'usage des accents et des tournures spécifiques à chaque aire linguistique de l'espagnol

comme moyen d'inscrire les différents cadres culturels et temporels de leurs récits sans recours à la continuité, et celui des généalogies — ces arbres avec les racines à l'envers — pour établir des liens basés sur les différences et dissemblances, qui résistent, justement, à la distance et aux changements. On remarque dans tous ces cas que la conversion de l'exil en ce qu'on peut appeler, au sens large, de la citoyenneté, demande des opérations de dé-systématisation et de désorganisations de cadres — temporels, culturels, de référence — et de réarrangements d'éléments (souvenirs, valeurs, histoires) qui ne reposent pas sur le principe de l'équivalence, et qui reformulent les pertes et les dettes en termes de liens sociaux.

BIBLIOGRAPHIE

Œuvres

- BENEDETTI Mario 1994, *Articulario. Desexilio y perplejidades. Reflexiones desde el Sur*, Madrid, Ediciones El País.
- CORREA Hugo 2010 [1951, 1959], *Los Altísimos*, Santiago de Chile, Alfaguara.
- INCA GARCILASO DE LA VEGA 2009 [1617], *Historia General del Perú*, Lima, edición digital SCG [en ligne], s. p. URL <http://shemer.mslib.huji.ac.il/lib/W/ebooks/001531298.pdf> (page consultée le 16 juin 2018).
- IWASAKI Fernando 1996, *El descubrimiento de España*, Oviedo, Nobel.
- IWASAKI Fernando 2010, « Ningún lugar también es un lugar », in *Disonancias interamericanas*, eds. Adriana López-Labourdette & Valeria Wagner, Barcelona, Linkgua ediciones.
- NEUMAN Andrés 1999, *Bariloche*, Barcelona, Anagrama.
- NEUMAN Andrés 2003, *Una vez Argentina*, Barcelona, Anagrama.
- ROFFÉ Reina 2005, « Convertir el desierto », in *Aves de paso: autores latinoamericanos entre exilio y transculturación (1970-2002)*, éd. Birgit Mertz-Baumgartner & Erna Pfeiffer, Madrid, Iberoamericana.

Études

- CALOZ-TSCHOPP Marie-Claire 2013, « Des-exil : explorer la face cachée de l'exil », in *Penser les métamorphoses de la politique, de la violence, de la guerre. Avec Colette Guillaumin, Nicole-Claude Mathieu, Paola Tabet, féministes matérialistes*, éd. Marie-Claire Caloz-Tschopp & Teresa Veloso Bermedo, Paris, L'Harmattan, p. 46-60.
- GODZICH Wlad 1994, « The Time Machine », in *The Culture of Literacy*, Cambridge, Mass., Harvard UP, p. 123-132.
- GRAEBER David 2011, *Debt: the First 5'000 Years*, Brooklyn, New York, Melville House Publishing.
- GUILLÉN Claudio 1998, « El sol de los desterrados : literatura y exilio », in *Múltiples moradas*, Claudio Guillén, Barcelona, Tusquets, p. 29-97.
- IVEKOVIC Rada, 2012, « La nouvelle universalité de l'exil », *(Re)Penser l'Exil*

[en ligne], s. p. URL <http://exil-ciph.com/2015/09/22/la-nouvelle-universa-lite-de-lexil/> (page consultée le 16 juin 2018).

JELIN Elizabeth 2012 [2002], *Los trabajos de la memoria*, Lima, Instituto de Estudios Peruanos IEP.

WAGNER Valeria 2016 « De l'or, de l'histoire et de la littérature : les *Commentaires royaux* de l'Inca Garcilaso de la Vega et *Salomé* de Julia Alvarez », in *Regards sur l'interculturalité. Un parcours interdisciplinaire*, éd. Patrick Suter, Nadine Bourdessoule-Gilliéron & Corinne Fournier Kiss, Genève, MetisPresses, p. 217-234.

WAGNER Valeria 2017, « Retour au futur : écritures hispano-américaines du des-exil », version préliminaire de l'article dans ce volume, parue comme matériau pour le travail de synthèse du Programme du CIPh [en ligne], s. p. URL http://exil-ciph.com/wp-content/uploads/2017/05/VW_desexil-CLE-1.pdf (page consultée le 16 juin 2018).

ÉCRIRE ET TRADUIRE L'EXIL POUR JEUNES LECTEURS. NO PASÓ NADA D'ANTONIO SKÁRMETA EN COMPARAISON AVEC SES TRADUCTIONS ALLEMANDE (LÓPEZ) ET FRANÇAISE (BATAILLON)

Loreto Núñez

Introduction

L'auteur chilien Antonio Skármeta (né en 1940) est surtout connu pour être l'auteur de *Ardiente paciencia / Une ardente patience* (1985) qui est à la base du fameux film *Il Postino* de Michael Radford (1994) avec Philippe Noiret dans le rôle de Neruda et Massimo Troisi dans celui du facteur. Skármeta a écrit ce roman, qui lui a valu une renommée internationale, lors d'une des phases les plus éprouvantes de sa vie : son exil en Allemagne (plus concrètement à Berlin-Ouest) suite au coup d'État de Pinochet en 1973. Pendant cet exil de 1973 à 1989, il a écrit aussi d'autres ouvrages moins connus, dont celui qui va nous occuper ici : *No pasó nada*, intitulé *Nixpassiert* dans la traduction allemande par Monika López et *T'es pas mort!* dans la traduction en français par Laure Bataillon qui feront également l'objet de cette étude. Le présupposé de base de mon article est qu'un texte et ses traductions ne sont pas identiques, qu'au contraire il s'agit de productions qui se distinguent les unes des autres. Comme le souligne Meschonnic :

Un texte et ses traductions sont dans des histoires et des langues différentes et surtout des stratégies et des enjeux différents. Il n'y a pas d'unité culturelle d'un texte avec ses traductions [...]. [La traduction] est un autre objet, linguistique et culturel. (Meschonnic 1999 : 85)

Ainsi, le texte de Skármeta et ses traductions nous offrent différentes écritures de l'exil. Or, peut-on aller encore plus loin et considérer avec Borutti et Heidmann que :

La prospettiva comparativa assume che la traduzione sia una situazione esemplare della conoscenza, in cui conoscere

significa assumere la differenza e la distanza, o meglio, mostrare la distanza. (Borutti/Heidmann 2012 : 165)

La perspective comparative assume que la traduction est une situation exemplaire de connaissance, où connaître signifie assumer la différence et la distance ou, mieux, *montrer la distance*.¹ (les auteures soulignent)

C'est là une position qui est en lien avec une perspective comparative particulière, celle de la comparaison *différentielle* théorisée par Heidmann. Cette méthode « procède par différenciation, comme c'est aussi par différenciation que se sont formées les langues et les cultures du monde » ; elle engage à « différencier les créations littéraires et s'inscrit contre la tendance plus commune de les généraliser et de les "universaliser" » (Heidmann 2013a : 203). Cette généralisation se perçoit souvent quand il est question de traduction, dans le sens que nombre de fois on constate une mise à plat des différences entre l'original et la traduction au profit d'une soi-disant synonymie entre les deux. Or comme le rappelle Heidmann, « la traduction synonymique est impossible » (2013b : 62). Au contraire, dit la chercheuse ultérieurement, « nous gagnons à appréhender l'activité du traduire comme un travail de différenciation » (Heidmann 2017a : 39)². D'où l'importance de traiter le texte à traduire et celui traduit de façon égalitaire en les comparant dans un rapport non-hiérarchique. Se pose toutefois la question de savoir comment ne pas traiter de façon hiérarchique le texte source et ses traductions. Heidmann explique qu'il

importe de considérer que chacun construit ses effets de sens en se liant de façon significative à son propre contexte socio-culturel et linguistique [...] toutes les dimensions énonciatives et discursives [...] sont significatives dans ce processus complexe de création de sens. (Heidmann 2013b : 65)

Aborder nos textes dans cette optique, nous permettra de découvrir différentes écritures *en exil* et *de l'exil*. Cette diversité est augmentée dans le cas de notre corpus. Car outre le transfert linguistique et culturel, nous sommes

¹ Sauf mention contraire, toutes les traductions sont miennes. Il s'agit de traductions de travail, effectuées le plus près possible de l'original, sans prétention littéraire.

² Voir aussi la suite du développement dans Heidmann 2017a : 40-41, ainsi que, dans une perspective épistémologique plus large, Heidmann 2017b : 205-207.

face à ce que l'on pourrait désigner comme une transposition générationnelle : l'écriture d'adultes, l'auteur et ses traductrices, pour jeunes lecteurs. En effet, l'ouvrage de Skármeta semble être destiné à ce lectorat. Cela n'implique toutefois aucunement une simplification, ou du moins seulement en apparence. Il s'agit au contraire d'une complexification du travail de l'auteur en général et de celui qui écrit *depuis* et *de* son exil en particulier pour toucher ce lectorat qui lui est distinct. Encore faut-il être conscient que la communication de la littérature de jeunesse est double sous divers aspects. D'une part, par le simple fait qu'il s'agit de productions d'adultes à différents niveaux (auctorial, éditorial, commercial, pédagogique), destinées à un jeune public, enfantin ou juvénile. Comme l'indique Prince :

Il y a ce grand paradoxe : pas de littérature d'enfance sans adultes. Car pour des raisons diverses, mais nécessaires, soit que le « jeune » ne sache pas lire, soit qu'il lise mal, soit qu'il ne soit pas économiquement autonome ou moralement juge, la présence d'un adulte médiateur s'impose. (Prince 2012 : 132)

D'autre part, parce que le public n'est pas un mais aussi double : ce ne sont jamais uniquement les jeunes auxquels on s'adresse, mais aussi les adultes, les parents, les autres familiers, les enseignants. C'est dans ce sens que O'Sullivan parle du « double destinataire » (« dual addressee ») de la littérature de jeunesse :

[...] *some elements in a text apparently written for children can, in fact, only be realised by adults and, for this reason, it attracts members of two literary systems which are usually polarised — the adult's and the children's.* (O'Sullivan 1993 : 111)

[...] certains éléments dans un texte apparemment écrit pour les enfants peuvent, en fait, seulement être réalisés par des adultes et, pour cette raison, il attire les membres de deux systèmes littéraires normalement polarisés — celui des adultes et celui des enfants.

Cette dualité communicationnelle de la littérature pour jeunes lecteurs est d'une importance capitale, aussi pour les auteurs écrivant en exil. Privés de prime abord du public dans leur patrie, ils doivent en atteindre un autre, ou plutôt d'autres, cela souvent dans la perspective de faire connaître leur destin et celui de leur pays. Toutefois, comme le remarque Lévêque « l'écrivain pour

la jeunesse en exil n'est pas exactement dans la même situation que l'écrivain pour adultes exilé » (2011 : 127). Elle cite à ce sujet un passage intéressant aussi pour notre propos de Franz Carl Weiskopf, auteur germano-tchèque exilé à cause des nazis :

[die Kinder] besuchten die Schule im Asyl, sie spielten mit fremdsprachigen Freunden, sie vergassen sehr oft die Sprache ihrer Heimat. Aus diesen Gründen hatten es die Autoren von Kinder- und Jugendliteratur im Exil ganz besonders schwer, es sei denn, dass sie bereit waren, in fremder Sprache neu zu beginnen. (Weiskopf 1948 in Lévêque 2007 : 128, n. 6)

[les enfants] fréquentaient les écoles de leur pays d'accueil, ils jouaient avec des amis parlant une autre langue, ils oubliaient très souvent la langue de leur pays d'origine. Pour toutes ces raisons, les auteurs de littérature d'enfance et de jeunesse en exil étaient dans une situation particulièrement difficile, sauf s'ils étaient prêts à recommencer dans une langue étrangère. (traduction par Lévêque 2011 : 127)

Comme nous le verrons par la suite, Skármeta est bien sensible à cette deuxième génération d'exilés. Pourtant, il n'a pas changé de langue ; il est resté avec son castillan du Chili. Mais il a aussi opté pour l'ouverture à travers les traductions. Celles-ci sont en partie même sorties avant le texte en espagnol³. Cette extension amène un élargissement du double public qu'implique déjà le choix d'écrire pour la jeunesse. Je ne pourrai pas me focaliser ici de façon théorique sur la problématique de la traduction pour jeunes lecteurs⁴, mais notre corpus nous donnera l'occasion d'en explorer quelques facettes en

³ Le texte original *No pasó nada* a été publié en 1980, mais sa traduction en allemand, *Nix passiert*, qui nous intéressera ici, est sortie en 1978. La traduction en anglais a aussi précédé l'édition en espagnol : elle a été publiée une année avant, Skármeta 1979a. Son titre est beaucoup plus fort en ce qui concerne le lien avec le Chili, car elle est intitulée : *Chileno!*. La traduction néerlandaise est sortie la même année, Skármeta 1979b, sous le titre *Niksaandehand*. Le « Niks » (« rien ») du début est au style familier, comme l'allemand « nix » de *Nix passiert*, et l'expression pourrait être traduite par « Rien-se-passe » / « Ça-ne-fait-rien » ou, un peu plus librement, « Aucun-problème » / « Tout-va-bien ». Je remercie ici Marieke Frenkel de m'avoir donné ces informations sur la traduction néerlandaise et plus de détails encore sur cette dernière ; pour des raisons d'espace, je n'ai pas pu les intégrer dans cet article.

⁴ Pour un très bon panorama de la question de la traduction pour jeunes lecteurs, je renvoie à O'Sullivan 2000 : 172-378, avec d'autres références. On peut aussi consulter l'ouvrage édité par Lathey 2006 qui réunit des contributions importantes sur le sujet, aussi au niveau d'un historique des recherches.

lien avec l'écriture en exil. Je commencerai par une présentation plus détaillée du choix de Skármeta d'écrire en exil avec la figure d'un jeune narrateur exilé. Ensuite, j'aborderai la question de la littérature de jeunesse et son double public, au niveau de l'écriture et de la traduction. Enfin, j'entrerai plus en détail dans les récits du corpus pour en comparer quelques passages.

À la recherche d'un jeune narrateur exilé

No pasó nada présente le récit du jeune adolescent chilien Lucho (Lucas dans la traduction française) qui vient d'arriver avec sa famille à Berlin. Il y rapporte la première année d'exil, marquée par des difficultés d'adaptation, par des problèmes linguistiques et culturels. En parallèle à cela, on assiste aussi à la présentation d'une vie d'adolescent. Le jeune narrateur raconte comment, en jouant au foot, il reçoit son surnom « Nopasónada »⁵, littéralement « S'est-rien-passé », une formule phrastique resserrée en un mot. C'est un des premiers mots en allemand qu'il apprend pour répondre à ses compagnons quand il les a jetés par terre en jouant. Le jeune homme décrit aussi ses premiers amours, ainsi que des bagarres entre jeunes et les amitiés qui en découlent. Ce faisant, Skármeta choisit de céder la parole à un fils d'exilés pour raconter d'une autre façon l'expérience de l'exil. Remarquons que si le protagoniste a le surnom *Nopasónada*, le titre du livre est *No pasó nada* que l'on pourrait traduire par *Il ne s'est rien passé*, donc une phrase séparée et bien articulée. Étant donné que le titre apparaît en position d'ouverture de l'ouvrage, bien avant l'explication pour le surnom de Lucho, le lecteur est orienté à mettre cette phrase en relation avec l'auteur et sa réalité d'exilé : comme s'il ne s'était rien passé au Chili. Il est clair que cette négation ne fait que renforcer la réalité du coup d'État qui a effectivement eu lieu et des violences qui lui ont succédé. En même temps, en niant le passé, le récit est tourné vers le futur, en particulier celui de la génération des jeunes exilés qui regardent vers l'avenir alors que leurs parents se focalisent bien plus sur le passé.

Dans la réédition de ce texte, parue deux ans après *Il Postino*, Skármeta ajoute un prologue qui explique comment il en est venu à concevoir *No pasó nada*. Sachant qu'il est connu avant tout comme l'auteur de *Ardiente pacien-*

⁵ Pour la première occurrence du surnom, dont Lucho explique la « création », voir Skármeta 1980 : 17.

cia, il commence par se référer à ce texte pour marquer d'emblée ce qui distingue ses deux productions. Il explique :

El Cartero [...] se esfumaba en el terror de la dictadura chilena en tanto que Nopasónada había huido, arrastrado por sus padres hacia una Europa que ofrecía a los exiliados los pulmones de la libertad, pero también el dolor de la lejanía. (Skármeta 1996 : 9-10)

Le Facteur [...] se volatilisait dans la terreur de la dictature chilienne, alors que *Nopasónada* s'était enfui, entraîné par ses parents, vers une Europe qui offrait aux exilés les poumons de la liberté, mais aussi la douleur de la distance.

Il enchaîne avec le portrait de la situation déchirante des exilés dont certains auraient, dit-il, « préféré la mort certaine dans la patrie lointaine à cet agoniser mélancolique dans des langues incompatibles » (« hubiera[n] preferido una muerte cierta en la patria lejana, a este melancólico agonizar en idiomas incompatibles », Skármeta 1996 : 10). Comme il ajoute juste après :

Desde el punto de vista emocional, para un exiliado el mundo se divide únicamente entre el país que perdió y el resto del planeta. (Skármeta 1996 : 10)

Depuis le point de vue émotionnel, pour un exilé, le monde se divise uniquement entre le pays qu'il a perdu et le reste de la planète.

Selon Skármeta, dans la suite du prologue, la situation n'est pas la même pour les enfants des exilés. Alors que pour les parents, l'exil est marqué par la distance, par l'impression d'une incompatibilité des langues et des cultures et par une focalisation sur la patrie, pour les enfants, c'est le contact qui prime, à travers la langue et les échanges quotidiens avec leurs pairs :

Aprendían el idioma anfitrión en la escuela, los apasionaba la calle, sus jóvenes almas entraban en contacto con las de seres de su misma edad. (Skármeta 1996 : 10-11)

Ils apprenaient la langue hôte à l'école, ils étaient passionnés de la rue, leurs jeunes âmes entraient en contact avec celles des êtres de leur âge.

Face à la « retraite », la « réflexion » et la « tristesse » (« tiempo de recogimiento, de reflexión y tristeza ») des parents, il place du côté de la deuxième

génération « l'expansion, les explorations de l'inconnu, l'aventure d'émigrer vers l'autre » (« la expansión, las exploraciones de lo desconocido, la aventura de emigrar hacia el otro ») (Skármeta 1996 : 11). C'est ainsi que quand son éditeur lui a demandé d'écrire un texte sur l'exil depuis sa réalité d'exilé, Skármeta a décidé qu'il devait le faire depuis cette perspective particulière :

Había que contar la experiencia del exilio no desde las víctimas directas, es decir los padres conscientes e ideologizados, sino desde los hijos, quienes dentro de la familia estaban en los valores del terruño, pero que en el aura de las calles extranjeras tenían que acomodarse a la ley de la sobrevivencia. (Skármeta 1996 : 17)

Il fallait raconter [dit-il] l'expérience de l'exil non pas depuis les victimes directes, c'est-à-dire depuis les parents conscients et idéologisés, mais depuis les enfants qui, à l'intérieur de la famille, étaient dans les valeurs du pays natal, mais qui dans l'aura des rues étrangères devaient s'adapter à la loi de la survivance.

Comme s'il s'agissait d'une obligation externe, Skármeta explique « qu'il fallait raconter l'expérience de l'exil » (« había que contar la experiencia del exilio ») autrement que depuis la perspective victimisée des adultes. Car ces derniers sont trop directement touchés par les événements (« víctimas directas »). Ils sont aussi trop chargés idéologiquement (« ideologizados »). L'auteur ne veut pas fournir un récit-témoignage qui pourrait devenir trop pathétique. Il préfère raconter l'exil depuis la perspective des descendants, également parce qu'ils se trouvent entre les deux cultures. Le choix de la figure juvénile ne se limite pas au niveau de l'histoire, ni à la focalisation, mais touche aussi la voix narrative : le jeune protagoniste Lucho est également le narrateur qui raconte à la première personne son expérience de l'exil. Le narrateur en « je » est un procédé fréquent en littérature pour jeunes lecteurs, en particulier dans la littérature contemporaine⁶, car il permet d'augmenter l'identification des jeunes lecteurs avec les figures dont ils lisent les aventures. Or dans le cas de Skármeta, cela lui donne la possibilité de présenter un témoignage, mais pas aussi martyrisé comme aurait pu l'être le récit des parents du jeune homme.

⁶ Voir en particulier l'intéressante étude de Hofmann 2010.

Écrire et traduire l'exil pour jeunes lecteurs ?

On peut se demander si, à travers le choix de la figure d'un enfant-exilé comme narrateur, Skármeta destinait son livre à de jeunes lecteurs, du moins si c'était le public qu'il visait exclusivement. Comme nous l'avons relevé au début, une des caractéristiques de la littérature d'enfance et de jeunesse est précisément le double public : jeunes et adultes. En ce qui concerne *No pasó nada*, il est frappant de constater que l'auteur lui-même, ni dans le prologue rajouté postérieurement, ni dans les différentes interviews ou textes que j'ai pu consulter, n'affirme s'être adressé à un public de jeunes lecteurs, du moins pas exclusivement.

Dans son édition initiale, publiée à Barcelone en 1980, le livre apparaît chez la maison d'édition Pomaire⁷. Cette dernière a effectivement plusieurs collections pour jeunes lecteurs. L'ouvrage est accompagné de dessins de l'artiste argentin Federico Aymá, mais ceux-ci ne sont aucunement faits dans un style qui pourrait les rattacher à la littérature d'enfance et de jeunesse. Federico Aymá (1941-1987) n'est d'ailleurs pas un créateur pour le jeune public : ses œuvres ont souvent une touche inquiétante, probablement en lien avec la situation politique de son pays qui l'a forcé, comme Skármeta, à vivre en exil depuis 1977, plus concrètement en Espagne. Il meurt en 1987 d'un cancer, quelques mois seulement après être retourné en Argentine⁸. Dans le cas des images faisant partie de *No pasó nada* : si elles sont désignées dans l'ouvrage comme des « illustrations » (« ilustraciones »), elles n'illustrent pas vraiment le texte de Skármeta, mais l'accompagnent, presque par une technique de contrepoint ; dans ce sens, on pourrait parler d'un iconotexte contra-

⁷ Si l'ouvrage est publié à Barcelone, la maison d'édition a aussi des sièges en Argentine, Colombie, Costa Rica, Chili, Équateur, États-Unis, Uruguay, Venezuela. Son nom fait référence à Pomaire, petit village d'artisans potiers à 50 km à l'ouest de Santiago du Chili, mais la diffusion n'est donc aucunement locale, elle se répartit dans toute l'Amérique et en Espagne. Au sujet de l'extension générale du public visé par Skármeta, voir aussi Campos Fuentes 2008 : 43-44.

⁸ Il n'est pas aisé de trouver des informations détaillées sur Federico Aymá. Je me base ici sur les données indiquées sur le site de l'Universidad Nacional del Litoral, URL <http://www.unl.edu.ar/mac/index.php?act=showAutor&id=88> (consulté le 15 avril 2018), ainsi que sur un article en ligne de Butti 2012. Ce dernier se réfère à un volume édité par la fille de l'artiste, Ana Aymá, avec des ouvrages de son père et divers textes. Je n'ai malheureusement pas réussi à avoir accès à ce livre.

punique⁹. Il s'agit de dessins en noir et blanc, comme la grande partie de la production de Aymá, oscillant entre certaines images si claires qu'elles sont presque évanescentes et d'autres extrêmement sombres. On a toujours des personnages qui sont représentés, mais il ne s'agit jamais d'enfants ou de jeunes, comme le sont les figures principales du récit, tout au plus des jeunes adultes autour des vingt ans, souvent avec des expressions de visages tristes ou du moins sérieuses. Un témoignage de la compagne de Aymá, Dina San Emeterio, est intéressant à ce sujet : dans un documentaire, elle affirme que face aux nombreux hommes et femmes que son compagnon avait dessinés, elle s'était demandée

[...] *por qué hay tan pocos niños, casi ningún niño en la obra de Federico [...] no pintaba a los chicos por una cuestión de respeto; a los chicos no tenía nada que reclamarles, no habían cometido error, todavía. Los hombres y las mujeres sí, habían cometido errores y había que reclamarles lo que él mismo se reclamaba.* (Dina San Emeterio in Acosta / Cettour / Cherry 1993, TC 00:17:38-00:18:07)

[...] pourquoi il y a si peu d'enfants, presque aucun enfant dans l'œuvre de Federico [...], il ne peignait pas des jeunes pour une raison de respect ; aux jeunes, il n'avait rien à leur réclamer, ils n'avaient pas commis d'erreur, pas encore. Les hommes et les femmes oui, ils avaient commis des erreurs et il fallait leur réclamer la même chose qu'il se réclamait à lui-même.

Comme je l'ai soulevé, malgré le fait que Skármeta mette en scène dans son récit des jeunes et que possiblement il s'adresse aussi à un tel public, les images accompagnant le texte évitent de représenter des figures d'enfants ou jeunes gens. Au contraire, souvent les personnages dessinés ressemblent plutôt aux parents de ces derniers. Car on raconte aussi leur histoire, avec les erreurs qu'ils ont commises et leurs conséquences sur leurs enfants. En outre, il ne faut pas oublier que souvent, comme nous l'avons évoqué, la littérature pour jeunes lecteurs a un double public : non seulement la jeunesse,

⁹ L'iconotexte est défini par Nerlich comme une « unité non illustrative, mais dialogique entre texte(s) et image(s) qui tout en formant *en tant qu'iconotexte* une unité indissoluble gardent chacun leur propre identité et autonomie » (Nerlich 1990 : 268, l'auteur souligne). Il serait intéressant d'approfondir l'étude de nos ouvrages en tant qu'iconotextes, mais par manque de place je ne pourrai pas le faire ici.

mais aussi les adultes qui sont en charge des enfants ou adolescents. En tout cas, entre autres à travers les images de Aymá, cette double nature de la littérature de jeunesse de l'ouvrage de Skármeta est accentuée. Je n'entrerai pas ici dans les détails des représentations de Aymá, aussi parce qu'à l'exception des couvertures les traductions n'offrent pas de comparant à ce niveau-là. Il convient toutefois d'évoquer le tout premier dessin de l'ouvrage :



Skármeta 1980 : 7 (© Pomaire, sous réserve de droits)

L'image qui ouvre le livre, placée après la page de titre et avant le texte, présente un personnage sombre. On imagine que c'est le narrateur-protagoniste Lucho, mais il n'a pas l'air aussi jeune qu'il ne l'est dans le texte. L'accent est mis sur son visage émacié et sa figure sombre est en fort contraste avec la ville qui se cache derrière lui. Sur un graffiti, on lit : « Chile septiembre 11 de 1973, fiesta de la canalla » (« Chili, 11 septembre 1973, fête de la canaille »,

Skármeta 1980 : 7)¹⁰. La référence à la date fatidique du coup d'État est ainsi d'emblée mise en avant. La situation est complètement différente dans le cas de la réédition espagnole que j'ai mentionnée :

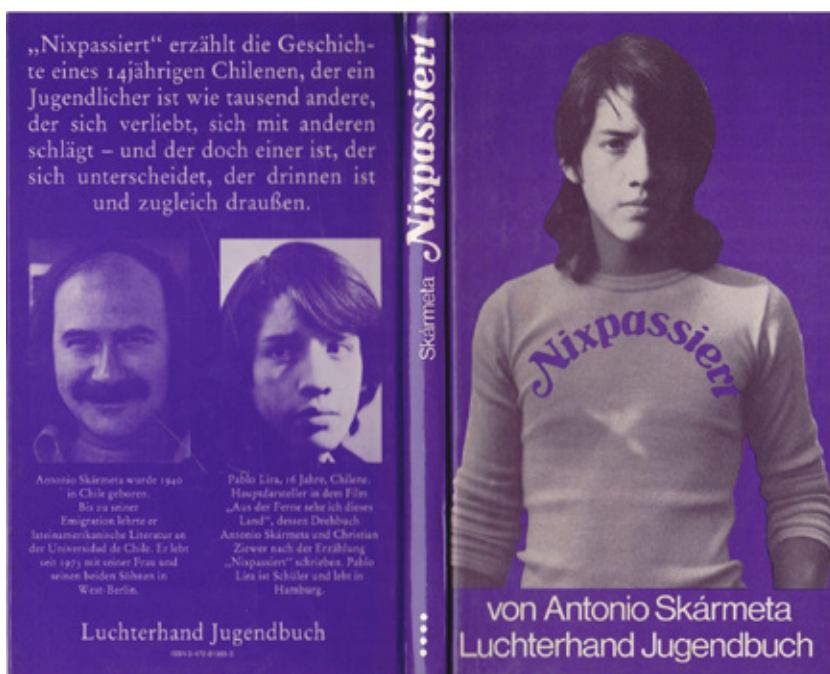


Skármeta 1996 : couverture (sous réserve de droits)

La couverture met au premier plan un jeune garçon, sur une image plutôt destinée à ce genre de public. Avec cela, nous ne sommes pas loin de ce qu'avaient fait les premières traductions, dont celle en allemand et celle en français : elles proposent une présentation qui semble s'adresser beaucoup plus à de jeunes lecteurs. La première traduction en allemand par Monika

¹⁰ Rappelons ici qu'une des séries de dessins de Federico Aymá s'appelle précisément *Matar en Chile, fiesta de la canalla* (*Tuer au Chili, fêtes de la canaille*), effectuée suite au coup d'État par Pinochet. Malheureusement, je n'ai là non plus pas réussi à consulter les images de cette série et à vérifier si le dessin dans notre ouvrage en fait partie. Je peux seulement renvoyer à une analyse détaillée d'une autre image de ce groupe par Acosta 2005.

López, intitulée *Nixpassiert*, est sortie en 1978, donc deux ans avant la publication du texte espagnol¹¹. Elle est parue dans la série *Jugendbuch* (livre de catégorie jeunesse) de la maison d'édition Luchterhand. Le titre *Nixpassiert*, relève aussi d'un style allemand plus juvénile ; ce n'est en tout cas pas un *Ist-nichts-passiert* ou (ce qui commencerait par la négative comme l'espagnol) *Nichst-ist-passiert*, options qui seraient plus proches de l'original. À part cela, il convient de constater que la traduction ne fait pas de différence entre le titre de l'ouvrage et le surnom du protagoniste, ce qu'avait fait Skármeta en distinguant *No pasó nada* et *Nopasónada*. Nous avons relevé que cela lui permettait, à travers le titre, de renvoyer aussi implicitement à la négation apparente de la réalité chilienne. Dans la traduction allemande par contre on focalise sur le figure de Lucho. D'ailleurs, la couverture présente en premier plan la photo d'un jeune adolescent, le protagoniste *Nixpassiert*, dont le nom apparaît sur son pullover :



Skármeta/López 1978 : couverture et quatrième de couverture (© Peter Lilienthal, sous réserve de droits)

¹¹ Pour des raisons pratiques de lisibilité, je me permets d'employer l'adjectif « espagnol » au lieu de l'expression plus précise « castillan chilien » pour me référer à cette modalité linguistique.

Or comme on le découvre sur la quatrième de couverture, le jeune homme de l'image s'appelle Pablo Lira, est Chilien et joue le rôle principal dans *Aus der Ferne sehe ich dieses Land* (*Depuis la distance je vois ce pays*), film de Christian Ziewers de 1978, basé sur le récit de Skármeta, qui a collaboré au scénario¹². Skármeta contribue donc activement à la diffusion de l'histoire de *Nopasónada/Nixpassiert* dans son pays d'accueil, l'Allemagne, et cela en faisant précéder l'édition du texte espagnol par la traduction allemande et la réécriture cinématographique ainsi qu'en touchant, aussi à travers divers médias, différents publics : adultes et adolescents. Cette divulgation par différentes voies permet à Skármeta de faire connaître aux Allemands quelques facettes de la réalité des exilés. C'est dans ce sens aussi que l'on peut interpréter l'ajout sur la quatrième de couverture des photos de deux Chiliens, précisément Skármeta et le jeune Lira. Pour Skármeta, la présence de sa photo ne surprend pas trop, puisqu'il s'agit de l'auteur. L'inclusion du portrait de Lira, par contre, est moins évidente : il n'y a pas d'autre référence au film que celle que l'on trouve à cet endroit. Mais son intégration renforce la matérialité de la présence des Chiliens dans l'histoire fictive, ainsi que dans la réalité allemande. Le côté réel et humain est d'ailleurs accentué par l'ajout de détails sur les deux figures : pour Lira, on mentionne qu'il « est élève et habite à Hambourg » (« ist Schüler und lebt in Hamburg », Skármeta/López 1978 : quatrième de couverture) ; sur Skármeta, on lit qu'« il habite depuis 1973 avec sa femme et ses deux fils à Berlin-Ouest » (« er lebt seit 1973 mit seiner Frau und seinen beiden Söhnen in West-Berlin », Skármeta/López 1978 : quatrième de couverture). Ce genre d'information plus personnelle est souvent employée dans les ouvrages pour jeune public, mais je pense qu'elle s'intègre également dans le but d'accentuer le côté humain des exilés chiliens. Dans

¹² Je n'ai pas réussi à obtenir une copie du film de Christian Ziewers, plutôt connu pour avoir fait des films documentaires ou centrés sur le monde ouvrier. Je me permets de renvoyer au compte-rendu (très positif) contemporain par Blumenberg 1978. Le scénario de ce film n'est d'ailleurs pas la seule écriture que Skármeta fournit de l'histoire de *Nopasónada* : Campos Fuentes (2008 : 42-43) mentionne une œuvre de théâtre et un *radio play* (scénario radiophonique) une année avant le film, c'est-à-dire en 1977. Par ailleurs, Skármeta avait inclus dans son tout premier recueil de récits, *El entusiasmo* (1967), le texte « Relaciones Públicas » dont l'intrigue se recoupe plus au moins avec celle de *No pasó nada*. Il s'agit d'un récit plus court, avec une caractérisation des personnages moins élaborée, et, en ce qui concerne l'histoire, on se trouve avec le protagoniste et sa famille en exil en Argentine, non pas en Allemagne, avec une situation d'exilés qui n'est pas problématisée comme dans notre texte.

cette perspective, un autre aspect du texte de présentation de Skármeta sur la quatrième de couverture mérite d'être remarqué : le choix du terme « émigration » (« Emigration », Skármeta/López 1978 : quatrième de couverture) au lieu de celui d'exil. Tout se passe comme si l'on tentait d'une certaine façon de limer le côté abrupt et douloureux de l'exil. En outre, à travers le choix d'un narrateur jeune et moins idéologisé que ses parents, les expériences de l'exil peuvent être transmises plus facilement. On est entre-deux : entre des exilés étrangers et des immigrés en Allemagne. Cette double idée se perçoit aussi dans le texte de présentation de l'histoire :

« Nix passiert » erzählt die Geschichte eines 14jährigen Chilenen, der ein Jugendlicher ist wie tausend andere, der sich verliebt, sich mit anderen schlägt — und der doch einer ist, der sich unterscheidet, der drinnen ist und zugleich draussen. (Skármeta/López 1978 : quatrième de couverture)

« Nix passiert » raconte l'histoire d'un jeune Chilien de 14 ans, qui est un adolescent comme tous les autres, qui tombe amoureux, qui se bat avec d'autres — mais qui est quand même un qui se différencie, qui est dedans et en même temps en dehors.

Le jeune protagoniste est présenté comme étant « un adolescent comme tous les autres » (« ein Jugendlicher [...] wie tausend andere »), alors qu'il « s'[en] différencie » (« unterscheidet ») : car il « est dedans et en même temps en dehors » (« der drinnen ist und zugleich draussen »). Si l'en-dehors est mis en avant, l'intérieur l'est aussi, ainsi que la ressemblance avec les autres. Ce qui invite à mieux vouloir le connaître et à l'intégrer avec sa diversité. Ces éléments pour ainsi dire « intégratifs » seront omniprésents tout au long du récit. Il convient de s'interroger sur la raison de cette insistance. Elle me semble être en lien étroit avec le contexte concret de l'auteur exilé en Allemagne. Skármeta tente en quelque sorte d'accentuer le potentiel des immigrés, en particulier chiliens comme lui et Lucho, à s'intégrer. Mais en même temps, il me paraît aussi inviter le pays d'accueil à les recevoir plus ouvertement. Le fait que la traduction allemande joue sur ce même registre me semble révélateur dans ce sens : aussi bien le texte espagnol que la traduction allemande tentent d'amener au mieux l'intégration des exilés chiliens. Cela est fait dans un contexte où cet accueil ne va pas forcément de soi. Il est vrai que la réaction internationale face au coup d'État au Chili était en faveur des victimes du régime de Pinochet. Reste le fait que l'Allemagne est un pays encore divisé,

au centre de l'opposition contre les régimes communistes de l'Est. Comme le pays, Berlin même, la ville où Skármeta et Lucho ont été accueillis, est encore divisée entre Ouest et Est. Or c'est à l'Ouest que l'histoire des deux se déroule. Il convient toutefois d'être conscient que c'est surtout l'Est qui a reçu ouvertement les exiliés chiliens. Malgré la grande vague de solidarité, l'accueil du côté Ouest n'allait pas sans problèmes ; c'était au contraire une discussion polémique entre les partisans de gauche et ceux du centre-droite¹³. Les conditions ne se sont sûrement pas améliorées par la crise dans laquelle se trouvait à l'époque la RFA face au terrorisme de gauche, par la Fraction armée rouge (FAR). Une année avant la publication de la traduction du texte de Skármeta, on était dans ce qu'on désigne le *Deutscher Herbst* (Automne allemand) suite aux actions terroristes de la FAR. Dans cette situation, l'accueil de personnes que l'on pouvait rapprocher de mouvements socialistes ou de gauche n'était pas aussi évident. C'est à cela que le texte de Skármeta et sa traduction allemande me semblent faire allusion.

La situation est différente du côté de la France. En 1981, une année avant la publication de la traduction française, François Mitterrand est élu président de la République. Les socialistes sont au pouvoir et vont promouvoir beaucoup de réformes dans leur sens. Le terrain pour accueillir donc les Chiliens est différent et plus favorable¹⁴. C'est dans ce cadre, marqué par une relative ouverture face aux exilés et des changements socialistes, que se publie la première traduction en français, *T'es pas mort!*, par Laure Bataillon, la fameuse traductrice de grands auteurs comme Julio Cortázar, mais aussi Jorge Luis Borges ou Juan Carlos Onetti. Cette traduction est sortie en 1982, dans les Éditions du Seuil, plus concrètement dans la série « points virgule », destinée à la jeunesse.

¹³ Pour d'autres informations sur cette question contextuelle, je me limite ici à renvoyer à Dufner 2014, en particulier le chapitre 6 « Die Bundesrepublik und ihre Beziehungen zum chilenischen Militärregime von 1973-1980 » (p. 268- 354) et là plus concrètement les p. 283-284 ; voir aussi les articles Dufner 2013 et Waske 2013.

¹⁴ Voir par exemple divers travaux de Prongon, dont Prongon 2006, 2011, 2013, 2014 ; voir aussi tout le volume édité par Poinsoit / Toro où cette dernière contribution est parue, en particulier Volovitch-Tavares 2014.



Skármeta / Bataillon 1982 : couverture (© Éditions du Seuil, *Points*, 2007)

La couverture montre bien qu'on destine l'ouvrage à ce genre de lecteur, comme c'était le cas pour la traduction allemande. Le style familier choisi pour le titre avec la formule *T'es pas mort!* va dans ce sens. Constatons que Bataillon a opté pour garder la distinction entre le titre de l'ouvrage et le surnom du protagoniste (*T'es-pas-mort!*). Toutefois, elle réoriente la référence au passé en l'adressant directement à un « tu », qui est fortement interpellé par l'ajout du point d'exclamation. Ce « tu » est multiple : il peut s'agir des interlocuteurs du héros, du protagoniste lui-même auquel quelqu'un s'adresserait, du lecteur. C'est une affirmation moins neutre que celle de *No pasó nada* ou *Nixpassiert*. De plus, le texte de la quatrième de couverture se détache complètement de ce qu'on a vu précédemment. On y lit :

L'exil c'est la tasse... Lucas, Chilien, 14 ans, réfugié, famille en fuite de Santiago... stop. Arrivé Paris-stop. Le froid, soudain,

la faim, le langage inconnu, le racisme... Assez! [...]. (Skármeta/Bataillon 1982 : quatrième de couverture)

L'exil est d'emblée mis en avant par le premier mot, surtout pour marquer la différence qui semble irréductible entre l'entourage et le jeune protagoniste, ici baptisé Lucas. Face au Lucho allemand, qui était considéré comme un adolescent parmi d'autres, le Lucas français se voit confronté, du moins dans cette quatrième de couverture, explicitement au racisme, au point de devoir se révolter et crier « Assez! ». Malgré la différence qui sépare le jeune étranger Chilien des autres, ou peut-être précisément à cause de cela, la traductrice a, comme indiqué, modifié son nom : du Lucho, forme hypocoristique fréquente pour Luis, elle l'a transformé en Lucas : au niveau du son, ce nom est plus proche de l'original que ne l'aurait été Louis. Mais Lucas a aussi l'avantage de sonner français, en même temps qu'il pourrait être hispanique. Lucas est entre les deux mondes et surtout son histoire doit outrepasser les frontières pour arriver en France. On remarque une autre facette importante dans le désir de faire passer au mieux cette histoire aux différents publics qui l'auront sous la main, ici les Français. En effet, le Lucas qui leur est destiné n'est plus à Berlin, mais à Paris, et plus concrètement en banlieue. Le choix de cette localisation n'est ni anodin ni sans conséquences, car il établit un lien entre les exilés et la périphérie de la ville parisienne, zone problématique, aussi à l'époque. Rappelons les émeutes urbaines des années 1970 et 1980, ainsi que les réactions médiatiques, policières et politiques, dont le lancement de la Commission Nationale pour le Développement Social des Quartiers (CNDSQ) ainsi que la création des Zones d'Éducation Prioritaire (ZEP). C'est dans cet espace défavorisé que Bataillon a décidé d'accueillir Lucho pour le transformer en Lucas. L'exil est présent, mais l'accent est mis sur le fait que Lucas est un étranger devant faire face au racisme, dans un espace aussi socialement marginal. Dans la même direction, le texte de présentation marque aussi l'utilisation d'une langue bien plus vulgaire qu'en espagnol ou en allemand, où l'on doit plutôt parler de langue simplifiée. Le choix d'une localisation dans la banlieue parisienne amène d'autres changements, de sorte qu'à la fin de l'ouvrage, nous avons une « Note de la traductrice » qui indique : « toutes les modifications apportées au texte initial l'ont été sur la demande ou avec l'accord de l'auteur » (Skármeta/Bataillon 1982 : 89). Ces « demandes » et ces « accords » sont avant tout effectués pour que l'histoire du jeune exilé

Lucho/Lucas passe le plus clairement possible dans les différents pays dont il adoptera la langue à travers les diverses traductions et cela en proposant des récits qui se différencieront toujours.

Quand Lucho apprend l'allemand et le français. Comparaison différentielle de quelques passages du récit du protagoniste

Comme je l'ai relevé pour l'image d'ouverture de la première édition, nos ouvrages commencent par se référer à la date du coup d'État au Chili, le 11 septembre en la reliant à la vie du protagoniste. Le tout début des textes est comme suit :

Am 11. September war in Chile ein Militärputsch, da wurde Präsident Allende ermordet, und viele Leute sind umgekommen, und Flugzeuge warfen Bomben auf den Präsidentenpalast, und wir haben zu Hause ein grosses Farbfoto, wo der Palast in Flammen steht. Am dreizehnten September war mein Geburtstag, und mein Vater hat mir eine Gitarre geschenkt. Ich wollte damals Sänger werden. (Skármeta/López 1978 : 5)

El 11 de septiembre hubo un golpe militar en Chile, y asesinaron al presidente Allende, y murió mucha gente, y los aviones le tiraron bombas al palacio presidencial, y en la casa tenemos una foto grande en colores donde está el palacio lleno de llamas. El 13 de septiembre era mi cumpleaños y mi papi me regaló una guitarra. Yo entonces quería ser cantante. (Skármeta 1980 : 9)

Le 11 septembre 1973 il y a eu un coup d'État militaire au Chili et on a assassiné le président Allende et beaucoup de personnes sont mortes et les avions ont jeté des bombes sur le palais de la présidence et chez nous on a une grande photo où on voit le palais en flammes. Le 13 septembre c'était mon anniversaire et mon père m'avait offert une guitare. Moi, à l'époque, je voulais devenir chanteur. (Skármeta / Bataillon 1982 : 7)¹⁵.

¹⁵ Ici et dans ce qui suit, je me permets de présenter les textes dans les paragraphes de citation selon leur ordre chronologique. Cela a aussi l'avantage que le texte en espagnol est au milieu, ce qui favorise la lecture et comparaison parallèles avec les deux traductions. En outre, dans l'optique de faciliter la fluidité de lecture, quand des passages d'un paragraphe de citation sont cités à nouveau et étudiés dans le(s) paragraphe(s) suivant(s), je ne répète pas les références qui sont données à la fin du paragraphe de citation.

On constate d'emblée que la traduction française ajoute l'indication de l'année, 1973. Il s'agit d'une précision, mais celle-ci établit aussi une distance plus grande par rapport à ce qui est évoqué dans le passé. Cela se perçoit également dans l'utilisation du plus-que-parfait pour se référer au cadeau d'anniversaire que le jeune homme reçoit peu après le putsch : « mon père m'avait offert une guitare ». L'espagnol et l'allemand mettent au contraire ce moment sur le même plan que la date fatidique : « mi papi me regaló una guitarra » / « mein Vater hat mir eine Gitarre geschenkt ». Il convient de remarquer ici un élément que nous reverrons dans plusieurs passages : en allemand, on ne se réfère jamais aux parents de Lucho avec des appellations du genre « Papa » / « Papi » ou « Mamma » / « Mammi », alors que ce sera le cas en espagnol et quelquefois en français. Plus que l'allemand, la langue espagnole en général, mais surtout aussi sa modalité latino-américaine et chilienne en particulier ont tendance à recourir au diminutif et à des tournures affectives. Outre cette différence linguistique de base, cela a un effet spécifique sur nos textes, puisque la relation du Lucho hispanophone avec son père semble quand même plus étroite que celle de son homonyme allemand. Cela a aussi comme conséquence, du moins au début, que le côté enfantin de l'adolescent est accentué. Dans la même direction, on peut constater l'emploi marqué dans le passage cité de la polysyndète en « y... y ». Il est clair que cette figure peut accentuer les termes reliés, en même temps que ralentir le débit, mais elle peut aussi être rapprochée d'un discours enfantin ou du moins juvénile. Cela est présent aussi bien dans le texte espagnol que dans les deux traductions. En français, nous avons aussi le recours au pronom sujet « on » à la place du « nous » pour la première personne du pluriel : « chez nous *on* a une grande photo où on voit le palais en flammes » (je souligne). Si cette utilisation du pronom « on » ne fait pas forcément pencher le style du côté enfantin ou juvénile, elle le fait en tout cas du côté familial. Notons au sujet de cette phrase une double différence entre le français et les deux autres langues. En espagnol, on lit « en la casa tenemos una foto grande en colores donde está el palacio lleno de llamas ». En allemand, Lucho dit : « wir haben zu Hause ein grosses Farbfoto, wo der Palast in Flammen steht ». Je laisse de côté le fait que la photo française ait en quelque sorte perdu sa couleur (« en colores » / « Farbfoto »). Par contre, j'aimerais retenir l'omission en français de la tournure « en la casa » / « zu Hause », qui correspondrait à un « à la mai-

son ». Encore faudrait-il savoir quelle maison, quel est le foyer des exilés et où est-il : au Chili, à Berlin, à Paris ? En français, Bataillon a préféré éviter cette ambiguïté. De même, elle semble avoir voulu atténuer l'image du palais présidentiel en flammes : au lieu d'une tournure du type « il y a » ou « se trouve » qui correspondrait aux expressions « está » / « steht », *la traductrice française parle de l'image non pas comme d'une réalité absolue, mais depuis la perspective de celui qui l'observe* : « on voit le palais en flammes » (je souligne).

On constatera que le passage est programmatique en ce qui concerne la mise en parallèle entre les événements de l'Histoire avec une grande hache et la vie du narrateur-protagoniste : on passe de la description des horreurs du coup d'État au cadeau d'anniversaire reçu par Lucho / Lucas. Or les deux lignes événementielles ne constituent pas des parallèles qui ne se touchent pas : il est inévitable que la ligne de l'Histoire croise celle de l'existence de notre protagoniste et qu'elle ait des conséquences sur celle-ci. En effet, aussitôt que la guitare lui a été offerte, elle a dû être vendue :

Mir macht es inzwischen nichts mehr aus, dass sie die Gitarre verkauft haben und ich nie darauf spielen konnte, weil ich jetzt nicht mehr Sänger werden will. Jetzt will ich Schriftsteller werden. Mein Lehrer sagt, ich hab das Zeug dazu, obwohl ich nicht richtig Deutsch schreiben kann. Ich meine natürlich, das lässt sich ändern, denn als wir ankamen, mein Vater, meine Mutter, mein kleiner Bruder und ich, da konnte keiner von uns Deutsch. Nicht dass ich mich jetzt für Goethe halte, aber ich schlag mich so einigermaßen durch. Ausserdem habe ich eine deutsche Freundin. (Skármeta / López 1978 : 5-6)

A mí ya no me importa que hayan vendido la guitarra y que nunca pude tocarla, porque ya no quiero ser más cantante. Ahora quiero ser escritor. En el colegio el profesor me dice que tengo pasta, pese a que no puedo escribir bien el alemán. Claro que yo pienso que eso tiene remedio, porque cuando llegamos con mi papi, mi mamá y mi hermano chico, ninguno sabía hablar el alemán. No es que ahora yo me crea Goethe, pero de defenderme, me defiende. Además tengo una amiga alemana. (Skármeta 1980 : 10)

Moi, maintenant, ça m'est égal qu'on ait vendu la guitare parce que je ne veux plus être chanteur. Je veux être écrivain. Mon prof au lycée dit que je suis doué, même si je ne peux pas encore écrire très bien en français. Mais ça, c'est un truc qui

s'arrangera, parce que, quand on est arrivés ici, mon père, ma mère, mon plus jeune frère et moi, aucun de nous ne savait le français. C'est pas que maintenant je me prenne pour Victor Hugo, mais enfin je me défends. Et puis j'ai une copine française. (Skármeta/Bataillon 1982: 8)

Comme on le voit, pas d'amertume du côté de notre narrateur-protagoniste sur lequel se concentre ce paragraphe, avec un début marqué par le positionnement du pronom personnel en début de phrase. La focalisation est aussi sur le moment présent du narrateur, comme on le perçoit à travers le recours répété à l'adverbe « ahora » / « jetzt » / « maintenant ». En français, cela semble davantage accentué que dans les autres langues. Prenons par exemple le début du passage : alors que l'espagnol choisit de se référer à la perte de la guitare avec la tournure « *ya no importa* » (je souligne) et l'allemand avec « *mir macht es *inzwischen nichts mehr* aus* » (je souligne), on voit en français l'expression fortement ancrée dans le présent « *maintenant*, ça m'est égal » (je souligne), avec, de nouveau, le recours à un style familier. L'ancrage français dans le *nunc* de la narration se perçoit aussi dans l'omission de l'indication que l'on trouve dans les autres textes que Lucho n'a jamais pu jouer de son instrument, « *nunca pude tocarla* » / « *ich nie darauf spielen konnte* ».

Ce manque d'affliction est lié à un changement de position de Lucho/Lucas, ou plutôt à une modification des plans du jeune homme : il ne veut plus être chanteur, mais auteur, ce qui fait écho à son rôle de narrateur qu'il est en train d'endosser. Il est intéressant de constater qu'en allemand, ce choix est orienté vers le futur : « *jetzt will ich Schriftsteller werden* », alors qu'en espagnol et français, il y a une relation plus étroite avec le présent : « *quiero ser escritor* » / « *je veux être écrivain* ». Ces différences sont aussi en lien avec les pratiques des langues respectives : la formule espagnole « *quiero ser* » se réfère en effet souvent au futur, notamment précisément dans les phrases d'enfants ou de jeunes quand ils évoquent les professions qu'ils aimeraient pratiquer une fois adultes. La traduction allemande par López irait dans ce sens. Mais grammaticalement elle aurait aussi pu opter pour le verbe « *sein* » / « *être* ». Car même si le futur résonne dans les mots du jeune homme, l'auteur hispanophone a tout de même choisi d'employer le verbe « *ser* » / « *être* » et non pas « *volverme* ». Tout au plus, on aurait pu envisager une tournure du type « *hacerse* ». Mais Skármeta et Lucho ont expli-

citement préféré un ancrage dans le présent, comme l'a fait leur traductrice française Bataillon.

Malgré ces différences, on constate dans les trois cas que Lucho/Lucas s'adapte à la nouvelle réalité, en particulier aussi au niveau de la langue. À présent, le personnage du Lucho espagnol-allemand devra s'exprimer en allemand, Lucas en français, et chacun choisit un grand modèle, que ce soit Goethe ou Victor Hugo. La référence à des grands noms des littératures respectives montre comment les traducteurs reconfigurent les relations intertextuelles des textes qu'ils traduisent ; suivant les termes de Heidmann, ils « doivent à leur tour inscrire leurs énoncés dans la configuration des intertextes et de l'interdiscours en circulation et "en vigueur" dans leur propre communauté discursive »¹⁶. Je ne pourrai pas explorer ici cette perspective, mais j'aimerais juste esquisser les effets que les choix de la mention des différents liens intertextuels pourraient avoir. Avec Goethe, nous avons bien sûr un des auteurs les plus importants de la littérature allemande. Mais son évocation implique aussi une mise en relation du texte de Skármeta et des aventures du jeune Lucho avec la tradition du *Bildungsroman* ou *Entwicklungsroman*/roman d'initiation comme l'est le fameux *Wilhelm Meister* de Goethe¹⁷. Avec Victor Hugo, par contre, on a bien sûr aussi un nom très important de la littérature francophone, même si le renvoi est quelque peu mitigé par l'emploi de la tournure au style familier « c'est pas que ». Mais ce qui semble surtout important, c'est qu'il s'agit également d'un auteur socialement et politiquement engagé, ce qui lui a valu l'exil, à lui aussi.

Malgré la mention de ces deux grands noms, aucun des trois héros ne s'identifie complètement à eux : ils sont conscients de leurs limites, mais pleins d'espoir. D'une part, parce qu'au début « mon père, ma mère, mon plus jeune frère et moi, aucun ne savait le français ». Remarquons ici de nouveau le choix en espagnol de recourir aux diminutifs « mi papi, mi mamá y mi hermano chico, ninguno sabía hablar el alemán ». Comme le français, l'allemand choisit de mettre « mein Vater, meine Mutter, mein kleiner Bruder und ich, da

¹⁶ Heidmann 2013b : 69 ; la chercheuse se réfère ici à ce qu'elle désigne comme les « dialogues intertextuels "traductoriaux" » des traducteurs des contes de Perrault, mais ses affirmations valent tout aussi pour d'autres corpus comme le nôtre.

¹⁷ Pour une grille de lecture de *No pasó nada* selon le *Bildungsroman*, voir l'intéressante étude de Campos Fuentes 2008.

konnte keiner von uns Deutsch ». D'autre part, l'optimisme du jeune homme vient aussi du soutien qu'il reçoit par un de ses professeurs. Or l'effet de cet encouragement n'a pas la même tonalité dans les trois langues. En espagnol, Lucho admet : « no puedo escribir bien el alemán », littéralement « je ne peux pas bien écrire l'allemand ». Dans la traduction de López, il ajoute « *obwohl* ich nicht richtig Deutsch schreiben kann » (je souligne la conjonction concessive). Chez Bataillon, il est plus optimiste, car il affirme « ne [...] *pas encore* écrire très bien en français » (je souligne). Notons que le « pas encore » pointe vers le futur et le « très » implique que maintenant il pense être arrivé à un « bien ». En ligne générale, on le voit : Lucho / Lucas continue sa vie, il est en train de la construire ou reconstruire, aussi en créant des liens, notamment avec une fille du pays d'accueil. Cela n'empêche pas que le passé du coup d'État et le présent néfaste du Chili soient toujours présents dans le récit, se mélangeant des fois à la vie quotidienne, comme c'est le cas de l'exemple suivant :

In meiner Familie sind alle für Hertha und gegen den Faschismus. Mein Vater ist überzeugt, dass eine Regierung wie die chilenische Militärjunta sich nicht lange halten kann. (Skármeta / López 1978 : 6-7)

En mi familia todos somos del Hertha y antifascistas. Mi papi está convencido que un gobierno como el de la junta militar chilena tiene que caer muy luego. (Skármeta 1980 : 11)

Chez moi, on est tous pour les Verts et tous antifascistes. Mon père il est sûr qu'un gouvernement comme celui de la junte militaire au Chili ne peut pas durer longtemps. (Skármeta / Bataillon 1982 : 9)

Nous avons là au niveau de la langue un miroir de la réalité historique qui a transformé le stade de Santiago de Chile en camp de prisonniers en 1973. En un souffle, on passe au sein d'une seule phrase du football¹⁸ à la politique : le fait d'être *pour* Hertha à Berlin ou *pour* Paris-Saint-Germain à Paris va de pair avec une orientation *contre* le fascisme ou *anti*-fasciste. Remarquons qu'en espagnol et français, le choix politique est énoncé en un mot composé, « antifascistas » / « antifascistes ». En allemand, par contre, l'expression est rendue par la tournure « gegen den Faschismus », c'est-à-dire « contre le fas-

¹⁸ Pour l'importance du jeu en général et du sport en particulier dans l'œuvre de Skármeta, voir Bannura-Spiga 1986 : 157.

cisme ». Il est clair que l'emploi de la proposition séparée répond mieux structurellement à la locution « für Hertha ». Mais Skármeta a sciemment cassé cet équilibre : il a opté en espagnol pour la formule « del Hertha-*antifascistas* » et non pas pour « del Hertha-*contra* el fascismo » (je souligne). On aurait pu faire de même en allemand, car l'expression « Antifaschist » existe. Mais le fait de garder le substantif « Faschismus » séparé donne peut-être aussi la possibilité de laisser entendre implicitement une formule du type « gegen den Nationalsozialismus » (« contre le national-socialisme », en français plus couramment désigné comme nazisme) ; en tout cas il met en avant le mouvement contre lequel on est.

S'en suit dans la citation un des nombreux portraits du père du protagoniste. Au moins trois éléments récurrents en ce qui concerne la façon de le caractériser méritent d'être mentionnés ici. De nouveau, on remarque en espagnol l'emploi de l'affectif « papi », alors que l'allemand et le français optent pour la tournure plus neutre « Vater » / « père ». En outre, il y a le recours plus habituel à des adjectifs ou participes spécifiques. Notons toutefois qu'en espagnol et allemand, le père est qualifié comme étant « convaincu » de ce qu'il dit, « convencido » / « überzeugt », alors qu'en français il en est « sûr ». La différence est minime, mais dans le premier cas, Lucho semble plus distant, faisant comprendre que son père a été convaincu ; dans le deuxième, l'assurance attribuée au père peut implicitement renvoyer au fait qu'on ne peut pas discuter avec lui. Enfin, nous avons la mention des convictions du géniteur, à savoir « qu'un gouvernement comme celui de la junte militaire au Chili ne peut pas durer longtemps parce que personne ne l'aime et que les gens là-bas souffrent beaucoup ». On a là une façon de procéder qu'on percevra plusieurs fois dans le récit, même si cela se modifiera au long du texte : la transmission des positions du père à travers le discours indirect de son fils. Constatons ici que le père francophone dit que « la junte militaire [...] ne peut pas durer longtemps » et celui germanophone affirme que la « Militärjunta sich nicht lange halten kann », littéralement que la dictature « ne pourra pas tenir longtemps ». Le père hispanophone a, quant à lui, une perspective légèrement différente : « la junta militar chilena *tiene* que caer *muy luego* » (je souligne) : « elle *doit* tomber » et cela « très bientôt », avec « luego » / « bientôt » qui sera un leitmotiv dans la vie des parents de Lucho / Lucas. Ils sont présentés comme les exilés dont parle Skármeta dans nos premières citations : toujours orientés vers la

patrie, sans vouloir s'établir dans la pays d'accueil ; car leur retour envisagé ou plutôt souhaité arrivera *luego, luego*, tout bientôt...

Dans les premières citations de Skármeta que nous avons vues au début, cette position était mise en contraste avec celle des jeunes qui s'ouvraient davantage à la culture d'accueil, aussi bien pour la découvrir que pour entrer en échange avec elle. Or, si au long de l'histoire, Lucho/Lucas s'ouvrira toujours davantage à l'autre, dans les débuts de son récit, il ne le fait pas encore. Il parle bien à ses camarades du Chili, de sa géographie et même du grand stade où s'est joué la coupe mondiale de football de 1962. Toutefois, il garde sous silence les terreurs qui ont été effectuées ultérieurement dans le même stade à Santiago du Chili ; mais ce silence ne fait qu'augmenter le renvoi pour les adultes informés des évènements. Le passage suivant est paradigmatique à ce sujet :

Sie wissen nicht, dass die Militärs nachher eine Menge verhaftete Leute in das Stadion gesteckt haben und meinen Onkel Rafael da drin umgebracht haben, der Lehrer war und der beste Freund von meinem Vater. Ich erzähle solche Sachen nie, weil ich es nicht gern hab, wenn die Leute traurig werden. (Skármeta/López 1978 : 7)

Ellos no saben que en ese Estadio después los militares metieron mucha gente presa, y allí mataron a mi tío Rafael que era profesor y el mejor amigo de mi papi. Yo nunca ando contando estas cosas porque no me gusta que la gente se ponga triste. (Skármeta 1980 : 11)

Ce qu'ils ne savent pas non plus, c'est que les militaires, en soixante-treize, ont enfermé dans le stade beaucoup de gens pour les torturer et les assassiner et c'est là qu'est mort mon oncle Rafael qui était professeur et qui était le meilleur ami de mon papa. Mais ces trucs-là je ne les raconte presque jamais parce qu'après les gens ont le cafard. (Skármeta/Bataillon 1982 : 9)

Le dernier terme utilisé dans la traduction française, « cafard », est plus familier et peut-être moins fort que le « triste » espagnol ou le « traurig » allemand. De même, l'oncle de Lucas est pour ainsi dire simplement « mort », alors qu'en espagnol « [lo] mataron » (« ils l'ont tué ») et qu'en allemand ils l'ont aussi « umgebracht ». Mais on remarque également que les horreurs rappor-

tées en français par Lucas sont plus étendues : la traductrice ajoute en effet la mention de la torture et de l'assassinat des gens, absente en espagnol et en allemand (« pour les torturer et les assassiner »). Des actes qui sont, comme cela est le cas au début de la traduction française, situés dans une année bien précise, « en soixante-treize ». Le rappel est couplé à une affirmation sur les camarades d'école, disant qu'ils « ne savent *pas non plus* » que ces atrocités ont eu lieu (je souligne), impliquant chez les collègues français une ignorance sur le Chili plus grande que celle des Allemands. Cela concorde d'ailleurs avec les ajouts des années dans le cas de la traduction française. Or, si le Lucho espagnol et celui allemand disent ne jamais rapporter ces choses (« nunca » / « nie »), le Lucas français ajoute une nuance en employant un « presque ». C'est que dans la suite, Lucas, mais aussi Lucho, en parleront, mais à un cercle restreint, les amis qu'ils gagneront dans leur parcours.

La communication sur les terribles événements ne se fait pas forcément de la même façon que pour les parents. Ces derniers s'échangent sur les faits soit entre eux, soit lors de grandes manifestations, auxquelles le père de Lucho/Lucas l'oblige à participer. Remarquons de nouveau l'emploi de « papi » en espagnol, alors qu'on lit « Vater » ou « père » dans les traductions. Si la position du père semble ne pas pouvoir changer, celle de Lucho/Lucas est en train de se modifier car il affirme en avoir assez d'entendre ce qu'il « sai[t] par cœur » (Skármeta / Bataillon 1982 : 48), en espagnol « sé de memoria » (Skármeta 1980 : 49), en allemand « ich auswendig weiss » (Skármeta / López 1978 : 45). C'est dans cette optique que Lucho/Lucas dresse un portrait exagéré de son père quand celui-ci fait son discours lors d'une grande manifestation. Il ne s'agit cependant pas d'une critique ouverte ou frontale, mais simplement d'un portrait d'homme dont les réactions semblent quelque peu démesurées :

Mein Alter ist unfähig, auch nur drei Worte über Chile zu sagen, ohne gerührt zu werden, also brüllte er schon nach zwei Minuten, und nach fünf kamen ihm die Tränen selbst aus der Westentasche. [...] Eine klasse Rede hat mein Vater gehalten. Ich finde, er versteht sich darauf, Leuten was mitzuteilen. Merkt euch den Namen von meinem Vater, wenn ihr es am wenigsten vermutet, ist der noch mal Senator. Mein Alter sagte, dass Pinochet sein Testament machen kann. Dass er für die internationale Solidarität dankt und dass es in Chile

immer mehr Helden gibt. Er hat von den gefangenen und gefolterten Genossen gesprochen und zum Schluss mit erhobener Faust « Venceremos » gesagt und bekam ungefähr eine halbe Stunde Applaus. (Skármeta / López 1978 : 50-51)

Mi viejo es incapaz de decir tres palabras sobre Chile sin emocionarse, así que a los dos minutos estaba a grito pelado, a los cinco se le caían las lágrimas hasta el bolsillo. [...] Mi papi se echó flor de discurso. Yo lo encuentro especialista para comunicarle cosas a la gente. Acuérdense del nombre de mi papi, que el día menos pensado pasa a ser senador. El viejo dijo que Pinochet estaba en la parrilla. Que agradecía la solidaridad internacional, que Chile se estaba llenando de héroes. Habló de los compañeros presos y torturados, terminó con el puño en alto diciendo « Venceremos » y lo aplaudieron como media hora. (Skármeta 1980 : 54-55)

Mon vieux est incapable de dire trois mots sur le Chili sans perdre les pédales, ce qui fait qu'au bout de deux minutes il gueulait et qu'au bout de cinq les larmes lui tombaient jusque dans les poches. [...] Mon papa est champion pour les discours. Je trouve qu'il n'y en a pas deux comme lui pour communiquer les choses aux gens. Souvenez-vous du nom de mon papa parce qu'un de ces jours il va se retrouver ministre. Il a dit que Pinochet était sur le gril, qu'il remerciait la solidarité internationale et que le Chili devenait le peuple des héros de la Résistance. Il y a parlé de ses camarades emprisonnés et torturés et il a fini en levant le poing et en disant « Venceremos ». On l'a applaudi presque une demi-heure. (Skármeta / Bataillon 1982 : 54-55 ; la traductrice souligne)

Comme précédemment, nous trouvons les appellations « papi » et « papa » face à l'allemand « Vater ». Il y a cependant une autre désignation sur laquelle les trois textes se retrouvent, à savoir, « Alter » / « viejo » / « vieux ». Bien qu'il l'emploie beaucoup moins fréquemment que la première, cette dernière apparaît plus d'une fois dans le récit de Lucho/Lucas, souvent à des emplacements stratégiques : comme ici, où il s'agit de l'un des moments forts de la caractérisation du père et de sa génération, surtout en ce qui concerne un certain pathétisme légèrement exagéré. La démesure du père se perçoit dès le début du passage, quand Lucas dit qu'il « est incapable de dire trois mots sur le Chili sans perdre les pédales ». C'est là une tournure beaucoup plus négative que celle en espagnol, où il est question d'« emocionarse »,

donc d'être ému ou touché, ou en allemand où l'on a le terme « gerührt », qui va dans une direction semblable. Ces différences se perçoivent aussi dans le rapport indirect du discours du père. En français, il est présenté de façon beaucoup plus pathétique. Face à « Chile se estaba llenando de héroes », que l'on pourrait rendre par un « Chili qui était en train de se remplir de héros », ou l'allemand « es in Chile immer mehr Helden gibt », donc, si je traduis, « qu'il y avait toujours plus de héros au Chili », on a en français « le Chili devenait le peuple des héros de la Résistance ». La recontextualisation des paroles du père chilien dans un passé décidément français avec le renvoi à la Résistance, terme accentué par la majuscule, implique une adaptation du Chilien francophone à son nouveau contexte où il est exilé, Paris, ce qui n'est pas le cas dans les deux autres textes. Cette proximité peut aussi être en lien avec l'augmentation du pathétisme dans le texte français, couplé avec plus d'effets rhétoriques. Les « Genossen » / « compañeros » emprisonnés et torturés, qui en espagnol et allemand étaient simplement accompagnés d'un article défini, sont accompagnés en français par un pronom possessif : « ses camarades » (je souligne). Cela par un orateur dont le fils dit qu'il « est champion pour les discours ». Cette description renvoie à l'espagnol « mi papi se echó flor de discurso » et à l'allemand « eine Klasse Rede hat mein Vater gehalten ». Alors que ces deux dernières formulations sont plus restreintes et concentrées sur l'évènement en question, la phrase française est beaucoup plus générale. Cela va en direction des affirmations positives dans les trois textes sur la capacité du père de Lucho à faire passer certains messages. Notons que l'affirmation est explicitement énoncée selon l'opinion du jeune garçon : « ich finde » / « yo lo encuentro » / « je trouve ».

La position de ce dernier est en effet problématique, ambiguë ou du moins pas univoque. D'une part, on a une distanciation du père et du pathétisme de ce dernier. De l'autre, il y a quand même une certaine proximité face à la figure paternelle. Un procédé dans la traduction allemande me semble emblématique pour cela. Le rapport au style indirect du discours du père, qui est transmis dans le temps du passé en espagnol et français, est reproduit au présent en allemand : « dass Pinochet [...] kann. Dass er [...] dankt und dass es [...] gibt », face à « que Pinochet estaba [...] Que agradecía [...] que [...] se estaba » et « que Pinochet était [...] qu'il remerciait [...] et que [...] devenait ». La relation ambivalente du fils face aux actions du père se sent aussi à la fin du

passage cité, quand Lucho/Lucas semble exagérer tout aussi fortement que son père : parlant de la conclusion du discours de celui-ci, avec la mention du fameux « *Venceremos* », il affirme qu'on l'aurait « applaudi presque une demi-heure » / « lo aplaudieron como media hora » / « bekam ungefähr eine halbe Stunde Applaus ». On peut d'ailleurs se demander si le nom de *Noposónada* ne répond pas implicitement à cette chanson de la campagne d'Allende en renvoyant indirectement à une autre formule, le « *No pasarán* » (« Ils ne passeront pas ») des Républicains de Madrid face aux troupes de Franco¹⁹. Pour Lucho/Lucas et sa famille il n'y a pas encore de victoire dans exil, ni au présent ni projetée dans le futur comme dans les verbes *venceremos* ou *pasarán*. Plutôt, pour aller de l'avant, surtout du côté de la jeune génération, il y a un certain degré de négation du passé, le *pretérito perfecto simple* de « *No pasó nada* » (qui correspond à peu près au passé composé ou au passé simple en français) irait dans ce sens.

L'ambiguïté entre proximité et distance du jeune homme face aux positions de son père se perçoit aussi dans l'exemple suivant. Il s'agit d'un épisode où Lucho/Lucas est en pleine réflexion sur la question de la théodicée : il ne trouve pas d'explication pour la non-intervention de Dieu face aux atrocités qu'a vécu le Chili. Il se réfère aux victimes en recourant au vocabulaire de la génération de ses parents : « all die Genossen » (Skármeta/López 1978 : 57) et « todos los compañeros » (Skármeta 1980 : 61). Comme si elle avait voulu lisser ce rapprochement, la traductrice française omet cet emploi et écrit « nos amis et tous les gens » (Skármeta/Bataillon 1982 : 61). Cela n'empêche que Lucho/Lucas veut intervenir et s'imagine écrire au cardinal de Santiago du Chili. Son père rejette cette proposition en la qualifiant de bêtise. On peut toutefois se demander si cela aurait été aussi ridicule, quand on a là une allusion à un des personnages publics qui se sont le plus opposés au régime de Pinochet en défendant les droits de l'homme, Raúl Silva Henríquez. Cet archevêque de Santiago de Chile avait créé en 1973 par décret le *Comité de Cooperación para la Paz en Chile* ou *Pro Paz*, organisation œcuménique pour la

¹⁹ Je remercie Jean-Michel Adam pour ce rapprochement. Il serait intéressant de creuser davantage les liens de nos textes avec la situation et la littérature espagnole, mais pour des raisons d'espace je ne pourrai pas le faire ici. Pour des études concernant l'exil espagnol, je me permets toutefois de renvoyer aux contributions de José Luis Mora García et Nadège Coutaz dans ce volume.

défense des victimes de Pinochet. Face aux pressions du dictateur, le comité avait dû fermer. Suite à quoi, de nouveau par l'initiative de l'archevêque Raúl Silva Henríquez, le Pape Paul VI avait fondé *La Vicaría de la Solidaridad* qui a œuvré de 1976-1992 pour défendre la population contre les abus du gouvernement²⁰. Face au refus de son père de contacter cette importante figure du Chili, avec son ironie habituelle, qui n'est pas sarcastique, Lucho/Lucas conclut simplement qu'« il n'est pas très porté sur la philosophie, le vieux » (Skármeta/Bataillon 1982 : 61). Cela ne signifie cependant pas que le jeune exilé se distancie de ses parents, de leurs préoccupations ; mais il réfléchit et réagit autrement. Il est davantage entre-deux que ses parents, entre le Chili et Berlin/Paris, entre les Chiliens et les Allemands/Français. C'est aussi avec ces derniers qu'il discute et a des échanges.

La dernière scène du texte nous présente Lucho/Lucas en dialogue avec un ami qui lui demande ce qu'il peut faire *pour* le Chili, ou plus concrètement *contre* Pinochet. Sur ce, après avoir reçu des informations, le jeune Berlinois/Parisien participe à une rencontre pour le Chili. Face à la collaboration du jeune homme pour leur cause, due à l'intervention du protagoniste, le père de celui-ci énonce une affirmation qui est teintée différemment dans les textes :

...eine Woche später erschien der Michael in einer Sitzung des Chile-Komitees. Als mein Vater ihn reinkommen sah, guckte er mich an und sagte, ich sei ein « Agitator ». (Skármeta/López 1978 : 82)

...a la semana Michael apareció en una reunión el Chile Comité. Cuando mi papi lo vio entrar, me quedó mirando y me dijo que era un « proselitista ». (Skármeta 1980 : 88)

...la semaine suivante Michel s'est pointé à une réunion du

²⁰ Pour plus d'informations sur les deux organisations, voir le site de la fondation pour la documentation et l'archivage du Vicariat de la Solidarité, *Fundación documentación y archivo de la Vicaría de la Solidaridad*, URL <http://www.vicariadelasolidaridad.cl> (consulté le 16 juin 2018). L'archive contient aussi des rapports sur la situation des droits de l'homme au Chili pendant la dictature ; voir notamment celui de 1976 effectué par la Commission Interaméricaine des Droits de l'Homme, URL http://archivovicaria.cl/archivos/VS4b4f2129defb7_14012010_1050am.pdf (consulté le 16 juin 2018). Je me permets de renvoyer ici aussi directement au site de cette *Comisión Interamericana de Derechos Humanos CIDH*, en particulier au premier rapport de 1974, on ne peu plus éprouvant, sur la situation au Chili, URL <http://www.cidh.org/countryrep/Chile74sp/Indice.htm> (consulté le 16 juin 2018).

Comité France-Chili. Quand mon père l'a vu arriver, il m'a regardé un moment et il m'a dit que je faisais du prosélytisme. (Skármeta / Bataillon 1982 : 88)

En allemand, on ne retient que le côté politique, quand le père de Lucho désigne son fils comme un « Agitator », donc un « agitateur ». En français et en espagnol, cela est combiné avec une nuance religieuse ; Lucho / Lucas explique : « me dijo que era un “proselitista” » / « il m'a dit que je faisais du prosélytisme ». Bataillon a probablement opté pour le substantif « prosélytisme », car en français, le « prosélyte » serait plutôt celui qu'on a convaincu d'adhérer à une nouvelle religion, plus concrètement, selon le *Dictionnaire historique de la langue française*, « le mot a été introduit en français comme terme d'antiquité hébraïque à propos d'un païen converti au judaïsme ; par extension, il sert à désigner toute personne nouvellement convertie à une religion et notamment au christianisme »²¹. Le mot « prosélytisme », par contre, correspond mieux à ceux qu'on lit dans le texte espagnol, car, toujours selon le *Dictionnaire historique*, il s'agit du « zèle à faire des adeptes » en religion et, couramment, dans tout autre domaine »²². En effet, en espagnol, le terme « proselitista » se réfère précisément à celui qui veut gagner des « prosélitos »²³. C'est à Lucho / Lucas de décider quel aspect accentuer, une fois qu'il aura consulté le dictionnaire :

Das war noch ein Wort, das ich im Lexikon nachschlagen musste. (Skármeta / López 1978 : 82)

Esa es otra palabra que tuve que buscar en el diccionario. (Skármeta 1980 : 88)

Encore un mot qu'il va falloir que je cherche dans le dico. (Skármeta / Bataillon 1982 : 88)

Le tout dernier mot des textes en espagnol et français est donc « diccionario » / « dico ». On remarquera qu'avec l'expression « il va falloir » en français, cette consultation est projetée dans le futur, alors qu'elle est achevée en espagnol (« tuve que buscar ») et en allemand (« nachschlagen musste », littéralement « j'ai dû consulter »). Ces deux Lucho semblent donc avoir un pas

²¹ Rey 2010 : 1786.

²² Rey 2010 : 1786.

²³ Voir le *Diccionario de la Real Academia* notamment : pour « proselitista » sous URL <http://dle.rae.es/?id=UQAy5aj> et pour « prosélito » sous URL <http://dle.rae.es/?id=UQCCwoM> (pages consultées le 16 juin 2018).

d'avance sur leur frère français Lucas qui d'ailleurs emploie le terme familier « dico ». Toutefois, dans les trois cas, la vérification dans le dictionnaire n'est plus faite pour apprendre ou améliorer la connaissance de la langue étrangère, l'allemand ou le français, mais pour mieux comprendre la propre langue et la propre culture avec les mots étrangers qu'elle comporte. Cela est davantage marqué en allemand, où il n'est pas question de « Wörterbuch », mot qui correspondrait plus à « diccionario », mais de « Lexikon » que l'on pourrait traduire par « encyclopédie ». La conclusion des textes sur le Lexikon-diccionario-dico place à la fin du récit un symbole de ce qui unit les différentes langues et cultures, comme élément qui fait le pont et rend possible le dialogue, tout en gardant les différences respectives.

Conclusion

Le dialogue était esquissé dans les premières citations de Skármeta, relevées au début de cet article et il l'est davantage dans une interview donnée par l'auteur où il dit :

Si tú estás exiliado, te puedes abrir a la cultura local y crecer dentro de ella, entregarle tu corazón, tu inteligencia y por lo tanto nutrirte de otras culturas y otras realidades locales que fortalecen tu imaginación, y después, probablemente, tu acción política. (Skármeta 2006)

Si tu es exilé, tu peux t'ouvrir à la culture locale et grandir en elle, lui donner ton cœur, ton intelligence et ainsi te nourrir d'autres cultures et d'autres réalités locales qui renforcent ton imagination, et après, probablement, ton action politique.

C'est la naissance de cette ouverture qu'il a représentée dans le récit de Lucho / Lucas, qui a grandi devant nos yeux en étendant son imagination et son action politique. On voit cela aussi dans la dernière image de la première édition espagnole du texte. Le dessin vient à la toute fin de l'ouvrage, après les derniers mots du texte :



Skármeta 1980 : 89 (sous réserve de droits)

En gardant en tête les affirmations de Skármeta, on se rend compte que son Lucho n'est pas seulement celui qui pourrait être son fils, mais qu'il pourrait représenter aussi son *alter ego* ; celui-ci lui permet d'engager sa propre ouverture vers l'autre, malgré son exil. C'est un dialogue qu'il maintiendra pendant l'exil, mais aussi au-delà. C'est un échange qui s'étendra au-delà des frontières, à travers les traductions de son texte et les adaptations. Ce faisant, il nous propose diverses écritures en exil : celle d'un auteur écrivant en exil, celle de son jeune narrateur racontant en exil, celle de ses parents en exil et celle de l'exil chilien dans un univers langagier en espagnol, en allemand, en français et bien d'autres langues et cultures. À chaque écriture, réécriture et traduction, l'histoire et sa réception se modifient.

BIBLIOGRAPHIE

Œuvres

- SKÁRMETA Antonio 1967, *El entusiasmo*, Santiago de Chile, Zig-Zag.
- SKÁRMETA Antonio 1978, *Nixpassiert*, traduction allemande par Monika López, Darmstadt/Neuwied, Luchterhand Jugendbuch.
- SKÁRMETA Antonio 1979a, *Chileno !*, traduction anglaise par Hortense Carpentier, New York, Morrow.
- SKÁRMETA Antonio 1979b, *Niksaandehand*, traduction néerlandaise par Ella Meijs, Nijmegen, Sjaloom.
- SKÁRMETA Antonio 1980, *No pasó nada*, ilustraciones Federico Aymá, Barcelona, Editorial Pomaire.
- SKÁRMETA Antonio 1982, *T'es pas mort!*, traduction française par Laure Bataillon, Paris, Seuil, Points virgule.
- SKÁRMETA Antonio 1996, « Prólogo », in *No pasó nada*, Antonio Skármeta, Barcelona, Plaza & Janés Editores, p. 7-19, 3^{ème} édition.

Études

- ACOSTA Alicia 2005, « Aymá desde Barthes. Tres dibujos, una teoría », *Ojo que ves*, *Publicación Anual de la Escuela Mantovani*, sans numéro, p. 9-19.
- ACOSTA Alicia, CETTOUR José & CHERRY Teresita (idée et réalisation) 1993, *Aymá*, édition Alexandro Irusta, Santa Fe, Argentina, 1993, vidéo documentaire, 21 minutes ; consultable sur vimeo [en ligne], s. p. URL <https://vimeo.com/93243712> (page consultée le 16 juin 2018).
- BANNURA-SPIGA, Maria Grazia 1986, « El juego y el deseo en la obra de A. Skármeta », *Inti: Revista de literatura hispánica* 1.24, p. 155-161.
- BORUTTI Silvana & HEIDMANN Ute 2012, *La Babele in cui viviamo. Traduzioni, riscritture, culture*, Torino, Bollati Boringhieri editore.
- BUTTI Enrique 2012, « Dibujos de Aymá », *El Litoral.com* du 25 février 2012 [en ligne], s. p. URL <http://servicios.litoral.com.ar/index.php/diarios/2012/02/25/opinion/OPIN-04.html> (page consultée le 16 juin 2018).
- BLUMENBERG, Hans C. 1978, « Aus der Ferne sehe ich dieses Land — Chris-

- tian Ziewers Film über chilenische Emigranten in Berlin. Der politische Kampf geht weiter », *Zeit* 8 septembre 1978 [en ligne], s. p. URL <http://www.zeit.de/1978/37/der-politische-kampf-geht-weiter> (page consultée le 16 juin 2018).
- CAMPOS FUENTES María Cristina, 2008 « *No pasó nada* de Antonio Skármeta : Exilio, identidad y adaptaciones de un texto », *A Journal of the Céfiro Graduate Student Organization* 8.1 & 8.2, p. 36-51.
- DUFNER Georg 2013, « Praxis, Symbol und Politik. Das chilenische Exil in der Bundesrepublik nach 1973 », *Santiago — Berlin, Forschung & Meinung* 20 décembre 2013 [en ligne], s. p. URL <http://santiago-berlin.net/praxis-symbol-und-politik-das-chilenische-exil-in-der-bundesrepublik-deutschland-nach-1973> (page consultée le 16 juin 2018).
- DUFNER Georg 2014, *Partner im Kalten Krieg : die politischen Beziehungen zwischen der Bundesrepublik Deutschland und Chile*, Frankfurt, Campus.
- HEIDMANN Ute 2006, « Epistémologie et pratique de la comparaison différentielle. L'exemple des (ré)écritures du mythe de Médée », in *Comparer les comparatismes. Perspectives sur l'histoire et les sciences des religions*, éd. Maya Burger & Claude Calame, Paris/Milano, Edidit/Archè, p. 141-159.
- HEIDMANN Ute 2013a, « La comparaison différentielle comme approche littéraire », in *Nouveaux regards sur le texte littéraire*, éd. Vincent Jouve, Reims, Éditions et Presses universitaires de Reims, p. 203-222.
- HEIDMANN Ute 2013b, « "C'est par la différence que fonctionne la relation avec un grand R". Pour une approche comparative et différentielle du traduire », in *The Frontiers of the Other. Ethics and Politics of Translation*, éd. Gaetano Chiurazzi, Berlin, Zürich & Wien, LitVerlag, p. 61-73.
- HEIDMANN Ute 2017a, « Pour un comparatisme différentiel », in *Le Comparatisme comme approche critique. Objets, méthodes et pratiques comparatistes, vol. III : Objets, méthodes et pratiques comparatistes*, éd. Anne Tomiche, Paris, Garnier, p. 31-58.
- HEIDMANN Ute 2017b, « *Que veut et que fait une comparaison différentielle ?* Entretien avec Ute Heidmann. Propos recueillis par Jean-Michel Adam & David Martens », *Interférences littéraires* 21, p. 199-226.
- HOFMANN Regina 2010, *Der kindliche Ich-Erzähler in der modernen Kinder-*

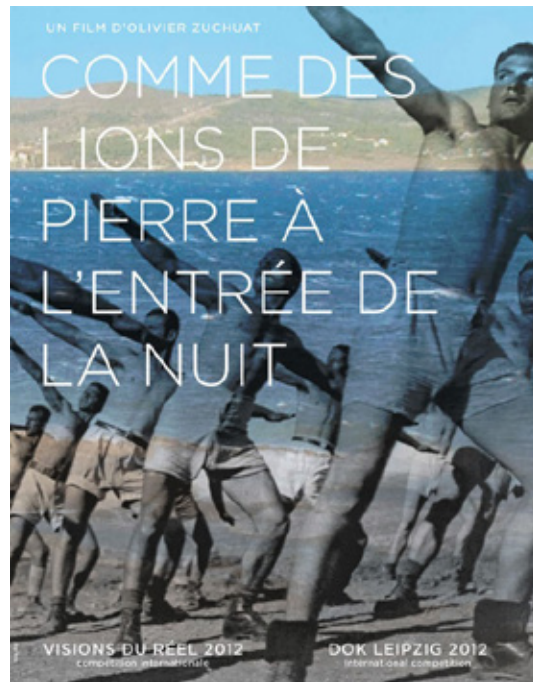
- literatur. Eine erzähltheoretische Analyse mit Blick auf aktuelle Kinderromane*, Frankfurt am Main, Peter Lang, 2010.
- LATHEY Gillian (éd.) 2006, *The Translation of Children's Literature : A Reader*, Clevedon / Buffalo / Toronto, Multilingual Matters.
- LÉVÊQUE Mathilde 2007, *Le renouveau du roman et du récit pour la jeunesse en France et en Allemagne pendant l'entre-deux-guerres : modernité et écriture narrative*, thèse de doctorat de l'Université de Rennes 2.
- LÉVÊQUE Mathilde 2011, *Écrire pour la jeunesse : en France et en Allemagne dans l'entre-deux-guerres*, Rennes, Presses universitaires de Rennes.
- NERLICH Michael 1990, « Qu'est-ce qu'un iconotexte ? Réflexions sur le rapport texte-image photographique dans *La Femme se découvre* », in *Iconotextes*, éd. Alain Montandon, Paris, C.R.C.D. / Ophrys, p. 255-302.
- O'SULLIVAN Emer 1993, « The Fate of the Dual Addressee in the Translation of Children's Literature », *New Comparison* 16, p. 109-119.
- O'SULLIVAN Emer 2000, *Kinderliterarische Komparatistik*, Heidelberg, Winter.
- PRINCE Nathalie 2012, « La littérature de jeunesse, ou de la littérature qui voulait se faire plus grande que ses petits lecteurs », in *Enfance et littérature*, éd. Véronique Gély, Paris, SFLGC, p. 129-152.
- POINSOT Marie & TORO Bernardo (éd.) 2014, *L'exil chilien en France = Hommes & Migrations* 1305.
- PROGNON Nicolas 2006, « La diáspora chilena en Francia : de la acogida a la integración (1973-1994) », in *Exiliados, emigrados y retronados, chilenos en América y Europa, 1973-2004*, éd. José del Pozo Artigas, Santiago de Chile, RIL Editores, p. 63-83.
- PROGNON Nicolas 2011, « L'exil chilien en France du coup d'État à l'acceptation de l'exil : entre violences et migrations », *Amérique Latine Histoire et Mémoire. Les Cahiers ALHIM* 21 [en ligne], s. p. URL <http://alhim.revues.org/3833> (page consultée le 16 juin 2018).
- PROGNON Nicolas 2013, « L'exil chilien en France entre mobilités transnationales et échanges », *Amnis* 12 [en ligne], s. p. URL <http://amnis.revues.org/1931> (page consultée le 16 juin 2018).
- PROGNON Nicolas 2014, « Réalités sociologiques et politiques des exilés chiliens en France / Realidades sociológicas y políticas de los exiliados chilenos en Francia », *L'exil chilien en France = Hommes & Migrations* 1305, éd. Marie Poinsot & Bernardo Toro, p. 24-31.

- REY, Alain (ed.) (2010) *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris (1993).
- SKÁRMETA Antonio 2006, « Antonio Skármeta, su formación en Buenos Aires, los caminos del exilio y la aventura de escribir », interview avec Silvina Frieria, *Página 12*, URL <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/4-4879-2006-12-22.html> (page consultée le 16 juin 2018).
- VOLOVITCH-TAVARES Marie-Christine 2014, « L'accueil en France des réfugiés après le 11 septembre 1973 / Acogida en Francia de los refugiados después del 11 de septiembre 1973 », *L'exil chilien en France = Hommes & Migrations* 1305, éd. Marie Poinsot & Bernardo Toro, p. 48-56.
- WASKE Stefanie 2013, « Chile : Pinochets Putsch, Deutschlands Furcht », *Zeit* 7 décembre 2013 [en ligne], s. p. URL <http://www.zeit.de/politik/ausland/2013-12/pinochet-chile-asyl-deutschland> (page consultée le 16 juin 2018).
- WEISKOPF Franz Carl 1948, *Unter fremden Himmeln. Abriss der deutschen Literatur im Exil 1933 bis 1947*, Berlin, Dietz.

« DE L'AMERTUME JE FERAI JOIE. »
MISE EN TEXTES ET EN IMAGES DE LA DÉPORTATION
SUBIE PAR YANNIS RITSOS

Myriam Olah

L'écriture de Yannis Ritsos a été particulièrement marquée par l'exil ou *εξορία* en grec qui signifie également le « bannissement » et la « déportation ». Cette expérience a eu un impact significatif sur l'évolution de la langue du poète grec. Cette recherche propose d'explorer les détails linguistiques de ses créations, par l'étude des textes originaux grecs et de leur traduction française. Elle élargit la traduction textuelle à la traduction intersémiotique en s'intéressant au film d'Olivier Zuchuat *Comme des lions de pierre à l'entrée de la nuit*, sorti en Suisse le 27 février 2013 et en Grèce au mois d'avril de la même année. La comparaison entre texte original et traduction, entre écriture littéraire et discours politique, entre vers poétiques et mise en images cinématographiques, permet de montrer la complexité des compositions sous l'exil. Cette réalité est montrée dans le film d'Olivier Zuchuat, constitué du montage d'images d'archives et de prises de vues actuelles. En effet, la forme cinématographique amplifie le sens des vers poétiques en révélant leur ancrage



Zuchuat 2012 (affiche)

dans l'histoire grecque du XX^e siècle. L'affiche du film superpose la mémoire des exilés à partir d'une photographie en noir et blanc sur le paysage insulaire actuel.

On y voit les jeunes poètes au camp de rééducation de Makronissos qui ont été déportés pour leurs prises de position politique ou pour leur expression artistique, incompatibles avec le pouvoir nationaliste.

Lorsque le bannissement a lieu au sein du pays dont l'auteur est originaire, comme dans le cas de Yannis Ritsos¹, né en 1909, à Monemvasia, cette expérience transparaît dans les subtilités linguistiques qui témoignent de l'ébranlement causé par cette situation paradoxale. Arrêté à Athènes en 1948 lors des « rafles de juillet », puis envoyé au camp de « rééducation nationale » de Kondopouli, sur l'île de Limnos, Yannis Ritsos est ensuite transféré en 1949, à Makronissos, une île déserte au large du cap Sounion, où il enterre ses écrits dans des bouteilles cachetées. Les poèmes composés entre août et septembre 1949 sont regroupés sous le titre *Πέτρινος χρόνος. Μακρονησιώτικα* (*Temps pierreux, Makronissiotiques*). Ce recueil constitue une partie des textes « d'actualité » (*Επικαιρικά*) avec d'autres ensembles comme le *Journal de déportation* (*Ημερολόγια Έξορίας*). Ritsos est ensuite déporté à Agios Efstratios, au sud de Limnos. Il n'est libéré qu'en 1952, grâce à la solidarité internationale, notamment au soutien d'Éluard, de Neruda, de Picasso et d'Aragon, suite à la publication de la *Lettre à Joliot-Curie* (*Γράμμα στο Ζολιό Κιουρί*) (Neveu 2013 : 15-34).

Les différentes pratiques génériques développées en exil

Les recherches élaborées par Jean-Michel Adam et Ute Heidmann (Adam & Heidmann 2009 : 11-23) autour du concept de « généricité », ont relevé la variété des genres à laquelle participe tout texte, la diversité des pratiques discursives et le caractère dynamique des catégories génériques en variation permanente. Ute Heidmann (2017 : 219) propose ainsi de « dynamiser » la question des genres, en fonction des différentes « pratiques discursives et culturelles ». La notion d'« inscription générique » (Heidmann

¹ Ma thèse de doctorat intitulée *(R)écrire les mythes sous l'oppression. Poétiques croisées de Yannis Ritsos et de Sándor Weöres* (Olah 2016), étayée de mes traductions de travail, met en lumière les subtilités linguistiques employées par l'auteur.

2015 : 19) consiste à concevoir les modalités énonciatives dans la configuration des genres pratiqués dans une communauté discursive. Sur base de ces présupposés, la présente étude cherche à explorer les « inscriptions génériques » opérées par l'écriture de Yannis Ritsos.

Le rejet de la part de ses compatriotes ne freine pas la production littéraire du poète grec, au contraire, il l'intensifie, par un travail en profondeur sur la langue. Traduire du grec vers le français aide à mettre en évidence le paradoxe entre la souffrance liée à l'exil et la créativité qu'elle a générée dans l'écriture du poète. La comparaison entre le texte grec et ma traduction de travail d'un extrait de sa correspondance cherche à montrer les subtilités linguistiques propres à l'exil du poète :

Χαρούμενη μέρα ή σημερινή. Πήρα τὸ γραμματάκι σου, πήρα κι ἀπ' τὸν Ἄρη καὶ τὴ Λούλα. Σᾶς πεθύμησα. Τώρα ποὺ χειμωνιάζει καὶ κλεινόμαστε ὅλη μέρα στὸ θάλαμο, ὄνειρευόμαστε καὶ περμένουμε. Φτάσαν οἱ ἀγέριδες — σφυρίζουν ἀπ' ὄξω — τριζοβολᾶν τὰ τζάμια. Εἶναι μιὰ ἀγριάδα καὶ μιὰ δύναμη. Βαθαίνει ἡ ἐρημιά. Μὰ ἡ καρδιά εἶναι γεμάτη — τὸ ξέρεις — γεμάτη χαρὰ κι ὁμορφιά. Δουλεύω πολὺ. Γράφω κάθε μέρα — ἀσταμάτητα — ἕνας πυρετὸς — θέλω νὰ σᾶς φιλήσω ἀπ' τὴ χαρὰ μου — γιατί κ' ἡ πίκρα εἶναι χαρὰ — μπορῶ νὰ τὴ φτιάξω χαρὰ. (Ρίτσος 2008a : 123)

Journée joyeuse que celle d'aujourd'hui. J'ai bien reçu ta petite lettre, j'en ai reçu de la part d'Aris et de Loula également. Vous me manquez. Maintenant que l'hiver est là et que nous sommes toute la journée enfermés dans la chambrée, nous rêvons et nous attendons. Les vents sont arrivés — ils sifflent dehors — ils font grincer les vitres. C'est d'une férocité et d'une force. Le désert s'approfondit. Mais le cœur s'emplit — tu sais — plein de joie et de beauté. Je travaille beaucoup. J'écris tous les jours — sans arrêt — une fièvre — je veux vous embrasser de joie — parce que même l'amertume est joie — je peux en faire de la joie.²

Le 10 novembre 1948, Yannis Ritsos écrit ces quelques mots à Kaiti Kambani de Kondopouli situé à Limnos. Ce texte est extrait d'une de ces « cartes lettres » appelées *δελτάρια* en grec. Les détenus sur l'île de Lim-

² Ma traduction de travail.

nos, exilés par le pouvoir nationaliste du roi Paul 1^{er}, avaient le droit d'envoyer quatre lettres par mois, limitées à dix lignes. Soumis à la censure, les δελτάρια avaient comme fonction de rassurer les proches sans évoquer les conditions de vie et ont adopté, par conséquent, une généricité spécifique proche de la forme télégraphique et de la « carte postale ». Écrits par des auteurs exilés en raison de leur engagement à gauche au cours de la guerre civile, les δελτάρια ont pris la forme de « cartes postales poèmes ». Cette traduction française du terme grec doit être lue en considérant le contexte : les poètes déportés sur les îles grecques de la mer Égée, entre 1947 et 1951, étaient tellement nombreux que les feuillets s'accrochaient par centaines dans les barbelés, au gré du vent. Olivier Zuchuat a montré cette réalité dans *Comme des lions de pierre à l'entrée de la nuit*, en filmant les archives en noir et blanc. Le cinéaste suisse a utilisé les travaux historiques de Pascal Neveu (Neveu 2013) qui a rappelé que Yannis Ritsos était δάσκαλος (Ρίτσος 2008a : 48), c'est-à-dire un « maître » qui enseignait la versification à un groupe d'aspirants poètes et écrivains. Derrière un certain détachement, sa lettre à Kaiti Kambani condense l'allusion à l'âpreté du quotidien, à l'isolement, au manque ressenti envers les êtres aimés, ainsi que la force de la parole poétique qui, par sa beauté, apporte la joie. Sur la « carte lettre » citée à l'aide de ma traduction de travail, Ritsos mobilise le réseau lexical de l'exil, développé au cours de l'histoire de la langue grecque. Philosophe polyglotte, Barbara Cassin (Cassin 2013) insiste sur l'impact de la langue pour l'expression de la nostalgie qui n'est pas uniquement conditionnée par l'éloignement géographique. En effet, dans la correspondance de Ritsos, la phrase Σᾶς πεθύμησα, équivalent populaire de επιθύμησα qui signifie « je me languis de vous », exprime l'intensité et la complexité d'un sentiment composé de désir et de nostalgie. Le mot populaire πεθυμώ désigne cette sensation faite de mélancolie, liée au manque ressenti envers les êtres aimés. Le poète montre sa capacité à transformer l'amertume (ἡ πίκρα) qui a marqué une succession de genres nés de la lamentation, déployés par les écrivains grecs en exil. Dans la continuité du verbe ποιῶ associé à la création, Ritsos utilise le verbe φτιάχνω / φτειάχνω proche du sens français de « fabriquer ». Ce choix lexical se réfère à l'état du poète dans sa dimension psychologique puisqu'il essaie de survivre malgré les conditions difficiles, mais aussi dans sa dimension poétique, par l'adop-

tion d'une posture³ créative et dynamique. La matière poétique surgit dans le contexte extrême des travaux forcés, de la soif, de la torture. L'extrait de sa correspondance avec son amie Kaiti Kambani, malgré un ton désinvolte utilisé pour détourner la censure, sous-entend à la fois la dure réalité de l'exil et la force poétique qui s'y est développée.

Yannis Ritsos exprime la réalité de l'exil avec euphémisme, en trouvant la joie dans la création face à l'amertume de la déportation. Son compagnon à Makronissos, Ménélaos Loudemis a composé le texte *Είμαι καλά* (*Je vais bien*)⁴ qui reproduit pertinemment ce style antinomique par une inscription générique épistolaire. Par cette antiphrase détournant la censure, ce poème mélancolique sous-entend l'autosuggestion de son auteur pour pouvoir supporter les souffrances endurées dans les îles. Mario Vitti relève une certaine « homogénéité » chez les « poètes qui sont passés par les épreuves de la résistance armée et des camps de concentration » (Vitti 1989 : 373). Il montre qu'après la guerre civile, les poètes « engagés » et ceux qui ne l'étaient pas, ont partagé les mêmes conditions culturelles. Le seul critère de différenciation dans les années 1950 était l'expérience humaine née dans les camps de concentration. Ce vécu avait suscité un système de références bien défini, représenté dans les textes composés par les poètes exilés. L'expérience de la déportation dans les îles a un impact certain sur la langue et sur les pratiques génériques adoptées par Yannis Ritsos. La langue démotique revêt une signification importante face à la langue puriste de la propagande nationalise, la *katharevousa*, qui a une sonorité artificielle en comparaison. Elle a une portée sociale dans le cas d'œuvres explicitement engagées comme *Πέτρινος Χρόνος. Μακρονησιώτικα* (*Temps pierreux. Makronissiotiques*). L'avertissement inséré par Yannis Ritsos en 1975 lors de la publication des poèmes en Grèce, contextualise le texte, en rappelant les dates exactes de composition entre août et septembre 1949 et le lieu précis de Makronissos :

³ Je trouve la définition de Jérôme Meizoz appropriée ici : « l'*ethos* s'origine sur le versant discursif, alors que la posture naît d'une sociologie des conduites. En effet, la "posture" dit la manière dont un auteur se positionne singulièrement vis-à-vis du champ littéraire, dans l'élaboration de son œuvre. Une telle présentation de soi s'élabore dans la durée et de manière en quelque sorte cumulative » (Meizoz 2009 : paragraphe 14).

⁴ Ce poème sous forme de lettre est également repris dans le film d'Olivier Zuchuat *Comme des lions de pierre à l'entrée de la nuit*.

Ces poèmes ont été écrits à Makronissos, d'août à septembre 1949, au camp D de déportés politiques, avant que nous soyons transférés au Bataillon B, avant même de vivre toute l'horreur de Makronissos. Ces poèmes sont restés enterrés sur place dans des bouteilles scellées, et déterrés en juillet 1950. (Ritsos/Neveu 2008b : 7)

Olivier Zuchuat a judicieusement représenté la collision entre langue démotique et *katharevousa* dans son film *Comme des lions de pierre à l'entrée de la nuit*, en mobilisant le recueil *Temps pierreux. Makronissiotiques (Πέτρινος Χρόνος. Μακρονησιώτικα)*. Dans cette mise en images cinématographiques, langage poétique et discours du *Skaranevs (Σκαπανεύς)*, journal de « rééducation », s'entrechoquent donnant naissance à une généricité poétique qui, au-delà de la « poésie engagée », prend la forme d'une « chronique », celle du quotidien des détenus à Makronissos.



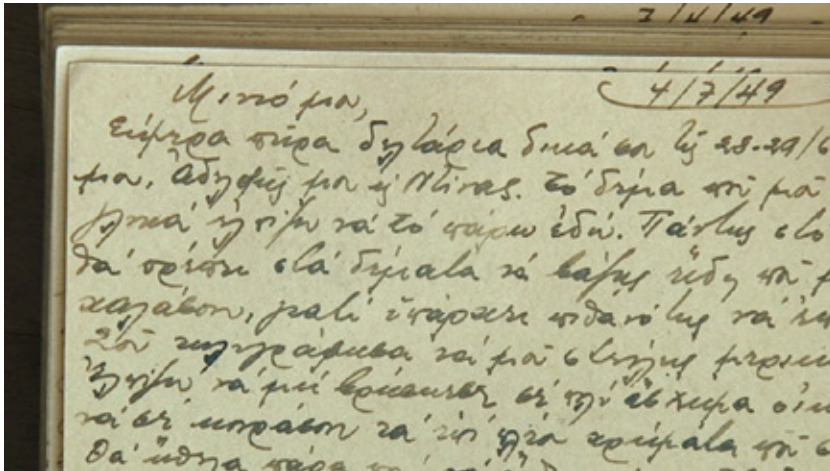
Zuchuat 2012 (TC 00:16:17)

Pour la réalisation de son film, Olivier Zuchuat a utilisé *L'amertume et la pierre. Poètes au camp de Makronissos. 1947-1951*, une anthologie de Pascal Neveu⁵ qui regroupe les textes de Ritsos et de ses compagnons, Aris Alexandrou, Tassos Livaditis, Ménélaos Loudemis et Titos Patrikios. Il s'agit de

⁵ Pascal Neveu a sélectionné et traduit les textes de Yannis Ritsos, Aris Alexandrou, Tassos Livaditis, Titos Patrikios, Ménélaos Loudemis, Victoria Théodorou, Dimitris Doukaris, Leftéris Raftopoulos, Manolis Kornilios, Kostas Kouloufakos et Tzavalas Karoussos (Neveu 2013).

poèmes écrits sur des lambeaux de papier, déchirés dans des restes de cartons de cigarettes, de paquets de biscuits, puis enterrés à Makronissos. Ils correspondent à des bribes textuelles émergées dans un contexte de production soumis à l'interdiction quotidienne. Les textes de Tassos Livaditis, Ménélaos Loudemis et Titos Patrikios, compagnons de Ritsos, adoptent également une généricité fragmentaire développée en réponse aux discours de propagande.

La forme de correspondance très particulière mise en place à Makronissos a eu un impact certain sur la poésie de Yannis Ritsos. Pascal Neveu parle de « laboratoire d'écriture poétique »⁶ quand il évoque les δελτάρια, écrits soumis à la censure qui apposait des messages sous forme de sceaux postaux exhortant la Grèce héroïque.



Zuchuat 2012 (TC 01:12:40)

Je relèverai la remarque de Pascal Neveu sur l'ironie de l'histoire : « quelques années plus tard, en 1967, sous la Dictature des Colonels, certaines d'entre elles seront confisquées par la police qui les suspectaient d'être écrites selon un code secret »⁷. Cette mise en relation par l'historien confirme mon hypothèse sur l'impact des δελτάρια pour la poésie de Ritsos, également plus tard au moment de la dictature. Ma traduction d'un extrait de la correspondance de Ritsos avec Kaiti Kambani à partir de Kondoupoli, situé sur

⁶ Notes de Pascal Neveu dans Ritsos/Neveu 2016 : 160.

⁷ Notes de Pascal Neveu dans Ritsos/Neveu 2016 : 160.

l'île de Limnos, a donné des éléments en amont pour mieux comprendre son processus de création poétique.

Entre les îles de Limnos, Makronissos, Agios Efstratios et la Grèce continentale, s'est instauré un dialogue crypté entre expéditeurs et destinataires (Ρίτσος 2008a : 62). La date inscrite sur la lettre, seule information réelle, est devenue un référent-clé pour les insulaires exilés et les proches restés sur le continent. L'indication du jour, seule garante d'une vérité subjective puisqu'occultée, a pris une telle importance qu'elle s'est manifestée dans les productions littéraires. *Μάχη στην Ακρή της Νύχτας. Το Χρονικό της Μακρονήσου* (*Combat au bout de la nuit. Chronique de Makronissos*) écrit par Tassos Livaditis, autre compagnon de Ritsos, est un exemple de la « pratique générique » de la chronique. Yannis Ritsos, déporté sur l'île de Limnos, y écrit les deux premières parties de ce qui a été traduit par Pascal Neveu en *Journal de déportation 1948-1950*. En grec, *Ημερολόγια Έξορίας 1948-1950* est un journal poétique daté de façon précise, versifiant sous une forme brève la vie quotidienne des détenus. La forme poétique spécifique de ce texte le rapproche de la chronique. Au fil des différentes genericités poétiques croisant style épistolaire et télégraphique, chroniques et journaux, s'est déployée un réseau lexical autour de l'exil, complété par les mises en scènes théâtrales.

À Limnos, puis à Makronissos, Yannis Ritsos écrit des pièces de théâtre qu'il accompagne d'esquisses pour un projet de mise en scène (Ρίτσος 2008a : 47). Le choix de récrire *Philoctète* de Sophocle, jouée à Athènes 409 av. J.-C., et dont les scènes sont situées à Limnos, donc la première île où fut déporté Ritsos, pourrait être mis en relation avec le vécu de l'auteur. Philoctète, blessé au pied, y est abandonné par les grecs, par Ulysse. Yannis Hamilakis explique la mise en scène de la pièce de Sophocle sur une autre île, Makronissos, alors que les conditions de détention y sont extrêmes :

A theater group (operated by the inmates themselves) took the initiative to stage an ancient Greek play in one of the camps. They chose Sophocles' Philoctetes. As the author explains, they chose this play in particular because of the implicit associations with the present that could be drawn from its content: the main hero in Philoctetes is abandoned on the remote island of Limnos for ten years. (Hamilakis 2002 : 321)

Les détenus constituent une troupe de théâtre pour monter la pièce de

Sophocle, en raison d'associations implicites avec leur réalité quotidienne. À Makronissos, sans l'accord de l'administration, les détenus construisent un théâtre antique en plein air, en choisissant comme matériau des briques de boue car ils ne supportent plus les pierres qu'ils sont obligés de transporter quotidiennement en guise de travaux forcés. Ils tentent ainsi de perpétuer les productions théâtrales développées auparavant à Agios Efstratios. Cette île de la mer Égée a connu des dizaines de mises en scène de tragédies antiques, de comédies, de théâtre européen et américain. Yannis Ritsos y a composé les pièces de théâtre *Section de transfert* (*Τμήμα Μεταγωγών*) et *Les hommes ressemblent aux arbres* (*Οι άνθρωποι μοιάζουν με δέντρα*) (Κώττη 2009 : 120). Les archives du musée des exilés politiques d'Agios Efstratios (nommé populairement « Ai Stratis ») situé à Athènes, montrent l'ampleur de l'activité théâtrale développée par les détenus dans les îles. Cette collection présente les costumes, les plans et les décors de ces différentes pièces théâtrales. *Les Perses* d'Eschyle a été montée en septembre 1951. *Prométhée enchaîné* a été jouée dans presque tous les lieux d'exil. *Antigone* mais aussi *Hamlet*, *Le Barbier de Séville*, *Androclès et le Lion* et les histoires de Nasreddin Hodja sont mises en scène par les exilés d'Agios Efstratios.

C'est dans l'angle de cette production théâtrale développée dans des conditions extrêmes qu'il faut situer les « monologues théâtraux » du recueil de la *Τέταρτη διάσταση* (*Quatrième dimension*), composé ultérieurement. Ce recueil est clos par un poème écrit en 1958 *Όταν έρχεται Ό ξένος* (*Quand vient l'Étranger*)⁸. Le mot prend une majuscule dans ce dernier monologue rythmé sur le temps du deuil. L'Étranger couvert de cendres, qui vient d'hier et de demain, est en fait une personnification de la mort ainsi conjurée : « Από ποῦ έρχονταν αὐτὸς Ό ξένος; Τί ζιτοῦσε; Ό δρόμος του έρχόταν ἀπ' τὸ χτες ἢ ἀπ' τ' αὔριο; » (« D'où venait cet Étranger ? Que voulait-il ? Son chemin venait-il d'hier ou de demain », Ρίτσος 1990 : 320⁹). Pour Vangélis Kassos (Κάσσος 2000 : 36), l'Étranger dans le poème *Όταν έρχεται Ό ξένος* (*Quand vient l'Étranger*) représente le poète. Par le parcours des autres textes de la *Quatrième dimension* (*Τέταρτη διάσταση*), il s'agit d'élargir cette

⁸ En s'appuyant sur des témoignages, Ioannis Taïfakos situe l'origine du titre *Όταν έρχεται Ό ξένος* (*Quand vient l'Étranger*) avec un livre d'enfance de Ritsos (Ταϊφακος 2011 : 85).

⁹ Ma traduction de travail.

idée au poète en exil dans son propre pays, une situation particulière qui a des répercussions sur sa langue.

Les différents monologues de la *Quatrième dimension* (*Τέταρτη διάσταση*) sont marqués par le souvenir et l'expérience. La genericité théâtrale se manifeste de manière multiple dans ce recueil alors que les textes qui le composent ne comportent pas de dialogue. Le quatorzième texte de ce recueil, *Φιλοκτήτης* (*Philoctète*), peut être examiné à la lumière de la mise en scène théâtrale de la pièce sophocléenne *Φιλοκτήτης* (*Philoctète*) par les détenus de Makronissos. *Φιλοκτήτης* (*Philoctète*) par Yannis Ritsos a été écrit plus de quatorze ans après la guerre civile grecque, entre mai 1963 et octobre 1965. Ce long poème a été composé à Athènes, puis Samos, sous la forme de vers libres et de « méditation personnelle » comme l'entend Chrysa Prokopaki (Prokopaki 1973). Dimitris Maronitis¹⁰ souligne que le chœur reste silencieux, Ulysse disparaît et Héraclès n'apparaît pas (Μαρωνίτης 2008 : 48). D'après sa lecture, Ritsos transforme l'abandon violent de l'archer sur l'île de Limnos en un départ solitaire afin de parvenir à la dignité humaine, en remplaçant les paroles futiles par un silence méditatif (Μαρωνίτης 2008 : 51). Selon Crescenio Sangiglio¹¹, Philoctète transforme la solitude en action (Σαντζίλιο 1978 : 59), ce qui est, selon moi, un indicateur générique pour marquer le lien entre texte et tentative de mise en scène théâtrale. Le recueil de la *Τέταρτη διάσταση* (*Quatrième dimension*) dont il fait partie, regroupe de longues compositions débutant par un prologue et se terminant par un épilogue, deux parties narratives encadrant le texte en vers libres qui peuvent être lues comme des didascalies. Que nous révèle l'étude des modalités de l'énonciation employées par Yannis Ritsos ?

« (Re)configuration » des mythes par les modalités de l'énonciation

La « comparaison différentielle et dialogique » élaborée par Ute Heid-

¹⁰ Dimitris Maronitis situe *Philoctète* parmi les poèmes prétextant l'*Iliade*, l'*Odyssée* et le cycle épique de façon plus large. Philoctète revêt le rôle d'auditeur silencieux et Néoptolème énonce un monologue autobiographique (Μαρωνίτης 2008 : 45).

¹¹ Selon Crescenio Sangiglio, *Φιλοκτήτης* (*Philoctète*) est à la fois monologue et dialogue : « monologue » parce que seul Néoptolème prend la parole et « dialogue » car il semble à la fois se parler à lui-même et s'adresser à Philoctète qui, à son tour, s'exprime à travers Néoptolème (Σαντζίλιο 1978 : 56).

mann, propose un plan d'analyse qui met en évidence l'interaction entre les modalités de l'inscription générique et les modalités de l'énonciation (Heidmann 2017 : 218). En complémentarité, le concept de « (re)configuration » (Heidmann 2013 : 69) insiste sur la dimension pragmatique des mythes, réécrits sous de nouvelles formes, en revêtant des effets de sens inédits. Les « vieilles histoires » grecques sont ainsi réactualisées, suivant une nouvelle pertinence. L'écriture de Yannis Ritsos, marquée par les déportations successives, se caractérise par une (re)configuration des mythes, ancrée dans la mémoire collective. Le choix de récrire *Philoctète* de Sophocle, dont les scènes sont situées à Limnos, lieu de sa première expérience d'exil, pourrait être mis en relation avec le vécu de l'auteur. Dans la tragédie de Sophocle, Ulysse rappelle à Néoptolème qu'il n'est qu'un soldat chargé d'exécuter, un « ὑπηρετίας »¹². Ritsos exploite le rôle attribué au personnage par Sophocle et délègue entièrement la parole au jeune homme, tout en gardant une certaine imprécision autour de son identité.

Dans le long poème de Ritsos, Néoptolème ne cherche pas à convaincre Philoctète. Il s'agit plutôt de l'évocation de souvenirs qui ont marqué la mémoire. C'est une autre manière de « réparer la faute » (« λύσων ὅς' ἐξήμαρτων ») du vers 1224 de Sophocle, énoncé par Néoptolème qui regrette d'avoir obéi à Ulysse, à l'armée et d'avoir fait acte de trahison. Ritsos se concentre sur une succession de scènes insignifiantes, parfois quotidiennes. Dès le prologue, le discours est situé dans un lieu incertain : « Σε μὴν ἐρημικὴ ἀκρογιαλιὰ νησιοῦ — ἴσως τῆς Λήμνου » (Ρίτσος 1990 : 247), traduit par Gérard Pierrot « Rivage solitaire d'une île — peut-être Limnos » (Ritsos/Pierrat 1982 : 11). Le monologue est parsemé d'allusions à la guerre civile qui est présentée progressivement et implicitement au fil du texte. Au niveau énonciatif, Ritsos accentue la première personne du pluriel « Ἐμεῖς » (« Nous ») et l'oppose à la deuxième personne du pluriel : « τὰ δικά σας ὅπλα » (« vos armes »), « μὲ τὶς δικές σας πληγές » (« par vos blessures »), « μὲ τὸ δικό σας θάνατο » (« par votre mort ») (Ρίτσος 1990 : 247 ; Ritsos/Pierrat 1982 : 12). Le choix de Néoptolème en tant qu'énonciateur s'adressant à Philoctète, accentue l'absurdité de la guerre où de jeunes hommes sont sacrifiés. En déléguant la voix à Néoptolème, Yannis Ritsos cherche à relever la sensibilité du personnage,

¹² Sophocle, *Philoctète*, vers 53.

afin de montrer que l'expérience de la guerre, inscrite dans le corps, est perceptible par les sens. Parallèlement, l'écriture, seule arme du poète exilé, est posée en antithèse par rapport à l'effort de guerre.

L'opposition entre l'intérieur intime des chambres à coucher (« κρεββατοκάμαρες ») et l'extérieur où résonnent tambours et clairons (« τύμπανα καὶ σάλπιγγες ») se réfère à la réalité du poète, d'abord exilé, puis assigné à résidence (Pίτσος 1990 : 248 ; Ritsos / Pierrat 1982 : 13). Les deux espaces sont récurremment posés en antithèse dans les textes de Ritsos. Ainsi, la création poétique se déploie parallèlement et par opposition à l'activité de guerre. L'usage particulier de l'intertexte antique contribue à cet effet d'antithèse. Ritsos utilise les paroles de Sophocle : « Οὐδὲ σοῦ προσχρῆζομεν, τά γ' ὄπλ' ἔχοντες ταῦτ' » (Sophocle, *Philoctète*, v. 1055-1056)¹³. Il détourne l'intervention d'Ulysse qui dit avoir seulement besoin des armes de Philoctète afin de dénoncer la mobilisation de la population pour servir l'effort de guerre, aux dépens de la condition humaine :

[...] Γνώριζες, ἄλλωστε, πὼς μόνον
τὰ ὄπλα μας χρειάζονται, κι ὄχι τοὺς ἴδιους ἐμᾶς (ὅπως εἶπες).
Ὅμως ἐσὺ εἶσαι τὰ ὄπλα σου, τὰ τίμια κερδισμένα
μὲ τὴ δουλειά, τὴ φιλία καὶ τὴ θυσία, δοσμένα ἀπ' τὸ χέρι
ἐκείνου ποὺ στραγγάλισε τὴν Ἑπτακέφαλον, ἐκείνου ποὺ σκότωσε
τὸν φύλακα τοῦ ἼΑδη. Καὶ τὸδες
μὲ τὰ ἴδια σου τὰ μάτια· καὶ τὸζησες· κληρονομία σου
καὶ τέλειο ὄπλο σου. Αὐτὸ νικάει μονάχα. Τώρα,
παρακαλῶ σε νὰ μοῦ δείξεις τὴ χρήση. Ἡ ὥρα ἔφτασε.
(Pίτσος 1990 : 261)

[...] Tu savais d'ailleurs que l'on avait uniquement besoin
d'armes
et non de nous-mêmes (selon tes propres paroles).
Néanmoins, tu es ces armes, ces armes loyalement gagnées
par le travail, l'amitié et le sacrifice, transmises par la main
de celui qui a vaincu l'Hydre de Lerne, de celui qui a tué
le gardien des Enfers. Tu l'as vu de tes propres yeux ; tu l'as
vécu : ton héritage
et ton arme parfaite. Elle seule peut vaincre. À présent,
je te prie de m'en montrer l'usage. L'heure est venue.
(Ritsos / Pierrat 1982 : 33-34)

¹³ « Nous n'avons plus besoin de toi puisque nous avons tes armes » (Sophocle / Mazon 2012 : 49).

L'arc et les flèches de Philoctète ne contribuent pas à l'effort de guerre, mais à la création poétique. À l'arme matérielle s'oppose l'arme du poète, la langue. En plus d'une stratégie de dissimulation, Ritsos a recours à la « matérialisation »¹⁴, en se focalisant sur les objets. Dans son poème, les armes deviennent « prétexte » matériel pour aborder un sujet aussi grave que la réalité de la guerre expérimentée par le poète grec. En plaçant au même niveau les armes et les hommes, dans un procédé de « matérialisation », Ritsos reprend la logique intéressée d'Ulysse dont la seule préoccupation est l'arme qui servira à la victoire, aux dépens de la douleur humaine ressentie par Philoctète. Il accentue la déshumanisation par une comparaison entre les armes mises en antithèse avec « nous-mêmes » (« τοὺς ἴδιους ἐμᾶς », Ρίτσος 1990 : 261).

Le poème *Φιλοκτήτης (Philoctète)* se réfère à la guerre civile en l'associant à la création poétique : « κι ἄρχιζε ἡ τύψη κ' ἡ μετάνοια κ' ἡ δημιουργία » (Ρίτσος 1990 : 254), traduit par Gérard Pierrat : « c'était l'heure du remords, de la contrition et de la création » (Ritsos/Pierrat 1982 : 23). La « (re) configuration » de la tragédie de Sophocle par Ritsos doit être lue dans l'intensité de son expérience en tant qu'exilé :

Κ' ἴσως νὰ μελετοῦσες μὲς στὴ μόνωσή σου μιὰν ἐκδίκηση,
μιὰν ἀναγνώριση δική σου ἢ, τουλάχιστον, τὴν ἀναγνώριση
τῆς σημασίας τῶν ὄπλων σου. (Ρίτσος 1990 : 249)

Et peut-être songeais-tu dans ton isolement à te venger,
à ce qu'on te reconnût ou à ce qu'on reconnût du moins
la valeur de tes armes. (Ritsos/Pierrat 1982 : 15)

Ainsi, les armes de Philoctète deviennent celles de la langue. La richesse lexicale témoigne de leur force dans les textes de Yannis Ritsos.

Dans un autre poème de la *Τέταρτη διάσταση (Quatrième dimension)* écrit en 1970, *Ἡλένη (H' Eléni)*, l'énonciatrice dit dans son monologue : « ὦ, αὐτὴ ἡ ξενητεία μας μέσα στὰ ἴδια μας τὰ ροῦχα ποὺ παλιώνουν, μὲς στὸ ἴδιο μας τὸ δέρμα ποὺ ζαρώνει » (Ρίτσος 1990 : 273) (« Oh, notre propre exil à l'intérieur de nos propres habits qui vieillissent, à l'intérieur de

¹⁴ Ce procédé de « matérialisation », donnant « prétexte » à l'écriture est récurrent dans le recueil *Πέτρες Ἐπαναλήψεις Κιγκλίδωμα (Pierres Répétitions Barreaux)*.

notre peau qui se racornit», Ritsos/Pierrat 1975b : 18). Gérard Pierrat a traduit par « exil », le terme grec *ξενητεία*, issu du radical *xénos*.

Au moment de son isolement, Ritsos déploie selon sa propre poétique un réseau lexical autour du mot *xénos*. Si le terme grec *ξένος* peut renvoyer à l'exil, il revêt une signification paradoxale dans le contexte de la déportation au sein d'un même pays. L'adjectif *ξένος*, dont la variante homérique est *ξεῖνος* et éolienne *ξέννος*, a un triple sens : « étranger qui n'est pas du pays », « étranger à une chose qui ne connaît pas quelque chose », « étrange, insolite, étonnant, surprenant ». Le nom commun signifie « l'étranger auquel on accorde l'hospitalité ». En grec moderne, l'adjectif *ξένος* signifie « étranger », « d'un », « d'une autre », « sans rapport », « indifférent ». Le grec moderne combine la signification de l'étranger avec le sens d'invité, d'hôte. Les *ξενῶνες* sont traduits par « les chambres d'hôtes ». Enfin, *τα ξένα* signifie « l'étranger », en tant que « pays étranger ». Ce sont ces nuances extrêmement diverses que Yannis Ritsos a cherché à développer au sein de son propre réseau lexical poétique.

Phonétiquement, Ritsos associe le mot aux hôtes par le biais du terme *ξενῶνες* traduit par « chambres d'hôtes » :

Θυμᾶμαι

ὅταν εἶμουν παιδί· — ἀπ' τοὺς ξενῶνες τοῦ σπιτιοῦ μας μ' ἔφταναν
οἱ ὠραῖες, ἄρρενωπὲς φωνὲς τῶν ξένων, [...]
(Ritsos 1990 : 250)

Je me souviens

lorsque j'étais enfant ; — des chambres d'hôte de la maison
nous parvenaient
les belles voix viriles des étrangers, [...]
(Ritsos/Pierrat 1982 : 16)¹⁵

Καθόλου δὲν πλησίαζα τοὺς ξενῶνες·
ἄκουγα μόνο τις φωνὲς τῶν ξένων
σὰ νὰ περνοῦσαν διαδοχικὲς στοὲς [...]
(Ritsos 1990 : 250)

Je ne m'approchais jamais des chambres
d'hôte ;
j'écoutais seulement les voix des étrangers

¹⁵ Le traducteur français a modifié la disposition des vers.

comme si elles franchissaient des galeries successives¹⁶ [...] (Ritsos/Pierrat 1982 : 17)

Le jeu des assonances déployé à partir du mot ξένος pour désigner l'accueil des hôtes, témoigne d'une familiarité du poète entre l'« étranger » et l'« hôte ». Il a été montré comment Ritsos cherchait à reconforter ses amis restés sur le continent, par un ton optimiste et compatissant, dans sa correspondance. L'échange des « cartes lettres » (δελάρια) illustre donc un jeu crypté entre expéditeurs et destinataires, comme démontré plus haut. Cette correspondance désignée comme « discours » mais aussi « parole d'absence » (« λόγος τῆς ἀπουσίας », Ρίτσος 2008 : 63) devient un journal « vivant » puisque les interlocuteurs se réfèrent aux dates des réceptions des lettres. Cette forme d'échange où les termes affectifs effacent la distance laisse une empreinte particulière dans le vocabulaire poétique de Ritsos, perceptible dans le détail des mots.

Une autre voix, celle d'Oreste, vient compléter le réseau lexical de ξένος. Maria Vamvouri Ruffy, qui souligne l'omission du chœur, situe la mémoire en tant que moteur d'action (Vamvouri Ruffy 2013 : 98) du texte *Ὀρέστης* (Oreste), écrit entre 1962 et 1966, à Bucarest, Athènes, Samos et Mycènes. Le protagoniste, de retour d'exil, connaît l'intrigue de l'Orestie. Ritsos présente la famille royale comme assoiffée de vengeance. Si Oreste se décide finalement à commettre son acte c'est dans le but de libérer le monde de la loi du talion. En (re)configurant le mythe des Atrides raconté dans les *Choéphores* d'Eschyle, Ritsos présente l'exilé qui revient en refusant la vengeance mais qui doit se plier au lourd poids de la fatalité. Le prologue raconte le retour d'Oreste en utilisant ici aussi le terme de « ξενητεία » (Ρίτσος 1990 : 73) traduit en français par « l'étranger ». Or, le terme grec sous-entend l'amertume ou du moins la mélancolie de la vie en terre d'émigration. Plus bas, le mot prend une forme allégorique : « καὶ νὰ κοιτάει σὰν ξένη ἐμᾶς τοὺς ἴδιους καὶ τὴν ξένη μοίρα μας » (Ρίτσος 1990 : 75)¹⁷. Ritsos utilise le féminin « ξένη » pour marquer le sentiment d'étrangeté éprouvé par Oreste face à sa destinée mise à distance. En effet, le protagoniste refuse l'action tragique (Vamvouri Ruffy 2013 : 97). Yannis Ritsos souligne le sens « d'autre » de « différent »,

¹⁶ Le traducteur français a modifié la disposition des vers.

¹⁷ « Et nous regarde comme une étrangère, nous avec notre destinée étrangère » (Ritsos/Papandréou/Vitez 1968 : 136).

voir « d'insolite », lorsqu'Oreste s'adresse à son seul interlocuteur, son cousin Pylade : « Καλέ μου, έσύ, με πόση ύπομονή μοιράζεσαι ξένες, άνόητες ύποθέσεις » (Ρίτσος 1990 : 81)¹⁸. Le mot ξένος rejoint ici le sens d'« autre », « sans rapport », donc « étranger à une chose », par extension « étranger à soi-même », un sentiment auquel est contraint Oreste par la fatalité.

Les (re)configurations de Ritsos qui témoignent d'un réseau lexical très complexe déploient une large palette sémantique autour du terme ξένος proche de celui d'« exil ». Le recours à ces nuances ou « variantes » est éclairé par la posture du poète qui conçoit l'expérience dans sa plus large subjectivité. Ainsi, l'utilisation du terme ξένος participerait à la multiplicité des possibles. L'exil, le fait d'être étranger, particulièrement dans son propre pays, peut être perçu de manières variables : être étranger signifie « être hôte d'un nouveau lieu » comme dans les extraits de *Philoctète*. Cependant il est également possible de se sentir étranger, détaché des actes infligés sous la contrainte, comme dans le cas d'Oreste. Ritsos utilise l'étymologie du mot sous différentes variations. L'expérience personnelle de l'exil dans son propre pays l'a mené vers une redéfinition personnelle du terme ξένος uniquement perceptible dans sa propre poésie.

La voix de l'étranger se fait plurielle, comme le montre son texte *Περσεφόνη (Perséphone)*. Ce long poème traite d'une problématique née du paradoxe de l'exil puisque le retour est perçu par Perséphone comme insupportable. L'écriture de cet autre « monologue théâtral » figurant dans le recueil *Τέταρτη διάσταση (Quatrième dimension)* a été longue. En effet, la composition de *Περσεφόνη (Perséphone)* s'étend de décembre 1965 à décembre 1970, entre Athènes, Eleusis, Diminio et Samos. Cette période est marquée par une nouvelle déportation du poète, au moment de la prise de pouvoir par les colonels nationalistes Yorgos Papadopoulos et Nikolaos Makarezos, secondés de Stylianos Pattakos. Lors de ce coup d'État daté du 21 avril 1967, alors qu'il est prévenu par des amis, Yannis Ritsos choisit de lutter ouvertement. Il est conduit à l'hippodrome du Vieux Phalère, puis interné sur l'île rocheuse de Yaros, dans les Cyclades¹⁹. Il est ensuite transféré à Léros. Après le départ du roi Constantin de la Grèce en 1968, Yannis Ritsos est assigné à résidence

¹⁸ « Toi mon ami avec tant de patience tu partages des soucis étrangers, insensés » (Ritsos/Papandréou/Vitez 1968 : 145).

¹⁹ Ce lieu de déportation avait été réouvert le premier jour de la Junte des colonels.

au domicile de sa femme sur l'île de Samos jusqu'en 1970, avant de retourner à Athènes. C'est pendant cette période que Yannis Ritsos (re)configure l'*Hymne homérique à Déméter*, sous la forme d'un long monologue en vers libres. Le discours de l'énonciatrice Perséphone est ponctué par des oppositions entre « ici » (« ἐδῶ ») et « là-bas » (« ἐκεῖ »)²⁰. Yannis Ritsos complète ainsi son réseau lexical poétique autour du terme ξένος :

Ἔχει γυρίσει, ὅπως κάθε καλοκαίρι, ἀπ' τὴν ξένη σκοτεινὴ χώρα,
στὸ μεγάλο,
ἔξοχικό, πατρικό της σπίτι, — πολὺ ὠχρή, σὰν κουρασμένη ἀπ' τὸ
ταξίδι, σὰν ἄρρω-
στη ἀπ' τὴ μεγάλη διαφορὰ κλίματος, φωτός, θερμότητας.
(Ρίτσος 1990 : 191)

Ayant quitté, comme chaque été, cette obscure contrée
étrangère, elle est de retour dans sa grande maison familiale
de campagne — très pâle, comme épuisée par le voyage,
rendue souffrante par la trop grande différence de climat,
de lumière, de température.
(Ritsos/Pierrat 1982 : 43)

De retour dans la maison familiale, comme revenant d'un voyage, Perséphone évoque avec nostalgie une période heureuse où l'exotisme remplissait de vie un lieu désormais monotone.

ἄλλοι πηδοῦν στὴ στεριά, ἄλλοι ἀνεβαίνουν στὰ πλοῖα — ὅπως
τότε,
ἔρχονταν, φεῦγαν οἱ ἐπισκέπτες μας, ἔρχονταν ἄλλοι·
μέναν γιὰ λίγο στοὺς διαδρόμους οἱ μεγάλες βαλίτσες τους —
μιὰ ξένη μυρωδιά, ξένες χῶρες, ξένα ὀνόματα, [...]
(Ρίτσος 1990 : 191)

Les uns sautent sur le rivage, d'autres montent à bord des
navires ; tout comme autrefois :
les visiteurs débarquaient, repartaient, d'autres leur succé-
daient ;
leurs grandes valises restaient un moment dans les couloirs —
une odeur étrangère, des pays étrangers, des noms étrangers, [...]
(Ritsos/Pierrat 1982 : 44)

²⁰ Pandélis Prevelakis a remarqué la comparaison entre ἐκεῖ (« là-bas ») et ἐδῶ (« ici ») qu'il explique par un dédoublement (Πρεβελάκης 1992 : 445-447).

Dans cette (re)configuration de l'*Hymne à Déméter*, l'oncle ne capture pas Perséphone. Il est en convalescence dans la maison familiale, en tant qu'hôte. Yannis Ritsos insiste sur une autre forme de capture, celle des sens, celle du croisement des regards entre les deux protagonistes. Puis, ce même hôte, l'oncle de Perséphone, émigre pour chercher fortune ailleurs :

Τρεῖς μῆνες ἀργότερα
 ἔστειλε στη μητέρα, ἀπὸ μιὰ ξένη χώρα, ἓνα σωρὸ παλιά του
 ροῦχα
 γιὰ τοὺς φτωχοὺς.
 (Ρίτσος 1990 : 193)

Trois mois plus tard,
 il expédia à ma mère, d'une contrée étrangère, tout un lot
 de ses vieux habits à l'intention des pauvres²¹.
 (Ritsos/Pierrat 1982 : 47)

Sans se focaliser sur une optique biographique, il est possible de relier ce poème à l'histoire personnelle de la sœur de Yannis Ritsos, afin de montrer l'articulation entre plusieurs expériences d'exil. En avril 1931 (Ritsos 2001 : 373), Loula avait épousé un ancien domestique de la famille émigré aux États-Unis, Mitsos Stavropoulos, un cousin plus âgé qu'elle. Au début de son séjour en Amérique, elle a essayé d'aider son frère Yannis, mais s'est elle-même retrouvée dans une situation matérielle difficile. L'auteur a entretenu une large correspondance avec Loula, dès l'automne 1949, lorsqu'il était détenu à Makronissos. Giorgos Veloudis propose de lire *Ἡ ἐπιστροφή τῆς Ἰφιγένειας* (*Le retour d'Iphigénie*), autre long poème de la *Τέταρτη διάσταση* (*Quatrième dimension*), en associant mythe, histoire et autobiographie (Βελοῦδης 1984 : 43-74). Il émet l'hypothèse selon laquelle le retour d'Iphigénie évoquerait le retour de Loula, la sœur du poète, des États-Unis en octobre 1931. Le déracinement est un fil conducteur de ces longs poèmes écrits entre plusieurs lieux, qui, par un énonciateur unique, immobilisent les fragments de souvenirs. En effet, dans la (re)configuration de l'*Hymne homérique* par Ritsos, c'est un domestique qui saisit Perséphone lorsqu'elle cueille des fleurs. L'expérience du rapt qui ne l'effraie aucunement crée en elle une sensation d'étrangeté :

Θυμᾶμαι αὐτὴ τὴν αὐστηρή, ἐσωτερικὴ πυκνότητα, καὶ πάνω της
 σᾶς ἄκουσα νὰ μὲ φωνάζετε μὲ τ' ὄνομά μου·

²¹ Le traducteur français a modifié la disposition des vers.

καὶ τ' ὄνομά μου εἶταν ξένο· κ' οἱ φίλες μου ξένες·
 ξένο τὸ ἐπάνω φῶς μὲ τὰ τετράγωνα, κάτασπρα σπίτια, [...] (Ρίτσος 1990 : 195)

Je me souviens de cette densité austère, profonde ; au-dessus,
 je vous entendais m'appeler par mon nom ;
 et mon nom m'était étranger ; et mes amies, étrangères ;
 étrangère la lumière d'en haut avec les maisons cubiques,
 toutes blanches, [...] (Ritsos/Pierrat 1982 : 50)²².

Le texte de *Περσεφόνη* (Perséphone) est rythmé par la comparaison entre deux lieux, non pas nommément le royaume souterrain d'Hadès et la surface de la terre, mais entre un lieu « là-bas » (« ἐκεῖ »), lointain indéfini, et un lieu « ici » (« ἐδῶ »), évoquant les îles grecques, chaudes et inondées de soleil. Leur représentation caricaturale dissimule l'expérience de Ritsos en déportation, une réalité terrible mais à la source d'une création poétique intense. Les îles personnifiées, perdent leur image idyllique. La réalité insulaire expérimentée par Ritsos est tout autre : les détenus y étaient privés d'eau, contraints aux travaux forcés qui consistaient à transporter des pierres, sans aucune protection. La lumière, la chaleur, la mer ne représentent que souffrance pour Perséphone qui regrette l'ombre protectrice, de l'autre terre « là-bas » (« ἐκεῖ »). Le jeu subtil des vers et la personnification des îles sont complétés par deux indications péritextuelles : les dates et lieux de composition qui confirment l'association au contexte d'écriture.

Par l'exploitation d'un réseau lexical très large autour du mot *ξένος*, Ritsos se réapproprie son lieu, un pays au sein duquel il est exilé par ses compatriotes. Chronologiquement, le poème *Όταν ἔρχεται Ὁ ξένος* (*Quand vient l'Étranger*)²³ précède *Φιλοκτήτης* (*Philoctète*), *Όρέστης* (*Oreste*) et *Περσεφόνη* (*Perséphone*). Dans le texte *Όταν ἔρχεται Ὁ ξένος* (*Quand vient l'Étranger*), la mort, étrangère avec une majuscule, elle-même finit par nier l'existence de la mort : « Σᾶς ἔλεγα, λοιπόν, πῶς δὲν ὑπάρχει ὁ θάνατος » (« Je vous disais que la mort n'existait pas », Ρίτσος 1990 : 334). La mort, cet

²² Le traducteur français a modifié la disposition des vers.

²³ Christos Alexiou rappelle la présence dérangeante de l'Étranger, venu sans être invité à un moment de deuil. Selon sa lecture du poème *Όταν ἔρχεται Ὁ ξένος* (*Quand vient l'Étranger*), la mémoire historique, collective et individuelle anéantit la mort. (Αλεξίου 2009 : 31).

« Étranger », devient familier, et finit par faire partie des « nôtres », « δικός μας » (Ρίτσος 1990 : 334).

Réponse poétique aux discours de rééducation

La comparaison entre le développement lexical produit par Yannis Ritsos et la mise en images cinématographiques faite par Olivier Zuchuat, permet de montrer l'impact de l'interdiscours, en soulignant la multiplicité des voix. La réalité de l'exil insulaire de Yannis Ritsos est montrée de façon judicieuse dans le film *Comme des lions de pierre à l'entrée de la nuit*. Le réalisateur suisse, spécialiste de montage, a collecté des archives photographiques, épistolaires, journalistiques, filmographiques, ainsi que les témoignages des survivants de Makronissos. La mise en images des poèmes de Yannis Ritsos, ainsi que ceux de ses compagnons Ménélaos Loudemis et Tassos Livaditis, accentue l'« étrangeté » liée à l'exil. Cette traduction intersémiotique aide à comprendre la poétique de l'auteur grec et sa définition de l'« étranger ». Mon analyse a démontré comment Yannis Ritsos avait développé de manière microtextuelle un réseau lexical lié à l'exil, ancré dans des pratiques génériques marquées par la déportation. Ces choix lexicaux complémentaires aux choix génériques sont liés aux conditions extrêmes réelles dans lesquelles sont détenus les exilés communistes soumis aux discours de propagande. Selon mon hypothèse, la redéfinition de certains termes lexicaux par Ritsos est une réponse aux discours de rééducation imposés en exil. Le réseau lexical déployé autour de l'« étranger » est un exemple de réponse au discours nationaliste qu'il faut situer dans l'histoire de l'indépendance grecque. Roderick Beaton (Beaton & Ricks 2009) montre le lien entre l'identité nationale et la langue grecque qui devait exprimer à la fois les aspects politiques et culturels d'une nation européenne moderne et une longue tradition antique et chrétienne. Pour Mistriotis, la langue *katharevousa* par sa version puriste avait le pouvoir de contrer les attaques d'ennemis étrangers (Mackridge 2009 : 181). La redéfinition du mot ξένος par Ritsos se pose en contrepoint à la politique nationaliste à laquelle le poète est violemment confronté de façon quotidienne. Les détenus dans les îles sont considérés comme des « slavo-bulgares », des « étrangers » qui ont trahi la « grécité ». Ils sont soumis à une rééducation nationaliste afin d'être réintégrés en tant que citoyens grecs. Alexopoulos (Alexopoulos 2011 : 88) explicite cette situation en se référant à Stratis Bour-

nazos (Μπουρνάζος 1997) : l'ennemi intérieur est assimilé à un danger extérieur. Aux termes « slave », « slavo-communistes », « esclaves des Slaves » sont ajoutés d'autres périphrases ou mots composés relatifs au banditisme, comme « bandits de communistes » ou « mercenaires communistes » (Alexopoulos 2011 : 88). Ainsi, la propagande nationaliste dénonce des incidents de banditisme conjoints à une agression étrangère, alors que la guerre civile a impliqué la population grecque. Paradoxalement, certains détenus affirment que les méthodes employées à Makronissos sont « étrangères ». En parlant des pratiques pénitentiaires sur l'île, Hamilakis cite l'expression employée par un témoin, « ξενόφερτες » (Hamilakis 2002 : 321) qui signifie « importées de l'étranger ». D'autres témoignages étudiés par Hamilakis soutiennent l'argument selon lequel l'idée de mettre en place des camps de détention spécifiquement à Makronissos avait été conçue à l'étranger. Alors que la propagande rééducative nationaliste accuse les détenus d'être des étrangers, les prisonniers eux aussi considèrent que les méthodes employées ne correspondent ni à la tradition, ni à la mentalité, ni à la civilisation grecque. En effet, les opposants à Makronissos conçoivent l'« Hellénisme » comme une continuité culturelle et ne remettent pas en cause l'autorité morale de l'Antiquité.

Selon Hamilakis, il existait une certaine forme d'« isomorphisme » (Hamilakis 2002 : 322) entre le discours des oppresseurs et des opprimés qui pensaient que les moyens totalitaires adoptés à Makronissos avaient été inspirés par les « étrangers » car ils ne correspondaient à aucune pratique exercée dans la tradition et la civilisation grecques. Yannis Ritsos ne revendique pas la supériorité culturelle de l'« Hellénisme ». Il aurait préféré une autre traduction pour le titre de son œuvre *Ρωμισόνη* à celle de « Grécité » proposée par Jacques Lacarrière qui a complété par le sous-titre « *Après l'épreuve* », pour trouver un équivalent au sens donné par le poète grec. Dans le titre grec, Yannis Ritsos redéfinit l'idée de « ce qui est grec », en associant la « Grécité »²⁴ à l'endurance dans les épreuves. Il renforce la connotation historique du terme qui renvoie aux occupations et exils successifs subis par le peuple grec. L'association entre « Grécité » et endurance dans les épreuves est également exprimée par le titre *L'Épreuve (Δοκιμασία)* publié en 1943. Ce recueil comprend un texte en dix-sept parties écrit au cours de l'été 1935 : *L'étranger (Ο*

²⁴ Voir également Métoudi 1989.

ξένος) qui marque l'orientation du poète en faveur des vers libres. Le radical du mot apparaît de façon récurrente dans plusieurs de ses courts poèmes, dans des énumérations, sous forme d'anaphores ou même d'assonances.

Le film *Comme des lions de pierre à l'entrée de la nuit* pose l'entrechoc de deux langues : la langue de la propagande contre le langage poétique. Grâce à un ingénieux montage sonore, Olivier Zuchuat met en scène la confrontation de la voix métallique des hauts parleurs installés sur l'île et la lecture des poèmes. Le cinéaste reconstitue le discours de la propagande, en montrant parallèlement les représentations nationales érigées à Makronissos.



Zuchuat 2012 (TC 00:32:30)

Yannis Ritsos était une figure importante à Makronissos, un « irréductible », c'est à dire qu'il refusait de signer la « déclaration de repentir » par laquelle il aurait renié ses convictions politiques. De plus, il était une référence pour l'école de poésie secrète qu'il avait mise en place à Makronissos (Neveu 2013 : 300-306), avec Tassos Livaditis et Menélaos Loudémis. Yannis Ritsos

enseignait la versification aux plus jeunes, comme souligné plus haut. Ce groupe estimait que la poésie était la forme la plus appropriée dans le contexte de déportation.

Olivier Zuchuat met en images *Temps pierreux, Makronissiotiques* (*Πέτρινος χρόνος. Μακρονησιώτικα*) qui regroupe des poèmes initialement écrits sur des bouts de carton, déchirés dans un reste de paquet de cigarettes, puis enterrés dans des bouteilles. Ce recueil a été publié en 1957 chez Kedros. Le texte est composé en langue « démotique », c'est-à-dire populaire, et s'oppose ainsi de façon discursive à la langue officielle de la propagande, la *katharévousa* ou « grec puriste » énoncée à travers la lecture d'extraits du journal *Skapanefs Makronissou* et du mensuel *Anamorphosis*. Cette « confrontation » entre deux discours est mise en scène dans le film qui les présente comme deux langues grecques étrangères l'une à l'autre. Les extraits poétiques emprunts d'oralité contrastent avec la propagande nationaliste déversée par les haut-parleurs, constituant un fond sonore ingénieusement recréé par Olivier Zuchuat.

Il est possible de mobiliser la notion de « scénographie » qui englobe les dimensions cinématographiques, théâtrales et textuelles pour la comparaison entre textes et images. Suivant l'approche de l'analyse du discours, Dominique Maingueneau définit ainsi la « scénographie » de l'œuvre :

C'est dans la scénographie, à la fois condition et produit de l'œuvre, à la fois « dans » l'œuvre et ce qui la porte, que se valident les statuts d'énonciateur et de co-énonciateur, mais aussi l'espace (*topographie*) et le temps (*chronographie*) à partir desquels se développe l'énonciation. (Maingueneau 2004 : 192 ; l'auteur souligne)

Ce concept s'applique particulièrement à l'œuvre de Yannis Ritsos dans le triple sens de l'écriture de l'œuvre, de la mise en scène théâtrale développée dans les îles et dans les images montées par Olivier Zuchuat.

La « dynamique iconotextuelle » en œuvre dans Comme des lions de pierre à l'entrée de la nuit

Il est éclairant de préciser le concept de « scénographie » spécifique à l'œuvre de Yannis Ritsos, par le terme de « dynamique iconotextuelle ». Cette

« dynamique résulte de la façon particulière de faire interagir textes et images » selon Ute Heidmann (2014 : 50). Suivant cette interaction, le film *Comme des lions de pierre à l'entrée de la nuit* réactualise le célèbre poème de Yannis Ritsos *Οι γερόνδοι μας* (*Nos vieillards*). Alors que d'autres poèmes du recueil *Πέτρινος χρόνος. Μακρονησιώτικα* (*Temps pierreux. Makronissiotiques*) composé entre août et septembre 1949 servent de « script » aux longs travellings, le poème *Οι γερόνδοι μας* (*Nos vieillards*) n'y est textuellement pas cité. Mais le titre énigmatique qui reprend le 3^e vers de la 6^e strophe « σαν πέτρινα λιοντάρια στη μπάσια της νύχτας »²⁵ est un indice supplémentaire confirmant l'identité de la mort et de l'étranger développé en février 1958, dans le poème *Όταν έρχεται Ό ξένος* (*Quand vient l'Étranger*). Le texte *Οι γερόνδοι μας* (*Nos vieillards*), qui a inspiré le titre du film, est composé de sept strophes dont quatre quatrains. Il est dédié aux vieux paysans originaires du Péloponnèse (« Morée »), de la Grèce continentale (« Roumélie »), de Trikala, de la Macédoine, qui ont été arrêtés, puis déportés à Makronissos car ils avaient aidé les résistants pendant la guerre civile. Le titre *Comme des lions de pierre à l'entrée de nuit* (*Σαν πέτρινα λιοντάρια στη μπάσια της νύχτας*) évoque la stature noble de ces vieillards qui, exilés de leurs régions natales, gardent le silence, en refusant de signer la déclaration de repentir malgré les terribles tortures qui ont lieu la nuit. Yannis Ritsos semble présenter avec désinvolture la « chronique » d'une journée à Makronissos en reprenant l'arrivée des vieillards jusqu'au soir.

Le poème qui a donné le titre au film pose la problématique du temps figé qui, en exil, est inévitablement lié à la mémoire. Les références géographiques aux lieux d'origine se mêlent au paysage aride de Makronissos. L'allusion au siège de Missolonghi marque la répétition de l'histoire. Les déportés résistent comme les assiégés lors de la guerre d'indépendance grecque dans les années 1820. Alors que les exilés de Makronissos construisent leur propre prison en entassant la pierre, ils gardent l'attitude des assiégés de Missolonghi. La mémoire géographique et historique associée à un quotidien daté de façon précise permet de résister à la déclaration de repentir et de supporter des conditions de détention extrêmes :

Όταν γαλανίζει το βράδι τις τέντες

²⁵ « Comme des lions de pierre à l'entrée de la nuit ».

κι ο αγέρας μπλέκει τα μουστάκια του στο θυμάρι,
 όταν ο ουρανός κατεβαίνει απ' τα βράχια δρασκελώντας τη
 θύμηση με τις προκαδούρες
 των άστρων
 κι ο θάνατος κόβει βόλτες αμίλητος έξω απ' το συρματοπλέγμα,
 τότες τους βλέπουμε που συνάζονται τρεις-τρεις, πέντε-πέντε,
 σα στα παλιά τα χρόνια στις μπαρουταποθήκες του Μεσολογγιού.

Quand le soir fait bleuir les tentes
 et que le vent mêle ses moustaches au thym,
 quand le ciel descend par les rochers, enjambant la mémoire sur la pointe
 des astres
 et que la mort silencieuse fait les cent pas derrière les barbelés,
 nous les voyons alors qui se rassemblent par trois, par cinq,
 comme autrefois dans les poudrières de Missolonghi.
 (Ritsos/Neveu 2008b : 48-49)

Yannis Ritsos reprend l'allégorie de l'exil au Jourdain en l'actualisant dans le contexte grec :

Κοιτάνε πέρα την αντιφεγγιά της Αθήνας,
 Κοιτάνε τον ποταμό του Ιορδάνη, [...]
 Ils regardent au loin les reflets d'Athènes,
 Ils regardent le fleuve du Jourdain, [...]
 (Ritsos/Neveu 2008b : 50-51)

La mise en parallèle géographique avec le Jourdain et historique avec le siège de Missolonghi²⁶ illustrent les procédés employés par Yannis Ritsos pour souligner le rôle de la mémoire en situation d'exil. Olivier Zuchuat a su préserver cette démarche dans sa mise en images. Le spectateur se sent familier des lieux grâce à la complicité apportée par la voix poétique, tout en ressentant l'étrangeté, voire la terreur de l'exil à Makronissos. La référence à Missolonghi renvoie à une autre forme d'exil par l'accentuation du sentiment d'étrangeté. Ce poème inscrit une dimension particulière de la mémoire qui balise autant le recueil que le film et insiste sur une continuité historique de la résistance. En l'associant au *Journal de déportation 1948-1950* (*Ημερολόγια Έξορίας 1948-1950*), on peut le lire comme la chronique poétique d'une journée à Makronissos, avec l'arrivée des vieillards :

²⁶ Le siège de Missolonghi a permis d'attirer l'attention internationale sur la cause grecque lors de la guerre d'indépendance.

Και τώρα κάθονται εδώ στη Μακρόνησο
στο άνοιγμα του τσαντηριού, αγνάντια στη θάλασσα,
σαν πέτρινα λιοντάρια στη μασσιά της νύχτας,
με τα νύχια μπηγμένα στην πέτρα. Δε μιλάνε.

Et ils s'assoient maintenant, ici à Makronissos
à l'ouverture de la tente, face à la mer,
comme des lions de pierre à l'entrée de la nuit,
les ongles enfoncés dans la pierre. Ils ne parlent pas.
(Ritsos/Neveu 2008b : 50-51)

Yannis Ritsos a composé les poèmes de *Πέτρινος χρόνος. Μακρονησιώτικα (Temps pierreux. Makronissiotiques)* dans le camp Δ (Delta) de Makronissos en 1950, les a enterrés dans des bouteilles exhumées plus tard par son ami et comédien Manos Katrakis. Yannis Ritsos, Tassos Livaditis et Menelaos Loudemis étaient les plus récalcitrants à la rééducation. Le régime énonciatif à voix multiples, sous forme de dialogues, apparaît déjà dans les textes de Yannis Ritsos et de Tassos Livaditis. Le réalisateur a exploité cette spécificité du recueil, propice à la succession de voix. Olivier Zuchuat et Eleni Gioti ont rencontré et enregistré les témoignages des survivants. Ils ont privilégié la mise en image de poèmes pour « l'immédiateté de l'écriture ». Pour reconstituer le discours, ils ont eu recours aux témoignages (Παπασπύρου 2013), aux écrits du bureau de propagande, ainsi qu'aux recherches de Stratis Bournazos. Le vent tient aussi un rôle important dans la reconstitution puisqu'il compose un fond sonore constant.



Zuchuat 2012 (TC 00:23:34)

L'écriture anaphorique développée par Ritsos, Livaditis et Loudemis se prête à la mise en image cinématographique. En plus de l'effet de symétrie, l'anaphore renforce le discours et crée ainsi un effet d'urgence. Les vers sont décomposés grâce à l'image pour retrouver ensuite leur aspect initial. Rythme poétique et rythme des images se superposent, au son des trois lettres : Α (« alfa »), Β (« vita »), Γ (« gamma »). Ce refrain, correspondant à une taxinomie et à une classification des prisonniers, est repris pour rythmer le film.



Zuchuat 2012 (TC 01:18:42)

Alors que Yannis Ritsos a écrit son poème au bataillon Δ (« delta ») (Ζουμπουλάκης 2013), les autres bataillons Α (« alfa »), Β (« vita »), Γ (« gamma ») correspondent aux premières lettres de l'alphabet :

Απ' την αρχή μαθαίνουμε το αλφάβητο.
 Απ' την αρχή μαθαίνουμε το φόβο και τον πόνο.
 Απ' την αρχή μαθαίνουμε τη ζωή και το θάνατο.
 Du début, nous apprenons l'alphabet.
 Du début, nous apprenons la peur et la douleur.
 Du début, nous apprenons la vie et la mort.
 (Ritsos / Neveu 2008b : 116)

Ces vers introduits par l'anaphore renvoient au *krypto-scholeio*, c'est-à-dire à l'école secrète développée par les Grecs sous l'occupation. Ils font également référence au langage poétique né dans la terrible réalité des camps de rééducation. Dans le poème *Τemps* (Χρόνος) et dans *A.B.C.* (Α.Β.Γ.), les nombres sont particulièrement accentués. Le poème devient un procédé mné-

motechnique pour informer de la réalité des camps. Les textes enterrés dans des bouteilles sur l'île deviennent ainsi des marqueurs de la mémoire. Soumis à des modifications successives en tant que recueil puisqu'il s'agit de poèmes récoltés à Makronissos par des amis qui ont dû les déterrer, les textes ont été ensuite assemblés par l'auteur et l'éditeur. Olivier Zuchuat, a utilisé les traductions françaises de Pascal Neveu pour proposer une nouvelle cohérence en adaptant les modalités du texte à l'image et celles de l'image au texte. Par un travail de montage pointilleux, il ancre les poèmes dans la réalité géographique et discursive.

Sur l'affiche du film sorti en France le 15 janvier 2014, figure le sous-titre « Chroniques poétiques du camp de rééducation de Makronissos (Grèce) ». Cet ajout apporte une autre dimension au genre du film.



Zuchuat 2014 (affiche France)

Olivier Zuchuat parle d'« essai » ou de « travail d'archéologie cinématographique »²⁷. L'angle de vue offert par le réalisateur est inédit. Par une sélection

²⁷ Propos recueillis lors de la « table ronde » du 19 mai 2014, autour de l'interaction entre écri-

tion de poèmes, il crée sa propre anthologie adaptée à un montage cinématographique précis : images d'archives en noir et blanc mises en contrepoint avec des cartes postales touristiques. Cette dynamique iconotextuelle met en scène la confrontation entre passé et présent, entre proximité et éloignement. Ce film illustre le paradoxe de l'exil.

Le poète va « au-delà ». L'exil peut être un « milieu de création » dans le sens d'un environnement, d'un cadre de création. C'est aussi la voie du « milieu », puisque par l'écriture en exil physique ou non, mais aussi l'écriture de l'exil, le poète emménage, aménage un entre-deux. Cette situation exacerbe la « paratopie » propre à l'écrivain :

Celui qui énonce à l'intérieur d'un discours constituant ne peut se placer ni à l'extérieur ni à l'intérieur de la société : il est voué à nourrir son œuvre du caractère radicalement problématique de sa propre appartenance à cette société. Son énonciation se constitue à travers cette impossibilité même de s'assigner une véritable « place ». Localité paradoxale, *paratopie*, qui n'est pas l'absence de tout lieu, mais une difficile négociation entre le lieu et le non-lieu, une localisation parasitaire, qui vit de l'impossibilité même de se stabiliser. (Maingueneau 2004 : 52-53 ; l'auteur souligne)

Les nuances significatives du mot ξένοϛ soulèvent la complexité de l'écriture en exil, de l'écriture de l'exil. Le poète, confronté à cette expérience d'ouverture au paradoxe, naît à la comparaison. Dès lors, l'enjeu de son écriture consiste dans l'aménagement de ces paradoxes. Un paradoxe teinté de l'ironie propre à la langue cryptée, révélé par les vers de Yannis Ritsos :

Α. Β. Γ.
(Μιλούσαμε για μία ποίηση αιγαιοπελαγίτικη, ναι, ναι).

Α.Β.Γ.
(Nous parlions d'une poésie Égéenne, oui, oui).
(Ritsos / Neveu 2008b : 108)

BIBLIOGRAPHIE

Œuvres

- PITΣΟΣ Γιάννης 1966, *Όρέστης*, Αθήνα, Κέδρος.
- RITSOS Yannis 1968. *Étude, choix de textes et bibliographie. Dessins, portraits, fac-similés*, trad. Chrysa Papandréou et Antoine Vitez, Paris, Seghers.
- PITΣΟΣ Γιάννης [1972] 1990, *Τέταρτη διάσταση*, Αθήνα, Κέδρος.
- RITSOS Yannis [1973] 2001, *Le mur dans le miroir suivi de Ismène*, trad. Dominique Grandmont, Paris, Gallimard.
- PITΣΟΣ Γιάννης 1975a, *Ημερολόγια Έξορίας 1948-1950*, Αθήνα, Κέδρος.
- RITSOS Yannis 1975b, *Hélène suivi de Conciergerie*, trad. Gérard Pierrat, Paris, Gallimard.
- RITSOS Yannis 1982, *Philoctète, Perséphone, Ajax suivi de Écriture d'aveugle*, trad. Gérard Pierrat, Paris, Gallimard.
- PITΣΟΣ Γιάννης 1998, *Ποιήματα, τόμος I*, Αθήνα, Κέδρος.
- PITΣΟΣ Γιάννης 2008a, *Τροχιές σε διασταύρωση. Επιστολικά δελτάρια της εξορίας και γράμματα στην Καίτη Δρόσου και τον Άρη Αλέξανδρου*, Αθήνα, Άγρα.
- RITSOS Yannis 2008b, *Temps pierreux. Makronissiotiques*, édition bilingue, trad. Pascal Neveu, Paris, Ypsilon.
- RITSOS Yannis 2009, *Pierres Répétitions Grilles. 1968-1969*, trad. Pascal Neveu, Paris, Ypsilon.
- RITSOS Yannis [2009] 2016, *Journal de déportation*, édition bilingue, trad. Pascal Neveu, Paris, Ypsilon.
- SOPHOCLE 2012, *Philoctète*, édition bilingue, texte établi par Alphonse Dain, trad. Paul Mazon, Paris, Les Belles Lettres.

Études

- ADAM Jean-Michel & HEIDMANN Ute 2009, *Le texte littéraire. Pour une approche interdisciplinaire*, Louvain-la-Neuve, Academia Bruylant.
- ΑΙΛΙΑΝΟΥ Εφης 1991, «Ο Φιλοκτήτης του Γιάννη Ρίτσου ή η ώρα της σιωπής», *Νέα Εστία* 12, p. 90-93.

- ΑΛΕΞΙΟΥ Χρίστος 2009, « Μια απόπειρα ανάλυσης της *Τέταρτης διάστασης* του Γιάννη Ρίτσου », in *Γιάννης Ρίτσος. Λόγος και Μουσική*, Αθήνα, Μουσείο Μπενάκη, p. 31-37.
- ALEXOPOULOS Christina 2011, « La déclaration de repentir dans la Grèce des années 1940 », *Cahiers Balkaniques* 38-39, p. 85-98.
- BEATON Roderick & RICKS David 2009, *The Making of Modern Greece: Nationalism, Romanticism, & the Uses of the Past (1797-1896)*, Farnham-Burlington, Ashgate.
- ΒΕΛΟΥΔΗΣ Γιώργος 1984, *Προσέγγισεις στο έργο του Γιάννη Ρίτσου*, Αθήνα, Κέδρος.
- [B]ΜΠΟΥΡΝΑΖΟΣ Στρατής 1997, « Ο αναμορφωτικός λόγος των νικητών στη Μακρόνησο: η ένταξη του εμφυλίου στην προαιώνια ιστορία της φυλής, ο “διθητητός ιός” του κομμουνισμού και ο ρόλος της αναμόρφωσης », *Το Εμφύλιο δράμα*, Αθήνα, Δοκιμές.
- CASSIN Barbara 2013, *La nostalgie. Quand donc est-on chez soi? Ulysse, Énée, Arendt*, Paris, Autrement, 2013.
- GRANDMONT Dominique 1997, *Le Voyage de Traduire*, Creil, Bernard Dumerchez.
- GRANDMONT Dominique 2010, « Yannis Ritsos ou la hiérarchie du cœur », *Desmos* 33, Paris, p. 25-30.
- HAMILAKIS Yannis 2002, « *The other Parthenon: Antiquity and National Memory at Makronissos* », *Journal of Modern Greek Studies*, p. 307-338.
- HEIDMANN Ute 2005, « Epistémologie et pratique de la comparaison différentielle. L'exemple des (r)écritures du mythe de Médée », in *Comparer les comparatismes: perspectives sur l'histoire et les sciences des religions*, éd. Maya Burger & Claude Calame, Lausanne, Études de lettres, p. 141-159.
- HEIDMANN Ute 2008, « Comment comparer les (r)écritures anciennes et modernes des mythes grecs ? » in *Mythe et Littérature*, éd. Sylvie Parizet, Paris, SFLGC, p. 143-159.
- HEIDMANN Ute 2013, « Comparaison différentielle et scène(s) de parole. Le double recours à Eurydice dans l'œuvre poétique de Sylviane Dupuis » in *Mythes (re)configurés. Création, Dialogues, Analyses*, éd. Ute Heidmann, Maria Vamvouri Ruffy & Nadège Coutaz, Lausanne, Collection du CLE, p. 69-82.

- HEIDMANN Ute 2014, « *Ces images qui détrompent...* Pour une lecture iconotextuelle des recueils manuscrit (1695) et imprimé (1697) des contes de Perrault », *Féeries* 11, p. 47-69.
- HEIDMANN Ute 2015, « Différencier au lieu d'universaliser. Comparer les façons de (r)écrire des mythes », in *Le mythe : mode d'emploi. Pour une nouvelle épistémologie des réécritures littéraires des mythes*, éd. Franca Bruera, *Interférences littéraires/Littéraire interferences* 17, p. 15-34 [en ligne], s.p. URL <http://www.interferenceslitteraires.be/node/523> (page consultée le 19 juin 2018).
- HEIDMANN Ute 2017, « Que veut et que fait une comparaison différentielle ? Propos recueillis par Jean-Michel Adam & David Martens », in *Interférences littéraires/Littéraire interferences* 21, éd. Aina Pérez Fontdevila & Meri Torras Francès, p. 199-226 [en ligne], s.p. URL <http://www.interferenceslitteraires.be/node/757> (page consultée le 21 juin 2018).
- ΚΑΣΣΟΣ Βαγγέλης 2000, *Η Τέταρτη διάσταση του Γιάννη Ρίτσου (Μία ανάγνωση)*, Αθήνα, Καστανιώτη.
- ΚΩΤΤΗ Αγγελική 2009, *Γιάννης Ρίτσος. Ένα σχέδιασμα βιογραφίας (νέα αναθεωρημένη έκδοση)*, Αθήνα, Ελληνικά Γράμματα Α.Ε.
- MACKRIDGE Peter 2009, « A language in the image of the nation : Modern Greek and some parallel cases », *The Making of Modern Greece : Nationalism, Romanticism, & the Uses of the Past (1797-1896)*, éd. Roderich Beaton & David Ricks, Farnham-Burlington, Ashgate, p. 177-187.
- MAINGUENEAU Dominique 2004, *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin.
- ΜΑΡΩΝΙΤΗΣ Δημήτρης 2008, « Φιλοκλήτης του Γιάννη Ρίτσου : πρόσωπα και προσωπεία », in *Ο ποιητής και ο πολίτης Γιάννης Ρίτσος : Διεθνές Συνέδριο*, Αθήνα, μουσείο Μπενάκη, Κέδρος, p. 45-52.
- ΜΑΡΩΝΙΤΗΣ Δημήτρης 2013, *Γιάννης Ρίτσος. Μελετήματα*, Αθήνα, Πατάκη, 2013.
- MEIZOZ Jérôme, « Ce que l'on fait dire au silence : posture, *ethos*, image d'auteur », *Argumentation et analyse du Discours* 3, 2009 [en ligne], s.p. URL <http://aad.revues.org/667> (page consultée le 17 juin 2018).
- ΜÉTOUDI Michèle 1989, *Yannis Ritsos : qui êtes vous ?*, Lyon, La manufacture.
- NEVEU Pascal 2013, *L'amertume et la pierre. Poètes au camp de Makronisos 1947-1951*, Paris, Ypsilon.

- OLAH Myriam 2013, « Perséphone ravie aux enfers. (R)écrire les mythes sous l'oppression : Yannis Ritsos et Sándor Weöres » in *Mythes (re)configurés. Création, Dialogues, Analyses*, éd. Ute Heidmann, Maria Vamvouri Ruffy & Nadège Coutaz, Lausanne, Collection du CLE, p. 111-127.
- OLAH Myriam 2014, « *La toison d'or (Τό χρυσόμαλλο δέρας)* de Yannis Ritsos, une (r)écriture grecque moderne », *Les objets de la mythologie grecque (2)*, *Gaia* 17, p. 249-270.
- OLAH Myriam 2015, « *Scènes de parole* dans les (re)configurations du mythe d'Orphée par Yannis Ritsos et par Sándor Weöres », in *Le Mythe : mode d'emploi. Pour une nouvelle épistémologie des réécritures littéraires des mythes*, éd. Franca Bruera, *Interférences littéraires/Littéraire interferences* 17 [en ligne], s.p. URL <http://www.interferenceslitteraires.be/node/538> (page consultée le 17 juin 2018).
- OLAH Myriam 2016, *(R)écrire les mythes sous l'oppression. Poétiques croisées de Yannis Ritsos et de Sándor Weöres*, thèse de doctorat, Université de Lausanne, Lausanne.
- OLAH Myriam 2018, « La (r)écriture poétique des mythes pour évoquer l'horreur : Yannis Ritsos et Sándor Weöres en comparaison différentielle », in *Littératures et expériences croisées de la guerre. Apports comparatistes*, Actes du XXXIX^e congrès de la Société française de littérature générale et comparée, éd. Michèle Finck, Tatiana Victoroff, Enrica Zanin, Pascal Dethurens, Guy Ducrey, Yves-Michel Ergal & Patrick Werly, « Bibliothèque comparatiste » [en ligne], s. p. URL <http://sflgc.org/acte/myriam-olah-la-recriture-poetique-de-mythes-pour-evoquer-lhorreur-yannis-ritsos-et-sandor-weores-en-comparaison-differentielle/> (page consultée le 17 juin 2018).
- ΠΑΠΑΣΠΥΡΟΥ Σταυρούλα, « Ένας Ελβετός στη Μακρόνησο », *Ελευθεροτύπια*, 09/04/2013, [en ligne], s. p. URL <http://comme-deslionsdepierre.net/thefilm/press/> (page consultée le 17 juin 2018).
- ΠΡΕΒΕΛΑΚΗΣ Παντέλης [1981] 1992, *Ο ποιητής Γιάννης Ρίτσος. Συνολική θεώρηση του έργου του*, Αθήνα, βιβλιοπωλείον τῆς Ἑστίας.
- ΠΡΟΚΟΡΑΚΙ Chrysa, « Yannis Ritsos », *Poètes d'aujourd'hui*, n° 178, Paris, Seghers, 1973.

- ΣΑΝΤΖΙΛΙΟ Κρεσέντσιο 1978, *Μύθος και ποίηση στον Ρίτσο*, μετάφραση από τα ιταλικά Θόδωρος Ίωαννίδης, Αθήνα, Κέδρος.
- ΤΑΪΦΑΚΟΣ Ιωάννης 2011, *Οι νεκροί πια δε μας πονούν. Μαρτυρίες για την ζωή και την ποίηση του Γιάννη Ρίτσου*, Αθήνα, Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κύπρου, Gutenberg.
- VAMVOURI RUFFY Maria 2013, « Sortir de l'ombre du mythe : Oreste chez Eschyle, Sartre et Ritsos » in *Mythes (re)configurés. Création, Dialogues, Analyses*, éd. Ute Heidmann, Maria Vamvouri Ruffy & Nadège Coutaz, Lausanne, Collection du CLE, p. 85-109.
- VITTI Mario 1989, *Histoire de la littérature grecque moderne*, Paris & Athènes, Hatier Kauffmann Confluences.
- ΖΟΥΜΠΟΥΛΑΚΗΣ Γιάννης, « Τα φαντάσματα της Μακρονήσου », *Το βήμα* 14/04/2013, [en ligne], s. p. URL <http://comedeslionsdepierre.net/thefilm/press/> (page consultée le 17 juin 2018).

« SI JE T'OUBLIE BABYLONE ».
LE RETOUR À L'EXIL, UNE DIALECTIQUE POLITIQUE
ET POÉTIQUE

Joëlle Marelli

*But the feeling of an absence is toto cœlo other than the absence of feeling.
It is an intense feeling¹.*

« *Au sombre des fleuves* » : l'exil, une structure en abyme

En un temps, encore tout proche et déjà si lointain, où l'exil n'avait pas encore tout à fait repris les connotations dramatiquement actuelles qui sont à nouveau les siennes, en un temps où ce qu'Achille Mbembe appelle, dans une formule saisissante, le « repeuplement du monde » (Mbembe 2006), semblait avoir été interrompu par la fin de l'esclavage et les décolonisations, le poète et chanteur populaire Leonard Cohen reprenait la figure de l'exil pour la tordre, peut-être lui enlever une part de son pathos et la rendre désirable, moins sous sa forme de « mobilité » néo-capitaliste que dans sa dimension existentielle, fondamentale, vivante et dyonisiaque, contre les leurres de l'appartenance et de l'enracinement qui, déjà, et de nouveau, agitaient les passions tristes, à moins qu'ils n'aient jamais véritablement disparu.

Certaines chansons de Cohen peuvent être comprises comme correspondant à une tentative de (re)formuler des questions et des impasses liées aux transformations des identités juives. Une part importante de son inspiration poétique puise dans l'ensemble culturel qui le relie au monde juif tel qu'il le connaît — histoire, théologie, politique — auxquels il noue parfois ses thèmes amoureux.

*By the Rivers Dark*² (titre qui peut se traduire par « Sombre au bord des

¹ « Mais le sentiment d'une absence est tout autre chose que l'absence de sentiment. C'est un sentiment intense », James 1950 : I, 252. Sauf indication contraire, toutes les traductions sont de l'auteur de l'article.

² Leonard Cohen & Sharon Robinson, album *Ten New Songs*, 2001.

fleuves » ou « Au sombre des fleuves ») témoigne d'un engagement radical en faveur d'un exil dépouillé de la négativité dont il est trop souvent affecté dans les représentations. Le choix de la figure de Babylone marque d'emblée d'une ambivalence assumée le rapport du sujet au lieu. Si « Babylone » est un nom métonymique de l'exil et de la dispersion, voire de la chute (lecture chrétienne), en tant que figure dotée d'historicité, c'est aussi le nom de la rencontre féconde — jusque dans son idéalisation éventuelle — des cultures. C'est aussi le nom de deux occurrences de violence impérialiste contemporaine, dont la première a eu lieu dix ans avant la parution de l'album de Cohen où figure la chanson, la seconde n'ayant pas encore commencé à cette époque.

Le vers de *By the Rivers Dark* auquel j'emprunte mon titre suit un autre avec lequel il compose une phrase qui a la forme d'un vœu :

*Be the truth unsaid and the blessing gone
If I forget my Babylon.*

Que la vérité soit non dite et la bénédiction en allée
Si j'oublie ma Babylone.

Ce vœu est lui-même composé à partir de la modification d'une formule célèbre et souvent reprise dans la tradition juive et tirée du psaume 137 de Jérémie (136 dans la Vulgate catholique) aux vers 5 à 6 :

יְנִימֵי חֶכְשֵׁת מִיִּשְׁרָאֵל
יִכְרֹזָא אֵל מֵא יִכְחַל, יְנוּשׁ לְקַבְּדָת
יִתְחַמֵּשׂ שָׂאֵר, לְעֵ מִיִּשְׁרָאֵל תָּא, הֲלֵעָא אֵל מֵא.³

Si je t'oublie Jérusalem, que ma droite m'oublie,
Que ma langue s'attache à mon palais si je ne me souviens de toi,
Si je ne fais de Jérusalem le principal sujet de ma joie!⁴

La formule de Cohen fait résonner la première occurrence, mais ici, le sens du vœu est inversé au moyen d'un retournement à la fois formel (chiasmique) et axiologique. C'est à Babylone — personnalisation du lieu de l'exil — et non plus à Jérusalem — le lieu perdu — que s'adresse le poète en promettant d'en cultiver le souvenir. Ce n'est plus le lieu à la fois absent et d'où l'on

³ *Tora nevi'im u-ktuvim. Biblia hebraica* 1839: 1083.

⁴ Traduction de Louis Second, révisée en 1910, qui est disponible en ligne URL <http://www.bible-en-ligne.net/bible,190-137,psaumes.php> (pagé consultée le 17 juin 2018). La graphie est de moi (pas de capitale à l'hémistiche).

est absent qu'il faut se rappeler, mais le lieu où l'on se trouve et qui encourt l'oubli par nostalgie du lieu absent. Ce n'est plus l'ancien « chez soi »⁵ qui est valorisé ; à cet ancien « chez soi » perdu s'est substituée une autre perte, celle d'un lieu de l'inappartenance et/ou de la conquête de l'appartenance (mais aussi celui du hors-soi ou hors-de-soi ; Babylone, si elle est une métaphore commune, l'est des excès de l'habitation du corps et du lieu, qui sont aussi des excès de l'extériorité à soi où, dans une ambivalence radicale, l'à-soi et le hors-de-soi ne cessent d'échanger leurs places dans un inépuisable miroitement). La mémoire malheureuse de l'absente Jérusalem, lieu adéquat sans présence, devient mémoire heureuse du présent de l'inadéquate présence babylonienne.

Autres déplacements : l'enjeu du contrôle des membres corporels du sujet (langue, main droite) devient la possibilité d'une énonciation véridique et d'une actualité de la bénédiction ; enfin la ville, comme tendrement appropriée par l'article *my*, n'est plus le sujet de l'adresse mais le complément du verbe. Ni métonymie ni hypostase, comme dans le psaume (où elle est à la fois l'une et l'autre), elle est désormais une altérité intériorisée par suite de la perte reconnue comme telle, conformément à la structure du deuil par opposition à la position dépressive prescrite par le psaume⁶.

Je réserve à une reprise ultérieure une analyse plus complète du poème de Cohen, qui me ferait sortir des limites de cet article. Je dirai simplement ici qu'il évoque un procès de déprise, de renoncement douloureux comme exigé par la présence divine ; un renoncement à toute maîtrise, à ce qu'on pourrait appeler la souveraineté, à la possession de soi et du lieu. Est évoquée une déperdition de force : « And I had no strength in Babylon » (« Et je n'avais plus de force à Babylone »). L'exil est donc bien associé à la faiblesse, à la desti-

⁵ Comme le notent avec beaucoup de justesse l'écrivaine israélienne Ronit Matalon, d'un côté, et Gil Hochberg dans sa lecture de Matalon, de l'autre, il convient, lorsqu'on parle du départ massif des juifs du Levant pour Israël, de maintenir la distinction entre la notion de « maison » (*bayit*) ou de « chez soi » (*home*) d'une part, et de « pays » (*homeland*) ou de « patrie » (*mole-deth*) de l'autre. Ronit Matalon retrace en effet le mouvement par lequel les migrants juifs du Levant quittèrent les lieux où ils vivaient, qui n'étaient « pas une patrie mais un chez soi », pour une patrie qui n'est jamais devenue un chez soi (« Tracing the movement of the Jewish Levantine immigrants from the old home, "which was never a homeland but was a home", to the new homeland, which was never a home... »). Voir Matalon 1995 et Matalon 1998 pour la traduction en anglais, cité par Hochberg 2004 : 229 et suiv.

⁶ Voir Freud 2011 et Klein 2004.

tution et au désistement, mais la déprise arrive comme une bénédiction et la possibilité enfin assumée de l'appartenance⁷ : « I belonged at last to Babylon » (« J'appartenais enfin à Babylone »). La dimension théologique de la présence divine (*shekhina*) à laquelle la langue poétique de Cohen donne ici une réalité singulièrement sensible, est associée à la déprise et à l'assomption de l'exil, à l'amour assumé du lieu de l'exil, mais aussi au danger et à l'effroi. L'obscurité du fleuve est la figure d'une menace : « ...I could not see/who was waiting there/who was hunting me » (« Je ne pouvais voir qui attendait là, qui me pourchassait »). Que la présence évoquée par le poème soit bénéfique ou maléfique, cela n'est pas immédiatement clair. Transcendante et invisible, mais quasi-palpable dans sa toute-puissance, elle guette comme une menace dans les eaux noires du fleuve jusqu'à ce que le poète reconnaisse sa propre appartenance au lieu d'exil. On anticipe une résolution de la tension qui marque le chant du poète, mais c'est alors que la *présence* (et il me semble important d'insister sur le fait que Cohen en offre ici une figure extrêmement complexe, dans sa dimension absolue et divine d'une part, et contingente et humaine de l'autre) frappe et prononce la dépossession majeure :

*Then he struck my heart with a deadly force
And he said this heart, it is not yours.*

Alors il frappa mon cœur avec une force mortelle
Et il dit ce cœur, il n'est pas à toi.

La violence divine (qui ne peut que nous renvoyer à W. Benjamin, que le poète ait eu ou non connaissance de sa philosophie de la violence⁸) donne la formule d'une transcendance relativement à toute possible appropriation, propriété, appartenance, maîtrise, non seulement relativement au lieu, mais relativement au *cœur*, source, *lieu* et condition d'un certain centre et d'une certaine identité, mais d'un centre qui aurait perdu son centre et d'une identité

⁷ La place me manque pour élaborer un lien qui me paraît nécessaire avec une discussion importante dans le film *État commun : conversation potentielle*, d'Eyal Sivan (2012) et qui porte sur la distinction politique indispensable entre *propriété du lieu* et *appartenance au lieu* (dans les termes du film : maître du pays — « *baal haaretz* » vs. enfant de la terre « *ben haaretz* »).

⁸ « De même que dans tous les domaines Dieu s'oppose au mythe, ainsi à la violence mythique s'oppose la violence divine. À tous égards, elle en est le contraire. Si la violence mythique est fondatrice de droit, la violence divine est destructrice de droit ; si l'une pose des frontières, l'autre est destructrice de limites, si la violence mythique impose tout ensemble la faute et l'expiation, la violence divine lave de la faute ; si celle-là menace, celle-ci frappe ; si la première est sanglante, sur un mode non sanglant la seconde est mortelle », Benjamin 2000a : 238.

dépossédée (comme il se doit) de sa propre cause ; d'un soi à la fois individuel et dépersonnalisé. Aussitôt assumée la contingence de l'appartenance au lieu de l'exil, le sujet est donc renvoyé à la contingence de son lien à soi, renvoi qui prend la forme d'un rejet par l'instance transcendante manifestée ici comme persécutrice — divine ou surmoïque. La divinité ou le surmoi, ou si l'on veut la divinité comme surmoi, semble donc exiger, sans s'en contenter, la reconnaissance de l'appartenance à l'exil. Il lui faut aussi la déprise par rapport au cœur, à l'intimité du soi et du propre.

La formule oxymorique qui lie l'exil à l'appartenance (« I belonged at last to Babylon ») et le cœur (l'organe qui nomme l'intimité à soi-même) à la déprise (« this heart, it is not yours »), offre une figure — elle-même saisissante — du saisissement par la divinité qui arrache le sujet à son désir de possession / appartenance du lieu et du soi. En effet, posséder le lieu ou le soi, c'est être possédé par lui. Dans le langage théologique juif, c'est une forme d'idolâtrie.

Le lieu ou le soi de l'appartenance légitime, le lieu du psaume « canonique », était l'autre lieu, le site absent, mythique, « propre », d'une puissance et d'une vitalité perdues : « And I had no strength in Babylon » (« Et j'étais sans force à Babylone »). Après quoi survient la panique, qui débouche sur le moment de la reddition, de l'abandon au lieu de l'exil : « I panicked on / I belonged at last to Babylon » (« Je paniquais / J'appartenais enfin à Babylone »). Mais c'est alors que le « Il » (« He ») transcendant et destructeur intervient avec une « force mortelle » qui détruit le cœur, le siège de l'affection (re) trouvée, de l'affiliation amoureuse pour Babylone : « And he gave the wind / My wedding ring » (« Et il a donné au vent / Mon anneau nuptial ») ; l'affiliation amoureuse, l'alliance entre le soi et le lieu est livrée au vent, dispersée. L'exil frappe dans le rapport à la terre, la dispersion touche le rapport des membres de la communauté entre eux. Dans la tradition talmudique, le peuple ne doit pas être rassemblé en un point avant les temps messianiques. Il doit rester séparé dans ses parties⁹. Il y a évidemment des parallèles à faire touchant à la subjectivité de l'individu, avec des thèmes psychanalytiques puissants, mais ce n'est pas cet aspect qui m'intéresse ici, bien qu'il coure souterrainement aussi sous le thème du « retour à l'exil ».

⁹ Voir Schechter 2004.

Amnon Raz-Krakotzkin : vers une critique de la « négation de l'exil »

Le poème (la chanson) de Cohen mériterait une plus longue analyse et une mise en rapport avec d'autres poèmes et d'autres textes qui abordent des thèmes similaires ou apparentés. Je dirai ici que l'on trouve, dans cet aveu d'amour et de déprise qui intensifie le rapport de l'humain à l'inhumain, la mise en circulation poétique de plusieurs thèmes qui figurent aussi dans certaines formulations d'une critique fondamentale des présupposés de la pensée et de la politique sioniste. Cette critique constitue un ensemble important, et encore mal connu en Europe, de travaux théoriques qui portent sur les implications de l'idée selon laquelle les juifs¹⁰ posséderaient, de tous temps en droit et collectivement, un lieu qui leur appartient en propre, qui est leur place (attirée ou assignée) en ce monde, auquel leur destin serait de revenir pour y assumer la souveraineté politique en tant qu'ils forment un peuple — terme dont l'acception reste, la plupart du temps, assez vague et dont les tentatives de clarification apportent bien souvent davantage de confusion encore¹¹.

¹⁰ La règle typographique française veut que les substantifs désignant les adeptes de religions s'écrivent avec la minuscule initiale, tandis que ceux qui nomment des membres de nations ou de peuples prennent la capitale initiale. Pour le substantif « juif » (ou ce que certains auteurs contemporains ont convenu d'appeler le « nom juif », en faisant peser sur ce nom une lourde charge symbolique), cela implique un choix dont la portée est sans commune mesure avec une simple convention. Aucune des options qui s'offrent dans ce contexte n'est véritablement satisfaisante : la minuscule peut heurter celles et ceux qui se considèrent comme juifs tout en s'estimant insuffisamment, voire pas du tout représenté.e.s par la dimension religieuse de cette identité ; d'un autre côté, opter pour la capitale consiste, de mon point de vue, à prendre appui sur une équivoque de traduction entretenue par l'expression « peuple juif » ; la traduction traditionnelle du mot biblique « 'am » par « peuple » a conduit à faire entrer dans le langage des nationalismes modernes à la fin du XIXe siècle une approche de la collectivité qui aurait pu, et peut-être dû, lui rester étrangère. Ce problème de graphie et les questions, notamment de traduction, auxquelles il renvoie quant à l'histoire des identités collectives en général et des identités juives en particulier a fait l'objet d'un séminaire au Collège International de Philosophie de 2010 à 2016. Un ouvrage est en cours de rédaction. Des résultats de cette recherche ont été présentés aux colloques internationaux *L'Amélioration. L'humain entre vie et technique* (Collège international de philosophie, 1-3 octobre 2015) et *Penser l'émancipation* (septembre 2016). J'opte ici pour une graphie différenciée assez souple, ainsi que pour une déstabilisation de la règle dichotomique : la plupart du temps, j'écris « juif » avec la minuscule initiale, réservant la majuscule au contexte israélien où le nom juif désigne une « nationalité » (un peu comme « Musulman » en Bosnie-Herzégovine à l'époque de la Yougoslavie). Dans certains cas, je déroge encore à cette règle souple, l'important étant pour moi de préserver l'instabilité de la catégorisation peuple-religion, que je remets en question (voir Marelli 2012), suivant en ceci les traces d'Amnon Raz-Krakotzkin, évoqué dans la suite de cet article.

¹¹ Voir *infra* et Dufoix 2011.

Les travaux de l'historien Amnon Raz-Krakotzkin s'inscrivent de manière marquante dans cet ensemble théorique qui se développe en Israël et aux États-Unis. Dans un important article de 1993, Raz-Krakotzkin conduit une critique extrêmement fouillée de la notion de « négation de l'exil », une notion fondamentale dans la pensée sioniste, et qui est associée, dans l'analyse qu'il en donne, à celle de « retour à l'histoire »¹².

Comme souvent, il faut commencer par relever une difficulté de traduction. L'expression « négation de l'exil » traduit une locution hébraïque « *shli-lath hagalouth* » (תולגה תלילש). Stéphane Dufoix a consacré un beau et riche ouvrage¹³ à la notion de « diaspora », où l'on trouve notamment une étude minutieuse de la distinction entre *diaspora* et *exil*, ainsi qu'une généalogie passionnante du processus de leur synonymisation, notamment en comparant le texte tanakhique avec les traductions grecque de la Septante et latine de la Vulgate. Renvoyant à cette passionnante étude, je noterai seulement que *galouth*/תולג doit bien être traduit par « *exil* » et non « *diaspora* ». Il est vrai que l'on trouve souvent en français l'expression « négation de la diaspora », la raison étant certainement que *diaspora* permet de rappeler que le phénomène de déplacement touchait des collectivités, alors qu'*exil* pourrait aller dans le sens d'une individualisation, voire d'une privatisation de cette expérience. Mais si la diaspora touche la collectivité, le « peuple », c'est en tant qu'elle le disperse en parties destinées à poursuivre leur existence séparément, tout en maintenant le souvenir de l'unité. La dispersion rompt l'unité du « peuple » et nomme la séparation d'avec la communauté — qui reste un horizon problématique, au sens fort de ce terme¹⁴. L'exil, lui, rompt le lien à la terre et nomme la séparation d'avec le lieu, dans sa temporalité : la rupture du lien physique à la terre et à la communauté inaugure une nouvelle temporalité, dont le messianisme est l'un des aspects les plus spécifiques¹⁵. Dans les deux cas, la

¹² Voir Amnon Raz-Krakotzkin 1993 et 1994. Voir aussi en français : Raz-Krakotzkin 2007a. Pour une approche en français des travaux d'Amnon Raz-Krakotzkin, je me permets de renvoyer à mon étude Marelli 2005. Gabriel Piterberg, qui étudie les travaux de Raz-Krakotzkin, ajoute à la « négation de l'exil » et au « retour à l'histoire » une troisième notion, un troisième « mythe » selon ses termes, celui du « retour à la terre » (i.e. la terre d'Israël). Mais chez Raz-Krakotzkin le mythe du retour est le corollaire de la négation de l'exil. Voir Piterberg 2008.

¹³ Dufoix 2011.

¹⁴ Voir *infra* l'impossible unité et la notion d'hybridité, pour ainsi dire, constitutive.

¹⁵ Benjamin 2002 : 443 : « On sait qu'il était interdit aux Juifs de sonder l'avenir. La Torah et la prière, en revanche, leur enseignaient la commémoration. La commémoration, pour eux, privait

construction culturelle cherche à maintenir un lien, de la communauté avec elle-même dans le nom problématique¹⁶ de « peuple » d'une part, du « peuple » avec la terre d'autre part, dans le thème infiniment plastique, au point de vue culturel, de l'exil.

Plus important encore, peut-être, pour la compréhension de la notion me paraît le problème de traduction de *shlilah*, habituellement traduit par « négation ». Le mot *shlilah* provient de *shalal* (*shalalou* en assyrien), qui dans le champ des rapports guerriers signifie « capturer », « faire prisonnier », « dévaliser » et, par extension, conduit de « capture » et « butin » à « extraction », « privation », « refus ». Dans la théologie médiévale le terme prend le sens d' « absence » et d' « éloignement »¹⁷. La « négation de l'exil » est en fait le rejet, le refus, la répudiation de l'exil et de tout ce qui concerne la période et l'expérience exiliques. Elle ne consiste pas à *nier* que l'exil ait eu lieu, mais à lui *dénier* toute valeur positive dans la constitution des formations culturelles juives. Certes, on a eu assez récemment l'exemple d'une expression assez littérale d'une thèse niant l'exil comme évènement. Pour l'historien Schlomo Sand¹⁸, l'exil lui-même est une construction mythique. Du moins, tempère-t-il, n'y a-t-il pas eu d'exil massif. On se demandera peut-être le sens qu'il faut donner à « massif » à des époques où ce qui faisait « masse » était quantitativement bien différent de ce qui est perçu comme tel aujourd'hui. En outre, on remarquera que l'exil est thématiqué dans le corpus biblique, ce qui n'en fait certes pas un évènement historique — du moins, pas « massif », et il est en effet possible que seules des élites, minoritaires, aient été déplacées à Babylone. Mais quand bien même ce serait une fiction intégrale, il n'en a pas moins de réalité dans la conscience collective juive et dans l'ensemble des « formes de vie » produites par cette conscience. C'est une chose que de refuser que le texte biblique serve à cartographier le territoire d'un État, c'en est une autre

l'avenir des sortilèges auxquels succombent ceux qui cherchent à s'instruire auprès des devins. Mais l'avenir ne devenait pas pour autant, aux yeux des Juifs, un temps homogène et vide. Car en lui, chaque seconde était la porte étroite par laquelle le Messie pouvait entrer ». Voir Raz-Krakovitzkin 2007a et 2007b.

¹⁶ Par « problématique » j'entends qu'il convient non pas nécessairement de rejeter l'usage de ce mot, mais bien de le problématiser, notamment en réfléchissant à la généalogie de son opposition au terme de « religion ». C'est ce que j'essaie de faire ailleurs, pour une étape de ce travail, voir Marelli 2012.

¹⁷ Merci à Tal Siloni pour avoir pris le temps de discuter avec moi du sens de ce mot.

¹⁸ Sand 2008.

que de nier le rôle qu'il a joué dans les formations culturelles juives — et la valeur de ces formations en elles-mêmes. Après tout, si « Babylone » fonctionne de manière aussi prégnante comme métaphore, c'est que les réalités vécues auxquelles elle renvoie font signe vers quelque chose d'universel, par delà la singularité des événements. Que les événements initiaux qui ont donné lieu au processus de métaphorisation et de pensée de la collectivité par elle-même dans son rapport au lieu et au temps aient été traversés par un groupe restreint n'y change rien, si les productions culturelles de ce petit groupe ont contribué à ce que la collectivité se définisse collectivement, culturellement, à partir de la figure de l'exil. Or comme l'écrit Raz-Krakotzkin, l'exil est une notion fondamentale de la définition de soi du judaïsme comme phénomène historique. S'il est possible, écrit-il ainsi dans l'article de 1993, de parler d'un principe, quel qu'il soit, commun à toutes les expressions historiques de la judéité et qui l'unifie, ce principe est intrinsèquement lié à la définition de l'existence comme réalité exilique (Raz-Krakotzkin 1993 : 27¹⁹). La littérature talmudique a élaboré sous différentes formes et dans différentes directions une conception de l'exil qui plus tard se développera, là encore de diverses manières, en fonction de contextes culturels variables. La littérature talmudique reflète fondamentalement la conscience de l'exil et produit le cadre de l'appartenance collective, qui en est inséparable. C'est ce qui singularise le judaïsme à ses propres yeux, au moins jusqu'au XVIII^e siècle (Raz-Krakotzkin 1993 : 27). Pour le dire avec l'historien dans un langage moderne, la conscience exilique conçoit l'existence de la personne juive comme membre d'un groupe minoritaire qui critique les présupposés de la majorité dominante. Il ne s'agit pas seulement de l'un des principes de l'existence juive, mais du principe même de sa définition par elle-même. La notion d'exil a été interprétée et commentée de manières très diverses selon les contextes politiques et culturels dans lesquels ont vécu des juifs. Par suite, il est impossible de trouver ou de donner de manière univoque et englobante une « position du judaïsme sur l'exil ». Il est tout aussi impossible (et inacceptable) de réduire la conception de l'exil au sens qui lui a été donné par l'idéologie sioniste, qui l'aborde comme une situation antagonique aux réalisations des aspirations politiques « des juifs ». Une telle approche vide la notion de toute épaisseur en se voulant acceptation

¹⁹ Ce qui suit est une paraphrase d'un passage de l'article cité, dont on ne désespère pas de pouvoir donner un jour une traduction en français.

du monde tel qu'il est et assumption sans réserve des valeurs modernes associées à la souveraineté nationale. (Raz-Krakotzkin 1993 : 28). La notion d'exil ne renvoie pas simplement à la description d'un état transitoire en attendant le « retour à la terre » (Raz-Krakotzkin 1993 : 28). En outre :

לארשי-מע לש ובצמ רואיתל המצמטצה אל תולגה תשיפת, מירבדה עבטמ
 ,מידוהיה לש ירוטסיהה מלרוג לא תירצונה תוגהה סחי לש וייפאמה אקווד הז. דבלב
 תולג, תידוהיה העדותב תינורקעה התועמשמב. תורצנה תחכוהל שמיש יעצמאכ
 תדבוע תא דימעמו ותוללכב מלועה בצמ תא גציימה מוטפמיס זה היתואלתו לארשי
 גשומכ תולגב וויד ניא, רכיפל. תואיצמה לא היינפה סיסבכ לואג אל מלועה לש ותויה
 יוטיב איה תולג [...] תונוש תופקשה יפילע [...] עורה לע וויד ונניאש [...] יגולואית
 תוהולאה לש הבצמל

(ניקצוקרק-זר) : 28-29

Naturellement, la conception de l'exil ne se réduisait pas à une description de la situation du peuple d'Israël seulement. Telle serait plutôt une caractéristique de la pensée chrétienne par rapport au destin historique des juifs, comme un moyen servant à établir la vérité du christianisme. Au sens fondamental qui est le sien dans la conscience juive, l'exil [*galouth*] d'Israël et ses épreuves sont un symptôme de l'état du monde dans son ensemble et constituent le fait de la non-rédemption du monde en base du rapport au réel. Il n'y a donc pas de discussion de l'exil [*galouth*], en tant que concept théologique (et cela n'est pas nécessairement vrai de l'expatriation [*gola*²⁰] en tant que réalité géographique), qui ne soit une discussion sur le mal, qui ne soit centrée sur une conception du mal (ou de l'absence du bien). Mais loin d'exister pour elle-même, cette focalisation sur le mal est le fondement d'une position et d'une conduite éthico-religieuse orientées vers la rédemption, signalant en même temps aussi la positivité absolue du monde créé tel qu'il est. Cette approche est également la base des discussions qui portent sur « l'infamie » associée à l'exil, et s'attachent explicitement au destin des juifs dans tel ou tel contexte historique,

²⁰ *Galouth* et *gola* sont deux termes sémantiquement très proches et constitués à partir de la même racine הלג. Le premier a des connotations plus descriptives, le second exprime davantage le pathos associé à l'exil. Pour les besoins de cette traduction et de la distinction opérée par A. Raz-Krakotzkin, qui donne ici à *galouth* les valeurs théologique et existentielle de l'exil, réservant *gola* pour la réalité géographique, je choisis de traduire le premier par « exil » et le second par « expatriation », mais ils pourraient (et doivent, bien souvent) se traduire l'un et l'autre de la même manière (« exil »).

exprimant l'appel au changement. Selon différentes perspectives (dotées d'une grande influence), l'exil est l'expression de la situation de la divinité. (Raz-Krakotzkin 1993 : 28-29)

Le sens de la notion d'exil est particulièrement prégnant pour la conscience juive telle qu'elle s'est développée en milieu chrétien. La conscience chrétienne, explique Raz-Krakotzkin, s'appuie sur une conception paulinienne et augustinienne de l'histoire, selon laquelle le monde est entré, avec l'avènement du Christ, dans une ère marquée par la grâce du Rédempteur. Selon le point de vue chrétien, l'ère de la Loi — la situation juive pré-exilique — reflète l'absence de la grâce, son manque constitutif. Dans un tel contexte théorique, l'exil est ce qui distingue les juifs des chrétiens, le juif restant attaché à l'idée d'exil telle qu'elle a été exposée plus haut, et rejetant l'affirmation selon laquelle le monde est en état de grâce. C'est pourquoi on ne peut résumer la notion juive d'exil à un état subi. C'est un choix conscient et une élaboration délibérée. Pour Raz-Krakotzkin, « le choix d'être juif est un choix de l'exil et n'a pas d'autre signification » (« איה ידוהי תויהב הריחבה » (« תרהא תועמשמ הל ןיא, תולגב הריחבה »). Cet exil est rejeté par l'idée messianique, mais « le fait déterminant est que pour qu'il existe une idée messianique, il faut se rapporter au monde comme à une réalité exilique » (Raz-Krakotzkin 1993 : 29)

ךרוצ שי, הז גוסמ יחישמ ןויער לש ומויק משלש איה תערכמה הדבועה)»
 (Raz-Krakotzkin 1993 : 29) « , תולג לש תואיצמ לאכ הזה מלועה לא מחייתהל

À la lumière de cette lecture, il est clair que la figure de l'exil ne saurait être réduite à l'interprétation simpliste qu'en fait la pensée sioniste. Comme le dit Raz-Krakotzkin, la centralité de la notion d'exil est peut-être la seule chose commune à toutes les judéités. On peut y voir un paradoxe ou trouver motif à en rire, et il est arrivé trop souvent que ce soit un motif de persécution, mais il faut se souvenir de ce qu'écrivait William James au tournant du XX^e siècle : « The feeling of an absence is *toto cœlo* other than the absence of feeling. It is an intense feeling » (« Le sentiment de l'absence est tout autre chose que l'absence de sentiment. C'est un sentiment intense », James 1950 : I, 252). Le judaïsme rabbinique a « inventé la diaspora » (« invented diaspora », Boyarin & Boyarin 1993 : 722) écrivent les frères Boyarin, c'est-à-dire qu'il a codifié la judéité et le judaïsme en reformulant la dispersion et l'exil dans le sens d'une compréhension de la destinée humaine dans ses rapports au monde et à la

divinité, bien loin de forger les outils d'une éventuelle lutte en vue de (ré)enraciner la judéité sur la terre (ré)appropriée souverainement. Or il se trouve que le rejet (la négation) du judaïsme rabbinique est une tournure d'esprit caractéristique de l'antijudaïsme chrétien — comme du sionisme.

La critique de la « négation de l'exil » est ainsi la critique d'une notion aussi centrale à la pensée sioniste que l'est celle d'exil dans les cultures juives. Il importe de noter que cette critique n'est pas autocentrée, ou si l'on veut, « judéocentrée », puisque si elle étudie, pour reprendre le beau titre d'un article d'Ella Shohat, « le sionisme du point de vue de ses victimes juives » (Shohat 2006), c'est à partir, notamment, d'une sensibilité à la question de l'occupation de la Palestine. Elle est ainsi une forme particulièrement dense de ce que Jacques Rancière a élaboré sous le nom de « subjectivation politique »²¹. Sous ses formes théoriques ou artistiques, cette critique a lieu à partir d'une prise de conscience du fait que l'exil, aujourd'hui, comme l'écrivait Edward Said (2008 : 247-248), est une expérience commune aux Juifs et aux Palestiniens en Israël/Palestine : Juifs exilés de leurs anciens « chez soi » (les « chez soi » de la dispersion, dont il s'agit de se rappeler que certains furent souvent des lieux de vie heureuse, ce qu'occulte l'accent mis sur l'histoire, européenne, de l'antisémitisme et de l'extermination) et Palestiniens exilés et dépossédés par la Naqba et l'occupation prolongée. La reconnaissance de cette communauté d'expérience est le préalable et la base à la construction d'une autre communauté, d'un autre rapport, d'une autre subjectivation politique. Dans *Vers la cohabitation*²², Judith Butler (2013) consacre de belles analyses à la pensée de l'exil qui, chez Edward Said et chez Mahmoud Darwish²³, ouvre sur ce qu'on pourrait appeler, avec Rancière toujours²⁴, un nouveau partage du commun. Butler écrit : « L'exil est le nom de la séparation, mais une alliance s'invente là précisément où il n'y a pas encore de lieu, dans un lieu qui

²¹ Voir notamment Rancière 1995 et 1998.

²² Voir en particulier « Que ferons-nous sans exil ? Said et Darwish envisagent l'avenir », dans Butler 2013 : 321-352. Voir aussi Raz-Krakotzkin 2012.

²³ Voir en particulier Said 1994 : xiii, Said 2000 : 63 et 97, Said 2008 ; pour Darwish, voir le texte « Contrepoint », dans Darwish 2007 et « Qui suis-je sans exil ? » dans Darwish 2000 ; textes cités par Butler 2013 : 321-352.

²⁴ Jacques Rancière (2000 : 12) écrit : « J'appelle partage du sensible ce système d'évidences sensibles qui donne à voir en même temps l'existence d'un commun et les découpages qui y définissent les places et les parts respectives. Un partage du sensible fixe donc en même temps un commun partagé et des parts exclusives ».

a été et est, dans l'impossible lieu de ce qui n'est pas encore et pourtant vient, arrive maintenant » (Butler 2013 : 252).

Cinéma et retour à l'exil

Je souhaite présenter ici quelques occurrences cinématographiques, israéliennes et palestiniennes, d'un travail sur/de la notion d'exil qui la fait entrer, de mon point de vue, dans un ensemble de manifestations de ce qu'on pourrait appeler un « retour à l'exil ». Je nomme ainsi un rapport à l'histoire de l'exil qui, d'une part, redonne, sans l'idéaliser, de la valeur à la période, au vécu et aux productions de l'exil, et d'autre part milite pour une prise de conscience des destructions causées par l'idéologie de la « négation de l'exil ». Destructions causées chez les Palestiniens, bien sûr : ceux qui ont été expulsés et sont devenus des réfugiés dans différents pays du monde, ceux qui sont restés et sont devenus des exilés sur leur propre terre et ceux, enfin, qui vivent sous l'occupation israélienne dans les Territoires palestiniens occupés ; mais aussi chez de nombreux juifs immigrés en Israël, bien souvent en provenance de pays du monde arabo-musulman²⁵, et à qui il faudrait pouvoir appliquer, avec des modifications prenant en compte les spécificités qui caractérisent l'immigration sioniste et les désenchantements qui s'y associent, la profonde réflexion d'Abdelmalek Sayad :

En vérité, la nostalgie n'est pas le mal du retour, car c'est une fois celui-ci accompli que l'on découvre que le retour n'est pas la solution : il ne peut y avoir vraiment de retour [...]. Si on peut toujours revenir au point de départ (l'espace se prête bien à ces allers et retours) en revanche on ne peut revenir au temps du départ, redevenir celui qu'on était au moment du départ, ni retrouver en l'état les lieux et les hommes qu'on a quittés, tels qu'on les avait laissés. (Sayad 2006 : 141-142)

Le « on », phénoménologique chez Sayad, est, dans l'expérience du « retour » sioniste, désincarné et vidé de toute réalité existentielle, y compris dans ses aspects éthiques, esthétiques et poétiques, au profit d'un contenu

²⁵ Il importe de distinguer d'emblée et sans aucune équivoque cet argument de celui qui consiste, sous l'appellation d'« échange de populations », à établir une symétrie et une réciprocité factices entre la *Nakba* des Palestiniens et les déracinements des juifs des pays arabo-musulman. Pour une critique détaillée de ce thème, voir Shenhav 2005.

purement idéologique. Le « retour » vers la terre « promise » est, bien souvent, un exil de la terre d'attache. L'exil, la nostalgie et le retour ont alors cette spécificité que le « retour » est entièrement de l'ordre de l'imaginaire, puisqu'il est exil d'une terre familière en direction d'une terre inconnue, mais construite comme « propre »²⁶.

Ce que j'appelle ici (avec d'autres) « retour à l'exil » désigne donc un ensemble d'expressions culturelles qui ne sont pas nécessairement fondées sur les expériences qui pourraient être à juste titre étudiées sous ce nom (comme le nombre croissant d'Israéliens qui s'installent dans les villes européennes et dont Berlin est un exemple marquant²⁷, sans parler de ce que l'on peut justement appeler la diaspora israélienne, distincte de ce qu'on a coutume d'appeler, de manière impropre, la « diaspora juive », aux États-Unis). D'autre part, les productions intellectuelles et artistiques qui constituent cet ensemble ne correspondent pas — du moins pas nécessairement — à une idéalisation rétrospective ni actuelle de « l'exil », ni ne visent à rendre abstraite une notion vidée des souffrances et de la violence qui peuvent être liées, en divers endroits du monde, à des exils actuels. Ainsi, pour rester dans la zone géographique qui m'occupe ici, il serait indécent d'occulter, lorsqu'on parle d'exil, les souffrances actuelles des réfugiés érythréens et soudanais qu'Israël cherche aujourd'hui à expulser vers le Rwanda²⁸.

Mais la portée de ces expressions, lorsqu'elles concernent les exils juifs, se trouve notamment dans la reconnaissance de la diversité des expériences juives de l'exil, de leur valeur et de leur signification dans un environnement culturel (israélien) qui tend à nier cette valeur et cette signification. Elle s'inscrit jusque dans le mouvement de déconstruction des conditions du « conflit »²⁹ avec les Palestiniens. Elle implique la reconnaissance nécessaire de ce que

²⁶ Il conviendrait de poursuivre plus loin encore la problématisation des termes « exil » et « retour » et leur usage dans le contexte nationaliste et colonial israélien. Voir notamment Benbassa & Attias 2001.

²⁷ Voir Guez 2009.

²⁸ URL <http://hotline.org.il/en/refugees-and-asylum-seekers-en/> (page consultée le 17 juin 2018). Voir aussi, plus récemment : URL <http://foreignpolicy.com/2017/06/27/inside-israels-secret-program-to-get-rid-of-african-refugees-uganda-rwanda/> (page consultée le 17 juin 2018).

²⁹ C'est pour souligner le fait qu'il implique une symétrie fallacieuse que je mets entre guillemets ce terme, qui s'est imposé pour évoquer les phases de basse intensité et la continuité dans le temps de la guerre de colonisation israélienne, d'un côté, et des luttes de libération palestiniennes, de l'autre.

Judith Butler appelle « relationalité » : les cultures juives se sont toujours construites dans la relation à l'élément non-juif³⁰. Pour le dire autrement : les mondes juifs s'hybrident aux mondes non-juifs qu'ils modifient et qui les modifient. Ils vivent dans ce qu'Ella Shohat appelle *hyphenation* : le trait d'union (*hyphen*³¹) est la marque typographique de l'hybridation qui, en tant que métaphore biologique, est insatisfaisante, dès lors qu'elle présuppose un moment des identités « pures » antérieures à la rencontre. De ce point de vue, il faut, d'une certaine manière, hybrider la notion d'hybridation à celle d'*hyphenation*, qui implique une réflexion sur la typographie des identités, en commençant par la centralité du trait d'union. Avant la création de l'État d'Israël, les juifs n'avaient jamais vécu sous une forme « libre », pour ainsi dire, et pour suivre cette fois la potentialité chimique de la notion d'hybridité : ils avaient toujours été judéo-allemands, judéo-russes, judéo-espagnols, judéo-arabes. Or l'État d'Israël a créé une nouvelle identité (israélienne) ce qui n'équivaut pas, bien loin de là, à avoir libéré ou émancipé « les juifs »³², au sens politique cette fois. Il a certes modifié les identités juives en les réinterprétant à la lumière de l'idéologie sioniste, mais cette réinterprétation a consisté à assujettir les identités juives à la loi de l'identité et de la souveraineté nationales.

Or c'est l'antisémitisme qui, reconnaissant, pour la rejeter, l'hybridité constitutive des mondes juifs, exclut ces mondes dans sa recherche d'un monde « pur » — une impossibilité conceptuelle.

J'essaierai ailleurs de relier une lecture de l'élaboration culturelle de l'exil et de l'hybridité par des artistes, poètes, chercheurs, écrivains, israéliens et palestiniens, à ce qu'Édouard Glissant thématise dans sa poétique de la relation. Je propose ici un bref et trop rapide parcours à travers trois œuvres cinématographiques où des figures de l'exil et de l'hybridité offrent des ressources d'émancipation. La première est due à une réalisatrice israélo-américaine, la seconde à la collaboration de deux réalisateurs dont l'un est palestinien et l'autre israélien, et la troisième à un réalisateur palestinien.

³⁰ Butler 2013 : 5-7 et 117-118.

³¹ Du grec *ύφέν*, « en un tout », « en un seul corps ». Toutefois, la visée de Shohat n'est pas de décrire (et encore moins de souhaiter) une fusion « en un seul corps », mais plutôt d'indiquer le caractère composite de ces identités (renvoyant, plus profondément, à l'impureté de toute identité humaine). De ce point de vue, l'hyphénation serait quelque chose comme un paradigme renvoyant à l'historicité et à la relationalité.

³² Ce terme doit, lui aussi, être problématisé, ce que je fais ailleurs, Marelli 2015 et Marelli 2017.

La couleur de l'exil

Ashkenaz, film documentaire de Rachel Leah Jones (2007), explore les contenus et les transformations de l'identité des juifs originaires des mondes européens. Le terme « ashkénaze » désigne traditionnellement les juifs d'ascendance allemande ou est-européenne. Dans la littérature, la philosophie et l'anthropologie européennes des XVIII^e et XIX^e siècles, les juifs ashkénazes étaient considérés comme des « Asiatiques », des « Orientaux ». Ils étaient perçus comme une figure non européenne, un corps étranger, en dépit de leur présence millénaire en Europe.

En Israël aujourd'hui, ces juifs d'origine européenne sont la figure de l'hégémonie, de l'establishment, de la « bonne » origine, du bon *habitus*, des bonnes manières, etc. Ils sont les « Blancs » — face évidemment à la population occupée, les Palestiniens, mais aussi face aux juifs qui, directement ou par leur ascendance familiale, proviennent du monde arabe et musulman et, plus généralement, des mondes méditerranéen, balkanique et asiatique.

Rachel Leah Jones interroge ce paradoxe et demande : « How did the "Others" of Europe become the "Europe" of the others ? » (« Comment les "autres" de l'Europe sont-ils devenus l'Europe des "autres" ? »). Elle offre en contrepoint de sa question cette délicieuse et lucide citation de Philip Roth : « A Jew is an Arab born in Poland » (« Un juif est un Arabe né en Pologne », Roth 1993).

Le film explore ainsi trois grandes figures de la négation de l'exil par la culture sioniste israélienne :

1° Le rejet de l'ashkenazité, notamment à partir du rejet de la langue et du monde yiddish, dont la perception dans l'idéologie sioniste suit d'assez près la perception qu'en avait l'antisémitisme européen.

2° Le rejet de l'orientalité, qui s'exprime principalement par la minoration et l'ostracisation des populations juives originaires du monde arabe et musulman. Ce phénomène est indissociable du sionisme depuis ses origines et des premières vagues d'immigrations (notamment yéménites au début du XX^e siècle). Il a pour corollaire la fascination pour une orientalité filtrée par le savoir et l'esthétique, correspondant à la caractérisation de l'orientalisme par Edward Said (1980).

3° Le rejet, sous de nombreuses modalités qui s'échelonnent de l'exclusion symbolique à la violence physique la plus radicale, de la présence et de l'identité palestiniennes, du lien culturel intense et ancien des habitants arabes de la Palestine au pays et à la terre, enfin de l'histoire du pays et de ses habitants dans l'historiographie officielle (notamment scolaire).

Ashkenaz est un film sur les exils créés par l'idéologie du « rassemblement des exilés » (צובק תריוג / *kibboutz galouioth*)³³, sur les manières dont de riches formes de vie produites par l'idée d'exil pendant des millénaires ont été détruites par le désir — un désir fou à bien des égards — de mettre un terme à l'exil — et de réaliser l'illusion du retour collectif au « chez soi » fantasmatique. C'est aussi un film sur la manière dont ces formes de vie survivent dans la nostalgie de ceux qui ressentent la perte dans le pays conçu pour la réappropriation. Le mot *ashkenaz* fonctionne, dans le film, comme un nom de code pour une mise en abyme de l'exil — exil de l'exil et exil suscité par l'exil (y compris l'exil des Palestiniens sur leur propre terre). Il opère comme un partage des eaux entre la revendication triste et violente du pouvoir et l'assomption joyeuse et douloureuse de la perte et de l'exil comme ce qui est le plus commun aux êtres humains, quoi qu'il en soit des stridentes revendications d'adéquation au lieu et à soi.

Je retiens ici trois extraits du film. Le premier, du début jusqu'à TC 00:04:05, s'ouvre sur la chanson du générique, par le groupe *Habiluim* conduit par Noam Enbar. La chanson *Nifla po* est une parodie des poncifs associés à l'autoperception des Israéliens ashkénazes comme identité normative et à la « normalisation » des juifs comme « devenir-blanc » et comme assomption des hallucinations promues par le sionisme : le locuteur leurré fond dans un même devenir-blanc idéal les anciens habitants arabes et les nouveaux habitants russes du village Kfar Shmaryahu, banlieue de Tel-Aviv. Il peint un tableau idyllique et mensonger³⁴. Le refrain, dont la voix du chanteur fait remarquablement travailler les dissonances, fait suivre la tentative d'autopersuasion (« *nifla po* » / « הפ אלפנ » : « c'est merveilleux ici ») d'un appel

³³ Le « rassemblement des exilés » (צובק תריוג / *kibboutz galouioth*) est un *topos* de la littérature rabbinique et apocalyptique ainsi que de la liturgie juives. Le discours sioniste l'a vidé de son contenu messianique pour en faire un slogan de propagande. Voir URL <http://www.jewishvirtual-library.org/gathering-of-the-exiles> (page consultée le 17 juin 2018).

³⁴ Il dit notamment : « מייח דוע ןונבל ייובשו מיאלפנ מיגדב אלמ חלמה מי » « la Mer morte est pleine de merveilleux poissons et les prisonniers libanais sont encore en vie ».

équivoque qui se veut peut-être une invitation (sur le mode sioniste) adressée aux juifs de l'étranger à immigrer, mais auquel le chanteur, en introduisant des tonalités discordantes, donne le sens d'une supplique en faveur d'une intervention extérieure : « *Tavohou maher!* » / « רהמ ואובת » (« Venez vite ! »).



Jones 2007 (TC 01:10:00)

Suit un long travelling sur le littoral méditerranéen avec en voix *off* un poème de Sami Shalom Chetrit lu par lui-même. Poète et sociologue, Sami Shalom Chetrit est l'un des grands représentants de ce qu'Ella Shohat appelle la Renaissance mizrahie (par analogie avec la Harlem Renaissance). Ici, le poète est interrogé par une femme dont les questions cherchent à circonscrire l'identité du poète : elle lui demande dans quel quartier de Jérusalem il habite, quelle langue il parle chez lui, quelle langue parle sa mère, s'il mange du porc. Aucune des réponses à ces questions n'apportant de réponse probante à la question qui semble tarauder l'interlocutrice, elle se résout à trancher dans le vif, après s'être excusée par avance du caractère éventuellement offensant de sa question, mais il lui *faut savoir* : est-il arabe ou juif ? Le poète se déclare à la fois l'un et l'autre et en appelle, pour se faire entendre, aux hybridations habituellement admises : « Essaie de dire "juif allemand", "juif américain". Et maintenant : "juif arabe" ». Mais pour l'interlocutrice, « ce n'est pas du tout la même chose » et elle s'exclame : comment peut-il se dire « juif arabe » alors que « tout ce que veut l'Arabe, c'est exterminer le Juif » ? La réponse, comme

il se doit, est une autre question : comment parler de juifs européens alors que l'Europe a déjà, elle, exterminé ses juifs ?

Le deuxième extrait est un entretien avec Jamal Zahalka, député du parti Balad au Parlement israélien³⁵. Cet intellectuel et homme politique palestinien offre un regard à la fois nuancé et sans concession sur les présupposés culturels et idéologiques de l'hégémonie israélienne.



Jones 2007 (TC 18:18:00)

Pour Jamal Zahalka, l'« ashkenazité » est représentée par les kibboutz, où ne vont jamais les habitants palestiniens, parce qu'ils n'y sont tout simplement pas invités, ni comme membres ni comme visiteurs. L'institution kibboutzique, qui a joué un rôle central dans la constitution de l'identité israélienne, a été l'un des principaux vecteurs de la transformation des paysages et de l'aliénation des habitants palestiniens par rapport à leur environnement³⁶. Le kibboutz représente ici le lieu propre de l'hégémonie d'une identité ashkénaze devenue persécutrice en Palestine, où la « question juive » est devenue le « problème

³⁵ Fondé en 1995 par un groupe d'intellectuels palestiniens citoyens d'Israël, et dirigé par Azmi Bishara jusqu'à l'exil forcé de ce dernier en 2007, le parti Balad (acronyme de « Alliance nationale démocratique », qui donne en arabe « pays » ou « patrie ») défend depuis sa création l'idée d'« un État pour tous ses citoyens ». Il est aujourd'hui dirigé par Jamal Zahalka.

³⁶ Pour tordre le cou à la mythologie du désert fleuri par les collectivités agricoles, voir le beau film d'Eyal Sivan, *Jaffa, la mécanique de l'orange*, 2009.

palestinien », nous dit Zahalka. Il rappelle aussi que si l'on a aujourd'hui tendance à croire que l'impossibilité de la paix est le fait des extrémistes juifs originaires du monde arabe, ce ne sont pas eux — ceux qui crient aujourd'hui « *maveth la'aravim* » (« mort aux Arabes ») — qui ont dépossédés les Palestiniens de leurs terres, les ont expulsés et parfois massacrés, mais bien ceux qui chantaient « *hevenou shalom aleikhem* » (« nous vous avons apporté la paix »), les Juifs venus d'Europe. Pour éviter toute confusion, ou plus profondément pour ajouter une perspective tenant compte des transformations historiques des identités comprises comme une réalité dynamique, Zahalka évoque le bonheur qu'il avait, enfant, à lire les histoires de Scholem Aleikhem. Il établit ainsi une distinction quasi-chiasmique entre le « *shalom aleikhem* » de la chanson folklorique qui est un des hymnes du sionisme, et le nom de l'écrivain yiddish Scholem Aleikhem, issu du monde ashkénaze disparu.

Le troisième extrait (TC 01:02:11 à 01:07:02) est un entretien avec l'historien du judaïsme Daniel Boyarin, qui propose une lecture de la culture juive d'Europe orientale en tant qu'élaboration de modèles alternatifs, voire subversifs, à certaines impasses de la culture dominante, ainsi notamment pour les figures ashkénazes de la masculinité, dont il a proposé une magnifique étude dans son livre *Unheroic Conduct* (Boyarin 1997). Cet entretien est suivi d'une autre chanson du groupe *Habiluim, Mitbach el-yahoud*, remarquable de férocité, qu'il serait trop long d'analyser en détail ici, mais qui, une nouvelle fois, fait jouer les transformations de l'identité et un devenir-hégémonique qui est aussi une voie vers l'auto-anéantissement.

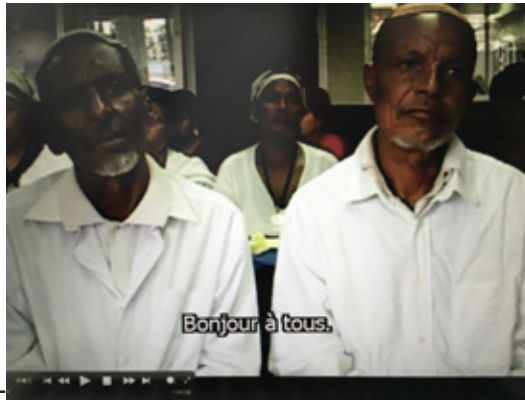


Jones 2007 (TC 01:04:00)

L'exil comme intégration, l'intégration comme violence

Route 181. Fragments d'un voyage en Palestine-Israël est un documentaire de quatre heures (2003, 4 DVD) réalisé par Michel Khleifi et Eyal Sivan. Les réalisateurs parcourent une route imaginaire qui suit le tracé du plan de partition prévue par la résolution 181, votée par l'ONU en 1947. Jamais réalisé dans les faits, ce plan visait à séparer des populations qui, selon les réalisateurs, ont pourtant vocation à vivre ensemble dans l'égalité. Sur ce trajet, qui va du sud au nord du pays, le Palestinien Michel Khleifi et l'Israélien Eyal Sivan filment des paysages, écoutent des gens, observent des scènes et tentent de cartographier des strates de conflictualité qui ne passent pas forcément là où on s'y attendrait, ce qui fait affleurer des possibilités d'alliances parfois tout aussi imprévisibles.

Je m'intéresserai ici à un extrait qui ouvre le deuxième DVD (de TC 00:07 à 05:43). Il est filmé au « centre d'intégration » (*merkaz klitah*) de la ville de Lod, où une cérémonie de Nouvel an juif (Rosh Hashanah) est proposée à des Éthiopiens immigrés de fraîche date.



Khleifi & Sivan 2003, 2^e DVD (00:07 à 05:43) [TC à préciser]

Le montage met en évidence le contraste saisissant entre la joie artificielle et forcée des Israéliens (les musiciens qui jouent des chansons du patrimoine « pionnier », les animatrices, le maire) d'un côté, et de l'autre la gravité angoissée qui s'exprime sur les visages des immigrés transplantés dans un monde étranger et indifférent à ce qu'ils sont (sinon à travers une petite exposition de photos folklorisant leur passé, leur culture, le pays qu'ils ont

quitté). Or tout vise à leur imposer immédiatement — sous prétexte d'« intégration » (הטילה / *klitah*) — une identité hégémonique à la fois englobante et négatrice³⁷. Tout dans l'attitude des « cadres » israéliens transpire la condescendance et la supériorité : les discours qui leur sont adressés portent sur les sacrifices consentis par l'État pour les faire venir, la pérennité du sionisme et un altruisme supposé que tout, dans la réalité de la séquence, dément, avec notamment chez l'animatrice un agacement perceptible qui confine au mépris. La musique — une berceuse — accentue l'évidence que l'on s'adresse à ces gens — dont beaucoup sont âgés — comme à des enfants. Le montage de la séquence fait ressortir l'angoisse et la consternation qui marque les visages des immigrés devant la mascarade jouée à leur intention.



Khleifi & Sivan 2003, 2^e DVD (00:07 à 05:43) [TC à préciser]

On a ici, me semble-t-il, une figure remarquable de la cruauté d'une société qui prétend « accueillir » les exilés au nom d'une identité commune et met d'emblée tout en œuvre pour nier, de la manière la plus radicale, par une mise en scène factice et entièrement gouvernée par l'idéologie, le passé des

³⁷ Il y aurait beaucoup à dire sur l'idée d'intégration, ou plus précisément d'*absorption* (*klitah*) telle qu'elle est mobilisée dans ce contexte en Israël. Retenons qu'à la différence de la notion d'*hyphen* mobilisée par Ella Shohat (voir n. 000 = celle commençant par →. Du grec ὅφεν, « en un tout », « en un seul corps »), la visée est ici plus proche de ce qui a été appelé « assimilation » dans le contexte colonial français comme dans le contexte post-Émancipation des juifs. Je développe dans d'autres travaux en cours une réflexion sur les valences (abstraites / mathématiques, organiques / digestives) des notions d'intégration, d'assimilation et, ici, d'absorption, et ce qu'elles font jouer comme fantasmes d'intégrité (vs corruption / altération), d'ingestion voire de dévoration, d'effacement, etc.

migrants et l'épreuve du déracinement auquel ils se sont soumis, moins sans doute par conviction sioniste que parce que c'était leur seule issue³⁸.

L'exil de l'exil, l'exil dans l'exil

Dans un très bel essai cinématographique de 1992 intitulé *Homage by Assassination* (28 minutes³⁹), le réalisateur palestinien Elia Suleiman se met en scène lui-même (comme il le fera également dans ses longs-métrages par la suite) : c'est la première Guerre du Golfe et il est confiné dans son appartement new yorkais par l'inquiétude et par un rendez-vous téléphonique avec un journaliste radio qui veut l'interviewer en direct. L'appel ne passe pas et le personnage joué par Suleiman ne peut qu'écouter, à la radio, le journaliste qui s'adresse à lui en direct, dans l'espoir qu'il l'écoute. Le réalisateur s'interroge sur l'identité et l'exil dans le temps distendu et le désœuvrement occasionnés par l'attente et l'inquiétude angoissée, sa famille et ses amis étant restés en Israël, pays menacé par les tirs de missiles irakiens (« scuds ») en représailles contre l'offensive américaine.



Suleiman 1992 (TC 00:08:48) (sous réserve de droits)

L'expérience de l'exil, de l'absence et des pièges tendus par l'histoire est ici figurée par une série de vignettes liées par le sens que leur donne la subjectivité du personnage du film, qui est un double du réalisateur. Dans *Unthinking Eurocentrism*, Ella Shohat et Robert Stam décrivent ainsi la figu-

³⁸ Pour d'autres éléments sur le film et sur cet extrait en particulier, voir Marelli 2005.

³⁹ Visible — dans une version d'assez mauvaise qualité hélas — sur URL <http://www.youtube.com/watch?v=L25WIRh6OII> (page consultée le 17 juin 2018).

ration de l'exil par Suleiman et l'élaboration visuelle qu'il propose du décalage spatio-temporel dont l'exilé fait l'expérience :

Homage by Assassination chronicles Suleiman's claustrophobic reality in New York during the Persian Gulf war, foregrounding multiple failures of communications: a radio announcer's aborted efforts to reach the filmmaker by phone; the filmmaker's failed attempts to talk to his family in Nazareth (in Israel/Palestine); his impotent look at old family photographs; despairing answering-machine jokes about the Palestinian situation. The glorious dream of nationhood and return is here reframed as a Palestinian flag on a TV monitor, the land as a map on the wall, and the return (Aawda) as the « return » key on the computer keyboard. At one point Suleiman receives a fax from a friend, who narrates her family history as an Arab Jew, her feelings during the bombing of Iraq and the Scud attacks on Israel, and the story of her displacement from Iraq, through Israel/Palestine, and then on to the US. The communications media become the imperfect means by which dislocated people retain their national imaginary, while also struggling for a place in new countries (the US, Britain) whose foreign policies have concrete impact on their lives. Homage by Assassination invokes the diverse spatialities and temporalities marking the exile experience. A shot of two clocks, in New York and in Nazareth, points to the double spatiotemporality lived by the diasporic subject, a temporal doubleness underlined by an intertitle saying that the filmmaker's mother, due to the Scud attacks, is adjusting her gas mask at that very moment. The friend's letter similarly stresses the fractured space-time of being in the US while identifying with relatives in both Iraq and Israel. (Shohat & Stam 1994 : 318-319)

Homage by Assassination donne une chronique de la réalité claustrophobe de Suleiman à New York pendant la guerre du Golfe, mettant au premier plan une série d'échecs de communication : les efforts avortés d'un animateur de radio pour joindre le réalisateur au téléphone ; les tentatives infructueuses du réalisateur de parler à sa famille à Nazareth (en Israël / Palestine) ; son regard impuissant sur de vieilles photos de famille ; de désespérantes blagues de répondeur sur la situation palestinienne. Le rêve glorieux de la nation et du retour prend ici la forme d'un drapeau palestinien sur un moniteur TV, la terre celle d'une carte accrochée au mur, et

le retour (*aawda*) celle de la touche « retour » sur un clavier d'ordinateur. À un moment, Suleiman reçoit un fax d'une amie, qui raconte l'histoire de sa famille en tant que juive arabe, ce qu'elle ressent pendant les bombardements de l'Irak et les attaques de scuds en Israël, et la manière dont elle a quitté l'Irak, a vécu en Israël/Palestine pour aller s'installer aux États-Unis. Les moyens de communication deviennent l'imparfait recours qui permet aux personnes déplacées [*dislocated people*] de conserver leur imaginaire national tout en luttant pour trouver une place dans de nouveaux pays (les États-Unis, la Grande-Bretagne) dont les politiques étrangères ont un impact concret sur leurs vies. *Homage by Assassination* évoque les différentes spatialités et temporalités qui marquent l'expérience de l'exil. Un plan de deux horloges, l'une donnant l'heure de New York et l'autre celle de Nazareth, pointe la double spatio-temporalité vécue par le sujet diasporique, une dualité temporelle soulignée par un intertitre disant que la mère du réalisateur est en train d'ajuster son masque à gaz à l'instant même, à cause d'une attaque de scud. De même, la lettre de l'amie souligne l'espace-temps fracturé du fait de se trouver aux États-Unis tout en s'identifiant aux proches qui sont en Irak et en Israël.

La principale séquence évoquée par Shohat et Stam commence à TC 00:15:38 : le personnage de Suleiman envoie par fax un bouquet de fleurs à une amie, laquelle lui répond par retour de fax.



Suleiman 1992 (TC 00:16:31) (sous réserve de droits)

Les « moyens de communication » deviennent en effet l'« imparfait recours » permettant aux exilés de garder un lien avec l'environnement connu tout en essayant de se faire une place dans le pays d'accueil — en l'occur-

rence les États-Unis — dont la politique étrangère est effectivement susceptible d'avoir un impact immédiat, au sens le plus littéral, sur la vie des exilés : la guerre états-unienne en Irak a pour conséquence directe des attaques de missiles irakiens en Israël, ces attaques pouvant tomber sur la famille du réalisateur palestinien ou sur celle de l'amie juive irakienne. La lettre de l'amie, lue en voix *off*, décrit son déchirement de juive arabe vivant à New York et ayant sa famille en Israël et rencontre ainsi le sentiment de décalage du réalisateur.

Ce que ne dit pas le texte, c'est que l'amie est Ella Shohat, universitaire américaine et co-auteure du livre dont est tiré l'extrait cité ci-dessus. C'est la voix d'Ella Shohat que l'on entend lire la lettre. Or le contenu provient d'un article paru en 1992 — la même année où le film est réalisé — où elle développe une réflexion sur sa propre identité composée (*hyphenated*) et sur la négation des identités juives arabes par le sionisme et, plus généralement, par les politiques modernes de l'identité, fondées sur la conception européenne de l'homogénéité des identités nationales. Dans « Reflections of an Arab Jew », comme dans d'autres textes, et notamment dans « Le sionisme du point de vue de ses victimes juives » (Shohat 2006), Ella Shohat met en garde contre un usage non réflexif des notions d'exil et de diaspora dans le nouveau contexte créé par le sionisme et sa réalisation étatique. Les juifs du monde arabe qui sont allés vivre en Israël ne croyaient pas effectuer un déplacement spatial ou culturel radical. De leur point de vue, ils restaient dans le même espace culturel. Pour beaucoup d'entre eux, la distinction qui semble si évidente, entre « juif » et « arabe » comme deux identités séparées et conflictuelles, a dû être acquise dans le cadre de l'acculturation : « My grandmother had to be taught to speak of "us" as Jews and "them" as Arabs » (« Il a fallu apprendre à ma grand-mère à parler de "nous" comme de juifs et d'"eux" comme d'Arabes », Shohat 2017 : 77).

En incluant ainsi le texte et la voix de Shohat dans le temps de son attente — attente des nouvelles de sa famille, attente d'une fin à l'occupation de la Palestine — Suleiman offre une vision englobante de l'idée d'exil. Comme mettant ses pas dans ceux d'Edward Said et de Mahmoud Darwish qui, ainsi que le rappelle Judith Butler (Butler 2013 : 321-352), faisaient de l'exil un principe de partage, le principe de construction d'une expérience commune. Pour reprendre les mots par lesquels Butler termine le livre où elle élabore ce principe sur la base de l'offrande de paix qu'est le partage de l'exil :

Exile is the name of separation, but alliance is found precisely there, not yet in a place, in a place that was and is and in the impossible place of the not yet, happening now. (Butler 2012 : 224)

L'exil est le nom de la séparation, mais une alliance s'invente là précisément où il n'y a pas encore de lieu, dans un lieu qui a été et est, dans l'impossible lieu de ce qui n'est pas encore et pourtant vient, arrive maintenant. (Butler/Le Dem 2013 : 352)

Dans plusieurs langues, séparation et partage, divergence et communauté se disent de manière similaire ou ont une racine linguistique commune. Passer de la première à la seconde, c'est peut-être l'enjeu de la reconnaissance de l'exil comme principe de reconnaissance.

BIBLIOGRAPHIE

- ANIDJAR Gil 2003, *The Jew, the Arab. A History of the Enemy*, Stanford, Stanford University Press.
- ANIDJAR Gil 2016 [2008], *Sémites. Religion, race et politique en Occident chrétien* [*Semites. Race, Religion, Literature*], traduction et postface de Marc Nichanian, Paris, Éditions Le bord de l'eau.
- ALCALAY Ammiel 1993, *After Jews and Arabs. Remaking Levantine Culture*, Minneapolis, University of Minnesota Press.
- BENJAMIN Walter 2000a [1921], « Critique de la violence » [*Zur Kritik der Gewalt*], trad. Maurice de Gandillac revue par Rainer Rochlitz, in *Œuvres*, vol. I, Paris, Gallimard, p. 210-243.
- BENJAMIN Walter 2000b [1942], « Sur le concept d'histoire » [*Über den Begriff der Geschichte*], trad. Maurice de Gandillac revue par Pierre Rusch, in *Œuvres*, vol. III, Paris, Gallimard, p. 427-443.
- BENBASSA Esther & ATTIAS Jean-Christophe, *Israël, la terre et le sacré*, Paris, Flammarion, 2001.
- BOYARIN Daniel 1997, *Unheroic Conduct: The Rise of Heterosexuality and the Invention of the Jewish Man*, Berkeley, Los Angeles & London, University of California Press.
- BOYARIN Daniel & Jonathan 1993, « Diaspora: Generation and the Ground of Jewish Identity », *Critical Inquiry* 19.4, p. 693-725.
- BUTLER Judith 2012, *Parting Ways. Jewishness and the Critique of Zionism*, New York, Columbia University Press.
- BUTLER Judith 2013 [2012], *Vers la cohabitation. Judéité et critique du sionisme* [*Parting Ways. Jewishness and the Critique of Zionism*], trad. Gildas Le Dem, Paris, Fayard.
- CHETRIT Sami Shalom 2010, *Intra-Jewish Conflict in Israel. White Jews, Black Jews*, Routledge.
- COHEN Leonard 2001, *Ten New Songs*, album co-écrit et produit par Sharon Robinson.
- DUFOIX Stéphane 2011, *La Dispersion*, Paris, éditions Amsterdam.
- GUEZ Olivier 2009, *L'impossible retour, Une histoire des Juifs en Allemagne depuis 1945*, Paris, Flammarion.

- FREUD Sigmund 2011 [1917], *Deuil et mélancolie [Trauer und Melancholie]*, trad. Aline Weil, Paris, Éditions Payot & Rivages.
- HOCHBERG Gil Z. 2004, « "Permanent Immigration" : Jacqueline Kahanoff, Ronit Matalon, and the Impetus of Levantinism », *Boundary 2* 31.2, p. 210-243.
- JAMES William 1950 [1890], *The Principles of Psychology*, New York, Dover Publications.
- KLEIN Melanie 2004 [1947], *Deuil et dépression*, trad. Marguerite Derrida, Paris, Éditions Payot & Rivages, deux articles initialement publiés séparément en anglais et réunis dans cette édition en français.
- MARELLI Joëlle 2005, « Exil et binationalisme chez Amnon Raz-Krakotzkin », *Vacarme* 31 [en ligne], s. p. URL <http://www.vacarme.org/article2515.html> (page consultée le 17 juin 2018).
- MARELLI Joëlle 2012, « Shlomo Sand, le peuple et l'exil », *La Revue des Livres* 8, p. 17-26, URL https://issuu.com/revuedeslivres/docs/rdl_8global (page consultée le 17 juin 2018).
- MARELLI, Joëlle 2015, « Verbesserung der Juden : l'orthographe de l'émancipation », communication au colloque *L'Amélioration. L'humain entre vie et technique*, Paris, Collège International de Philosophie.
- MARELLI, Joëlle 2017, « L'orthographe de l'émancipation : la contrainte souveraine », communication au colloque *Penser l'émancipation*, Paris, Université Paris-8 Vincennes Saint-Denis.
- MATALON Ronit 1995, *Zeh im hapanim elenou*, Tel Aviv, Am Oved.
- MATALON Ronit 1998, *The One Facing Us*, trad. Marsha Weinstein, New York, Metropolitan Books.
- MBEMBE Achille 2016, *Politiques de l'inimitié*, Paris, La Découverte.
- PITERBERG Gabriel 2008, *The Returns of Zionism, Myths, Politics and Scholarship in Israel*, London, Verso, 2008.
- RANCIERE Jacques 1995 *La Mésentente*, Paris, Galilée.
- RANCIERE Jacques 1998, « La cause de l'autre », in *Aux bords du politique*, Jacques Rancière, Paris, La fabrique, p. 148-161.
- RANCIÈRE Jacques 2000, *Le partage du sensible. Esthétique et politique*, Paris, La fabrique.
- RAZ-KRAKOTZKIN Amnon 1993 et 1994, « Galout betokh ribonout. Levikoret "Shlilat Hagalout" betarbout ha-israelit » [« L'exil dans la souveraineté :

- pour une critique de la “négation de l'exil” dans la culture israélienne »], *Theoria ou-vikoret* [Théorie et critique].
- RAZ-KRAKOTZKIN Amnon 2007a, *Exil et souveraineté. Judaïsme, sionisme et pensée binationale*, traduit par Catherine Neuve-Eglise, avec une préface de Carlo Ginzburg, Paris, La fabrique.
- RAZ-KRAKOTZKIN Amnon 2007b, « Jewish Memory between Exile and History », *The Jewish Quarterly Review* 97.4, p. 530-543.
- RAZ-KRAKOTZKIN Amnon 2012, *Exile and Binationalism : From Gershom Sholem and Hannah Arendt to Edward Said and Mahmoud Darwish* (Carl Heinrich Becker Lecture of the Fritz Thyssen Stiftung 2011, avec une introduction de Wolf Lepenies), Berlin, Brandenburgische Akademie der Wissenschaften (allemand et anglais).
- ROTH Philip 1993, *Operation Shylock, A Confession*, New York, Simon and Schuster.
- SAID Edward W. 1980 [1978], *L'Orientalisme. L'Orient créé par l'Occident* [Orientalism], trad. Catherine Malamoud, Paris, Seuil.
- SAID Edward W. 1994, *The Politics of Dispossession. The Struggle for Palestinian Self-Determination, 1969-1994*, New York, Vintage.
- SAID Edward W. 2000 [1993] *Culture et impérialisme* [Culture and Imperialism] Paris, Fayard.
- SAID Edward W. 2008 [2001] « Réflexions sur l'exil », in *Réflexions sur l'exil et autres essais* [Reflections on Exile and Other Literary and Cultural Essays], Edward W. Said, trad. Charlotte Woillez, Paris, Actes-Sud, p. 241-257.
- SAND Schlomo 2008 [2008], *Comment le peuple juif fut inventé* [דיאור יתמן / ידוהיה בעה אצמרה], trad. Sivan Cohen-Wiesenfeld & Levana Frenk, Paris, Fayard.
- SAYAD Abdelmalek 2006 [1992], *L'immigration ou les paradoxes de l'altérité, vol. I : L'illusion du provisoire*, Paris, Éditions Raisons d'agir.
- SCHECHTER Oded 2004, « A Language and Languages : Teitelboim's Babel », conférence donnée au Wissenschaftskolleg (WIKO) à Berlin dans le cadre du séminaire *Archetypes of Liminality : Cultural Patterns of Apostasy, Heresy, and Conversion in Monotheistic Milieu*, Berlin, 25 avril 2004.
- SHENHAV Yehouda 2005, « Arab Jews, Population Exchange and the Palesti-

nian Right of Return », in *Exile and Return : Predicaments of Palestinian and Jews*, éd. Ann M. Lesch & Ian S. Lustick, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, p. 225-245.

SHOHAT Ella 2006 [1988], *Le sionisme du point de vue de ses victimes juives. Les juifs orientaux en Israël* [*Sephardim in Israel : Zionism from the Standpoint of its Jewish Victims*], trad. Isabelle Taudière, Paris, La fabrique.

SHOHAT Ella 2017 [1992], « Dislocated Identities : Reflections of an Arab Jew » [1992], in *On the Arab-Jew, Palestine and Other Displacements. Selected Writings*, Ella Shohat, London, Pluto Press, p. 77-82.

SHOHAT Ella & STAM Robert 1994, *Unthinking Eurocentrism. Multiculturalism and the Media*, London, Routledge.

Tora nevi 'im u-ktuvim. Biblia hebraica 1839, secundum editiones Jos. Athiae, Joannis Leusden, Jo. Simonis aliorumque inprimis Everardi van der Hooght recensuit sectionum propheticarum recensum et explicationem clavemque masorethicam et rabbinicam addidit Augustus Hahn, Leipzig, Carl Tauchnitz.

Filmographie

Ashkenaz [2007], dir. Rachel Leah Jones, Israël & Pays Bas.

Etat commun : conversation potentielle [2012], dir. Eyal Sivan, France.

Homage by Assassination [1992], dir. Elia Suleiman, Palestine, Tunisie & USA.

Jaffa, la mécanique de l'orange [2009], dir. Eyal Sivan, Allemagne, Belgique, France & Israël.

Route 181. Fragments d'un voyage en Palestine-Israël [2003], dir. Michel Khleifi & Eyal Sivan, Allemagne, Belgique, France & UK.

LA ÚLTIMA VEZ QUE VI MACAO

Elena López Riera

Introducción

En 1951 Jane Russell cantaba “*You Kill Me*” en un sombrío café de cartón piedra, rodeada de mafiosos con sombreros de fieltro y volutas de humo, “*Cause baby you kill me*”, le replica una tal Cindy en 2012, clavada en un escenario semivacío y custodiada por un tigre. Ambas estaban en Macao.

Sin embargo ¿podemos decir que se trataba del mismo lugar? ¿Será este Macao contemporáneo el mismo que fue evocado por muchas de las películas del Hollywood de los años dorados? ¿Qué tendrán en común, el Macao cinematográfico, con aquél descrito en cierta literatura colonial que evocaba las siluetas de un Oriente misterioso? Éstas son algunas de las dudas que los realizadores João Pedro Rodrigues y João Rui Guerra Da Mata, plantean con esta suerte de revisitación de diversos géneros (el *noir*, el colonial, el de aventuras) que es *A última vez que vi Macau*. Más allá de las diversas lecturas que pueden extraerse de la película con respecto a la transgresión de los géneros cinematográficos, nuestra intención a lo largo de estas páginas es la de abordar la cuestión de cómo el imaginario colonial se formula en el cine europeo contemporáneo. O más concretamente, de cómo algunos jóvenes cineastas están intentando reformular el mito de Oriente a través de la recuperación de cierta memoria colonial¹. Evidentemente, la presencia de un imaginario colonial o de una mitología de Oriente no son nuevas en el cine, no obstante las películas a las que nos referiremos a lo largo de estas páginas presentan una particularidad que nos permite hablar de reformulación. Tanto la película que será objeto de nuestro análisis, como algunas de sus contemporáneas que iremos citando a lo largo de nuestro trabajo, están concebidas desde una perspectiva generacional, esto es, desde la posición de unos hijos que inter-

¹ No podremos profundizar en configuración del orientalismo como tal pues consideramos que es un tema que ha sido tratado de manera más exhaustiva en otros lugares, citaremos pues, únicamente la obra seminal de Said 1978.

rogan la memoria que les ha sido transmitida por los padres, que cuestionan también las memorias oficiales sobre la colonia, que funcionan como testigos vicarios de un proceso de descolonización. Esta perspectiva crítica, se formulará en nuestros días, no del lado de los pueblos colonizados (o de aquéllos que durante la última mitad del siglo XX denunciaron las barbaries de los procesos colonizadores) sino del lado de los colonizadores, lo cual, no puede ser casualidad.

El hecho de que sean los jóvenes cineastas de países tan afectados por la crisis económica como Portugal o España (aunque no son los únicos, como veremos más adelante) los que estén recuperando la imagen de un pasado presuntamente glorioso, en nuestra opinión es el síntoma de una problemática política mucho más compleja. Si de lo que hablamos es de memorias transmitidas, no podemos ignorar que el relato de la descolonización portuguesa (con el caso de la guerra de África especialmente) es todavía una herida abierta en el país, que dista mucho de ser un relato heroico. Esta generación de la postmemoria habrá crecido pues con la herencia de un trauma del paraíso perdido, no es de extrañar que frente a una Europa en plena crisis económica, ideológica e identitaria, los jóvenes cineastas decidan recuperar este pasado colonial para dialogar con un futuro que les había sido prometido y que, seguramente, nunca se cumplirá.

La última vez que vi Macao

“Mi nombre es Guerra da Mata”, así arranca la voz en *off*, que siguiendo los patrones más clásicos del género *noir*², nos adentrará en el universo misterioso de Macao. Una voz en *off* “detectivesca” que recuerda a muchas de las películas del cine negro americano, que adentraron a los espectadores en las profundidades de un Oriente mágico, mitológico y misterioso. O lo que es lo mismo, que construyeron un imaginario de Oriente que se ha convertido gracias al inmenso alcance popular que tuvieron estas películas desde la década de los años 40 en un auténtico lugar común. Un estereotipo que será desar-

² Aunque no podamos ahora detenernos para profundizar sobre los límites que definen el género *noir*, que como todos los géneros no puede definirse como puro, si tomaremos para nuestro análisis algunos de los rasgos más comunes que lo han codificado como un género cinematográfico: noche, misterio, *lumpen*, claroscuros, voz en *off*, persecuciones, disparos o una mujer fatal.

rollado tanto en la imaginería cinematográfica y literaria que reproduce este cliché (y que podríamos fijar dentro de una perspectiva colonialista) como en aquélla que lo toma para subvertirlo. Es a ésta a la que correspondería nuestro objeto de análisis, y que podríamos encuadrar dentro de una perspectiva postcolonialista³.

Desde este punto de vista, podríamos decir que *A última vez que vi Macau*, retoma algunos aspectos del género *noir* cinematográfico del Hollywood de los años dorados de los 40 y de los 50, así como del imaginario orientalista colonial para subvertirlos.

Uno de los rasgos típicos del *noir* que encontramos en *A última vez que vi Macau* es el de la voz en *off* de un narrador omnipresente, “fantasmático”, y cuyo rostro nunca veremos. Una voz que además se confunde, en este caso, con el nombre de uno de los realizadores de la película (Guerra da Mata). Este realizador-narrador-testigo privilegiado de la película, según explica en los primeros fotogramas, dejó hace 30 años el lugar al que ahora vuelve. Un lugar que a caso sólo existía ya como una bruma borrosa en su recuerdo, un lugar que pareciera emerger de las sombras de una de las noches de Josef von Sternberg (interpelado varias veces en la película a través de numerosas referencias a dos de sus obras más míticas, *The Shanghai Gesture* [1941] y *Macao* [1951]). La utilización de esta voz en *off*, además de presentarse como una clara referencia al cine negro, plantea el problema que supone la confrontación de una memoria individual constituida a partir de los recuerdos de infancia, con una memoria colectiva, constituida en este caso por las imágenes y los sonidos de un Macao Hollywoodense. Una confrontación, la de la mirada cinematográfica contemporánea frente a la mirada propuesta por

³ Deberíamos aclarar que cuando utilizamos el término *postcolonialismo* (pese a la complejidad y amplitud del mismo, cuyo debate no podremos ampliar ahora por razones de espacio) hacemos referencia a la perspectiva que tiene la generación posterior a la de los colonizadores. Es decir, a esa generación de hijos que no vivió en primera persona la colonización o que eran muy pequeños, pero cuyo trauma les ha sido transmitido. Es en este punto en el que los conceptos de *postmemoria* y de *postcolonialismo* se cruzan, y en el que se plantean las cuestiones teóricas que marcan la diferencia entre el testimonio de los protagonistas de la colonización y la herencia recibida por las generaciones posteriores. Cuestiones planteadas desde una perspectiva crítica por los autores enmarcados dentro de las teorías *postcolonialistas*, algunos de los cuales citaremos aquí como Bhabha 1990, Shohat / Stamp 2002. También será determinante a este respecto el indudable aporte de las teorías críticas sobre la memoria, traídas a este trabajo de la mano de Hirsch 2008 o Sarlo 2006.

un género del cine clásico, que implica, como indicábamos en la introducción, una problemática más compleja que la que parece articular el filme a priori. No es solamente la revisitación de un género y de una ciudad lo que propone *A última vez que vi Macau*, sino una discusión sobre la manera como se construye la memoria colonial.

En efecto, la alusión directa que se hace del enclave colonial en la película de Guerra da Mata y Rodrigues, se plantea como un juego de memorias superpuestas. En una primera instancia, encontramos la memoria individual del protagonista/realizador encarnado en esa voz *off* "fantomática" que enuncia el espacio bajo la forma de un diario de bitácora, como si Macao fuera un lugar bien sellado en sus recuerdos infantiles. En segunda instancia, como un juego de espejos contrapuestos, encontraremos la memoria colectiva de un país sobre la cuestión colonial y, más allá, la memoria de una cinefilia global que ha basado muchos de los estereotipos del imaginario colonial en las reconstrucciones que Hollywood hizo de él. Podríamos decir pues, que esta memoria colectiva a la que acude la película estaría definida por el lugar emblemático que ocupa Macao en el imaginario colectivo reciente de Portugal (funcionando como un topos en lo que atañe al binomio antiguo poder imperialista-imagen del lejano Oriente), y una segunda capa definida por el Macao fantástico que construyó el Hollywood clásico bajo la pátina de la visión orientalista.

Ya hemos citado los dos títulos principales con los que dialoga la película de João Pedro Rodriguez y João Rui Guerra da Mata, *The Shanghai Gesture* (Sternberg 1941) y *Macao* (Sternberg/Nicholas Ray 1951) pero éstos no son los únicos que han contribuido a conformar un imaginario popular de las colonias orientales que algunos países europeos fueron perdiendo progresivamente a lo largo del s. XX y que llegaron a constituir un auténtico escenario del cine de Hollywood⁴.

⁴ A esta lista podríamos sumar películas como: *55 días en Pekín* (*55 Days at Peking*, Nicholas Ray, 1963), *Le beau geste* (William A. Willman, 1939), *Laurence de Arabia* (*Lawrence of Arabia*, David Lean, 1962), *Tres lanceros bengalíes* (*The Lives of a Bengal Lancer*, Henry Hathaway, 1934) y un larguísimo etc.

Hollywood-Macao exprés

A través de esa incontestable voz en *off* formulada en primera persona y que atraviesa la narración, podemos decir que la película se basa en un relato individual, sin embargo éste no se entendería sin la presencia de esa memoria colectiva nutrida por las múltiples ficciones que configuraron el imaginario colectivo de las colonias. Este aspecto mitificante del imperio, esta ambición por cincelar los límites del paraíso perdido (que vemos presentado aquí bajo la marca indeleble de Hollywood), también se puede rastrear en otro tipo de relatos (literarios, fotográficos, orales...) que terminaron por hacer de Oriente una estampa ficticia, un objeto de deseo, o una pantalla en blanco para proyectar la ambición conquistadora.

Algunos ilustradores ejemplos de ello se pueden encontrar en la fotografía etnográfica, las crónicas de viajes que muchos de los exploradores escribieron en las expediciones científicas que se realizaron a lo largo del s. XIX y s. XX y, por supuesto también, los innumerables relatos literarios y las películas que basaban sus ficciones en un imaginario mítico-mágico (y en algunas ocasiones trágico, como sería el ejemplo paradigmático de Conrad) del territorio conquistado. En *A última vez que vi Macau*, encontramos este halo mitificante por ejemplo, cuando la voz del narrador evoca las historias de piratas y bandidos como uno de los referentes primeros hacia la colonia de Macao, o cuando al llegar a su habitación de hotel, la primera noche en la ciudad asiática, el protagonista elige una emisión de ópera cantonesa.

Las constantes alusiones al aspecto mitológico de la memoria colonial tienen una implicación directa con el concepto de identidad nacional, tanto para la de los colonizadores como para la de los pueblos colonizados. Tal y como explica Homi Bhabha (2003), la construcción de un discurso sobre la nación no puede entenderse sin considerar la dimensión mitológica y, por supuesto, sin todo un entramado cultural sobre el que penetra el mismo :

Nations, like narratives, lose their origins in the myths of time and only fully realize their horizons in the mind's eye. Such an image of the nation — or narration — might seem impossibly romantic and excessively metaphorical, but it is from those traditions of political thought and literary language that the nation emerges as a powerful historical idea in the west. (Bhabha 2003: 1)

El relato que constituye la identidad nacional, así como el de historia nacional (en el que se incluye también el relato de las colonias) son fruto de una construcción discursiva, mitológica y no producto de la realidad. Si de lo que hablamos es de la recuperación de un imaginario colonial, es inevitable aludir al conflicto sobre las identidades nacionales, con más razón si el objeto que nos ocupa es una película formulada desde la memoria de los colonizadores. ¿Qué identidad nacional tendrán aquéllos colonos que vuelven a la metrópoli? ¿Y sus descendientes, nacidos en los territorios *salvajes*? A estas alturas no será necesario insistir en el hecho de que la identidad nacional es un concepto fruto de las contingencias históricas y, por ello, maleable. Mejor que nosotros lo explicó Benedict Anderson (1993) cuando dice que la nación sólo se entiende en el contexto de un acuerdo comunitario basado en un objetivo común: que los miembros de esa comunidad imaginada se sientan representados por un mismo referente identitario, es decir, semejantes entre ellos y distintos a los otros. Pero ¿a qué responden en cada momento de la historia esos acuerdos comunitarios? ¿En función de qué contingencias se reconstruye la identidad y la memoria de los colonos?

La dimensión mitológica del relato de la nación (según la cita previa de Bhabha) no es, en efecto, solamente importante para entender la manera como los discursos populares asumen y reproducen una determinada idea de identidad nacional, sino que también nutre los discursos oficiales de las instituciones políticas, históricas o artísticas como podrían ser los casos de la literatura y del cine.

In regards to the role of mass media in identity building, films are useful for framing the histories, stories and national or regional distinction of a community and shaping the community's identity. (Boulicaut 2013: 12)

De acuerdo con Boulicaut, entre otros muchos teóricos que a lo largo del s. XX han estudiado la incidencia y el poder de los medios de comunicación de masas en la configuración de una identidad nacional, podemos decir que en los casos de los territorios coloniales, este proceso de construcción de un imaginario nacional y una historia comunes adquiere una doble dimensión. Como es lógico, es muy difícil formular una hipótesis en estos términos sin que parezca una vana generalidad (para que ésta tuviera algún sentido debería estudiarse cada caso con sus particularidades geográficas y tem-

porales), así que intentaremos ajustarnos al caso que nos ocupa: el de las colonias asiáticas de Portugal. En este punto, nos gustaría insistir en que la configuración de un imaginario popular de Macao realizado por el Hollywood clásico (así como, de otros enclaves chinos, como podría ser Hong Kong o Shangai, que se han convertido ya en escenarios recurrentes del imaginario filmico occidental) habría servido doblemente para construir una cierta imagen estereotipada de estos territorios en Occidente, así como para construir un imaginario colectivo de aquellos ciudadanos que eran miembros de la colonia (y que en el caso de Macao, sumaban a los nativos de un territorio que tenía fecha de caducidad 1999 y a los colonos portugueses instalados allí). Desde esta perspectiva, podemos entender que el cine popular de la época incidiera en la construcción de relatos de ambición homogeneizante, basados en estereotipos que ayudarían a la configuración de una imagen mítica de la colonia, intentando así consolidar las *comunidades imaginadas* (Anderson 1990).

Hasta aquí las intenciones económicas, políticas y sociales que convendrían a la construcción de una imagen de Oriente son fácilmente comprensibles. No obstante, el problema se vuelve mucho más complejo cuando son los propios nativos de los territorios ocupados los que apprehenden este modelo codificado y lo repiten para representarse a sí mismos. Éste ha sido el caso de muchos cines populares como el argentino, mexicano o peruano del lado de América o el cine indio a través de su gran meca, Bollywood (sin duda uno de los casos que ha acaparado más atención en los estudios sobre cine postcolonial)⁵. Ejemplos elocuentes, todos ellos, de que el imperialismo cultural hunde sus raíces más allá de los muros de las instituciones, y que los procesos de identificación de los pueblos colonizados se construyen sobre contradicciones y fracturas difíciles de cicatrizar.

El nuevo cine portugués y el sueño (post)colonialista

Como apuntábamos en la introducción, la existencia de los relatos que inciden en un imaginario orientalista (tanto en el plano literario como en el cinematográfico o el de otras representaciones visuales), no sólo no es ignorada por el cine contemporáneo, sino que, al contrario, está siendo retomada por algunos de los jóvenes realizadores para subvertir las lecturas tradicio-

⁵ Para ampliar esta perspectiva, acudir al texto de Shohat/Stam 2002.

nales y para confrontarla con la situación geopolítica actual. Esta tendencia que podemos rastrear en algunas películas recientes (*Mille soleils* [2012] de Mati Diop, *A History of Mutual Respect* [2010] de Gabriel Abrantes, *Tabú* [2012] de Miguel Gomes, o *Árboles* [2013] de Los Hijos) y que nos ha servido de impulso para emprender este trabajo, supone para nosotros el cuestionamiento de una supuesta identidad europea que se ha intentado forjar a través de diversos discursos institucionales, por parte de algunas voces de las nuevas generaciones. El filme de Rodrigues y Guerra da Mata subvierte el imaginario colonial portugués porque interpela al cine y a los relatos clásicos, por supuesto, pero también porque interpela a un discurso sobre una Europa en plena desintegración.

Uno de los elementos principales para poder entender la cuestión en estos términos, es el uso de la postmemoria de manera consciente a través de la voz enunciativa de la película, la de Guerra da Mata, presentado como uno de los testigos vicarios de la experiencia colonial, como lo son, sin duda, los directores y muchos de los cineastas a los que acabamos de aludir.

Recurriendo al trabajo de Marianne Hirsch sobre la *postmemoria*⁶, diremos que la utilización del prefijo *post* en este caso, no implica solamente una distancia temporal sino también geográfica o incluso crítica :

Postmemory is the term I came to on the basis of my autobiographical readings of works by second generation writers and visual artists. The "post" in "postmemory" signals more than a temporal delay and more than a location in an aftermath. Postmodern, for example, inscribes both a critical distance and a profound interrelation with the modern; postcolonial does not mean the end of the colonial but its troubling continuity, though [...]. (Hirsch 2008 : 4, énfasis de la autora)

Atendiendo a la perspectiva de Hirsch que se centra en la memoria reconstruida por la generación posterior a aquélla que vivió un suceso traumático y que le ha sido transmitida de una manera tan determinante que la asume como propia, insistimos en que en la historia reciente del cine portugués, el tema del colonialismo no es nuevo. Sin embargo, la gran diferen-

⁶ "Postmemory describes the relationship of the second generation to powerful, often traumatic, experiences that preceded their births but that were nevertheless transmitted to them so deeply as to seem to constitute memories in their own right" (Hirsch 2008 : 1).

cia es que la nueva generación de cineastas que abordan esta cuestión, no vivieron aquellos hechos en primera persona, y si lo hicieron, fue en una edad muy temprana, como ya indicábamos en la introducción. Las memorias sobre estos acontecimientos les han sido transmitidas, ya sea por la vía del relato familiar, ya sea por la vía de los relatos de la historia oficial o, como apunta Hirsch en su trabajo, a través de otro tipo de discursos populares como el cine, los comics o la televisión.

Así las cosas, si de lo que queremos hablar es de la manera como el cine portugués está planteando el pasado imperial y la pérdida de las colonias, quizá deberíamos recordar que uno de los conflictos histórico-sociales que ha hecho más mella en el pasado reciente del país es, precisamente, el del conflicto bélico colonial⁷ que tuvo lugar entre 1961 y 1975 y que provocó la repatriación de miles de portugueses a la metrópoli. Una repatriación que se produciría, para colmo de males, en plena dictadura de Salazar y que provocaría una agria tensión entre aquéllos que se quedaron, y aquéllos que al volver, lo habían perdido todo.

Este fenómeno no es nuevo, como decíamos hace un momento, y ya ha sido ampliamente tratado por la literatura lusa desde la segunda mitad del s. XX hasta nuestros días (podríamos citar como uno de los ejemplos más populares *Os cus de Judas* [*En el culo del mundo*] de António Lobo Antunes). También en el cine podríamos recordar, sin ir más lejos, uno de los títulos más representativos de ello: *No, o la vanagloria de mandar* (1990) del gran maestro del cine portugués Manoel de Oliveira. En otras palabras, el gran número de obras sobre la cuestión colonial representan un claro síntoma de que la cuestión de la colonia es todavía un conflicto sin resolver en la sociedad portuguesa actual. En los mismos términos lo explica la profesora Adriana Martins:

The first attempts to work through this traumatic past are illustrated by different media, such as novels, films and documentaries that started to appear at the end of the 1970s. Most of them focus on biographical war memories, and promote the

⁷ Deberíamos recordar que el gobierno portugués de aquel momento no aceptaba el nombre de guerra colonial porque consideraba que los territorios africanos en los que se libraba el conflicto no eran colonias sino provincias, y por lo tanto a las misiones militares se les denominaba "operaciones de ultramar", sin embargo las Naciones Unidas insistieron en que se trataba de una guerra colonial puesto que los nativos no tenían los mismos derechos que los colonos.

discussion of the role of memory in the reconfiguration of national identity. (Martins 2012: 273)

Como hemos dicho varias veces, *A última vez que vi Macau*, dialoga con los relatos del pasado colonial (tanto el individual como el colectivo) a través de diferentes canales. Ya sea a través de una memoria cultural (recurriendo al término acuñado por Jan Assman⁸) heredada del cine clásico de Hollywood, ya sea con la memoria individual, heredada de los relatos familiares o de los propios recuerdos-fetiché. O incluso a través de cierta memoria oficial seguramente transmitida por los libros de historia, y que de tanto en tanto penetra en la película en forma de estatua de Camões o de mapa de las colonias, que se cuele en la pantalla como si fuera un plano más.

Como decíamos, esta manera de re-construir un pasado nacional común por las generaciones posteriores a la debacle del imperio no es una cuestión ante la cual el cine portugués contemporáneo se muestre indiferente (con más razón si hablamos de un pasado nacional presuntamente glorioso, difícil de comparar con el presente económico del país). Aunque quizá sea pronto para hablar de una tendencia o de un movimiento generacional, lo que sí consideramos importante es apuntar algunas notas que nos permitan discutir sobre la manera como esta mirada contemporánea sobre el pasado colonial sirve para pensar el contexto geopolítico contemporáneo. Dicho de otro modo: ¿Cómo una reconstrucción sobre el pasado colonial puede cuestionar la idea de una *Europa del presente*? En este punto, el cine portugués de los últimos tiempos es un ejemplo paradigmático, no solamente por la película que nos ocupa sino también por otro título importante dentro de nuestra perspectiva que es *Tabú* de Miguel Gomes.

Si insistimos de nuevo en esta película no es sólo porque, como las otras películas citadas, acuda a la memoria colonial sino porque acude y reivindica explícitamente el imaginario del cine clásico de Hollywood mucho antes que las lecturas que los propios textos portugueses habrían hecho del pasado colonial. La memoria cinéfila antes que la memoria histórica. No podremos detenernos ahora a hacer un estudio comparado de ambos filmes,

⁸ *Das kulturelle Gedächtnis* (1997) recogido por Hirsch (2008: 11) en el que distingue entre dos tipos de rememoración colectiva: la memoria comunicativa y la memoria cultural, siendo esta última una suerte de institucionalización de la memoria que se refleja en los archivos tradicionales, los libros o los rituales de conmemoración.

por una cuestión de tiempo y de precisión, no obstante, nos parecía pertinente subrayar este otro ejemplo del cine portugués por su proximidad en el tiempo.

En esta línea, también se expresa el crítico británico Phil Hoad quien expone claramente un viraje del cine portugués contemporáneo frente a un diálogo con un pasado colonial :

So how does colonialism fit in terms of the European story today? [...]
How can you aspire to be British, or French, or Belgian, or Italian, or German without brushing against the violence once committed in their name ?
Perhaps the answers are audible in Portuguese. A pair of recent Lusophone films —appropriately for the language with the longest colonial history — have forged ahead in finding new routes for cinema to explore the subject. They deal with colonialism not by paving over it with the atonement story of multiculturalism, or with the kind of stern rebuke Michael Haneke delivered to that ideology in Hidden ; but quietly and intimately — as an invisible pressure that weighs from deep inside on present-day society, culture and, ultimately, our inner selves. (Hoad 2013⁹)

En efecto, no podríamos estar más de acuerdo con Hoad, que señala la profundidad de una “herida invisible” en el interior de la sociedad portuguesa de hoy que no ha superado los problemas causados por un pasado colonial. Una herida cuyo origen se encuentra en el s. XIX con el comienzo del fin del imperio portugués y que estaría aún abierta, pero que sería expuesta por el cine contemporáneo de una manera diferente a como lo habría hecho la literatura y el cine reciente (digamos, de manera general, los textos inmediatamente posteriores a la caída de Salazar).

Los juegos espectrales de la memoria

Tal y como indica el propio Rodrigues “[*A última vez que vi Macau*] es una película que cruza la memoria de dos ficciones : por mi parte, la representación de Oriente en el cine, partiendo de películas como *Macao* de Josef

⁹ URL <http://www.theguardian.com/film/filmblog/2013/mar/26/colonialism-on-film-tabu> (fecha de consulta : 17 de junio 2018).

von Sternberg ; por parte de João Rui, las memorias de una infancia transcurrida en Macao” (Alvarez/Lahera/Cortés 2010¹⁰). En efecto, su película parece articular los procesos de construcción de memoria colectiva tal y como los expuso Halbwachs: la memoria colectiva se construye con textos de la academia, pero también con producciones artísticas, ya sean cultas o populares (Halbwachs 1968).

Así en *A última vez que vi Macau*, la tensión entre la memoria individual y la memoria colectiva es una constante, dando lugar a un relato performativo (porque exige una lectura crítica del espectador), lleno de contradicciones sobre la construcción de un relato histórico de Macao y construido sobre la base misma de una fisura: ésta que quiebra la memoria común de un pueblo colono que tuvo que regresar a su patria y que confunde las imágenes cinematográficas del territorio perdido con aquéllas de su propia memoria.

No encontraremos así, esta tensión encarnada de la misma manera en que lo hacen otras películas recientes que versan sobre los engranajes de la memoria histórica¹¹ sino que la tensión se coloca entre una memoria colectiva construida a partir de la imaginería del Hollywood clásico (entre otro tipo de relatos míticos) y la memoria infantil que alguna vez vivió en ese lugar. Macao se presentará como un lugar de sueño en cualquier caso; ya sea desde los fotogramas de un viejo filme hollywoodense o desde los recuerdos de un niño que vuelve al lugar de su infancia 30 años después.

Desde este ángulo podríamos decir que la idea de que la memoria es engañosa, falsa e incapaz de ofrecer garantía testimonial alguna, se asume como punto de partida y no como una duda. Una idea que podríamos considerar ya ampliamente aceptada, si tenemos en cuenta, como apuntábamos hace un momento, la cantidad de películas, estudios y discusiones que se han producido en los últimos años sobre los límites veraces de la memoria¹². Quizá es

¹⁰ URL <http://cinentransit.com/entrevista-a-joao-pedro-rodrigues> (fecha de consulta: 17 de junio 2018).

¹¹ A este respecto, podríamos citar el reciente *boom* de la memoria que han vivido algunas cinematografías latinoamericanas especialmente la chilena y la argentina, y que algunos autores, entre ellos Beatriz Sarlo han calificado como de “giro subjetivo” (Sarlo 2006).

¹² En lo que concierne este aspecto, resulta especialmente interesante el trabajo sobre la construcción de una postmemoria (utilizando la terminología de Marianne Hirsch) o de la memoria vicaria (si acudimos a James Young) que han realizado muchos de los cineastas contemporáneos en Latinoamérica, especialmente en Chile y en Argentina. La desaparición de las fronteras entre el documental y la ficción y la toma de posiciones de la memoria en primera

por eso por lo que *A última vez que vi Macau*, puede permitirse jugar sobre en el terreno de lo fantástico, porque parte de un punto en el que se ha asumido que todo es mentira, que la materia de la que se hacen los recuerdos es igual de voluble que la materia con la que se filma el presente.

En este caso no se plantea directamente la veracidad de un relato histórico oficial (éste no se muestra de forma explícita en la película) sino que lo que funcionaría como referente externo de la ficción que construye el relato de *A última vez que vi Macau* (un hipotético fuera de campo veraz) se convierte en una ficción fantástica. Una ficción que, no contenta con trabajar sobre los patrones del género *noir*, avanza hacia un desenlace apocalíptico. Así las cosas y ante esta estructura intertextual que plantea la película, no podemos más que preguntarnos dónde está realmente ese lugar al que vuelve el personaje principal del filme. ¿A caso existe/existió alguna vez esa colonia portuguesa que según las crónicas sobrevivió en el gran imperio chino durante más de 400 años?

Yo pienso que sí. Como soy muy obsesivo intento catalogar todo lo que ha pasado en mi vida para intentar no repetir... estoy obsesionado con la idea de cómo las cosas pasaron de verdad. Eso en mi propia vida, no quiero decir que eso es exactamente lo que hago en mis películas. Que mi vida se refleje en mis películas no tiene nada que ver con lo autobiográfico, yo no cuento mi historia porque no creo que sea interesante. Es una forma de mirar el mundo a través de otros personajes que tienen parte de mí. Algo que traté de hacer en *A última vez que vi Macau*. Es una película que parte mucho de la memoria de un lugar y de cómo ese lugar se transforma con la memoria. Está en un lugar que es como si no fuera un lugar de verdad. (Acosta Larroca 2013¹³)

Según admite el propio cineasta, este planteamiento sobre los límites de la memoria colectiva, del relato de una historia aprendida y la utilización de una voz enunciada en primera persona, será la problemática esencial sobre la que se asienta la película. Podemos entender así, hasta qué punto nuestra

persona serán algunos de los aspectos más destacados de este grupo. Un planteamiento que retomamos aquí pero que ya defendimos en otro lugar (López Riera 2013).

¹³ URL http://www.grupokane.com.ar/index.php?option=com_content&view=article&id=687:artentrevijaorodrigues&catid=36:catficcione&Itemid=29#5 (fecha de consulta: 4 de octubre 2014; la página internet no se puede consultar actualmente, 17 de junio 2018).

memoria está habitada por imágenes procedentes de universos ficticios, de imaginarios colectivos correspondientes a los patrones más heterogéneos y de como ésta puede confrontarse a la hipotética existencia de esos mismos lugares en una realidad sensible.

Este primer planteamiento que inspira la tensión entre un imaginario geográfico individual y un imaginario geográfico colectivo, adquiere una dimensión particular cuando el lugar del que hablaremos es una ciudad colonial.

Esta situación, este movimiento, que a nuestros ojos describen algunos de los miembros de este nuevo cine portugués, pone sobre la mesa dos cuestiones con importantes consecuencias políticas: en primer lugar, supone el cuestionamiento hacia una pretérita grandeza del continente europeo (representado en este caso a través de la pérdida del imperio colonial portugués que se prolongó hasta 1999) y en segundo lugar, acaricia la posibilidad de un pasado ficticio, de una historia inventada. En otras palabras, lo que a priori podría leerse como la recuperación inocente de un imaginario cinéfilo, estaría apuntando al cuestionamiento del discurso oficial de la historia como una única posibilidad de lectura del pasado.

Macao, una cuestión de género

Sin embargo, y pese a la interpelación directa que hace del imaginario colonialista y hollywoodense, la película de Rodrigues y Da Mata no se muestra como un objeto alejado de la realidad. Paradójicamente el soporte visual que sostiene el relato se compone de imágenes con una estética documental (nos atrevemos a decir, sin que esto lleve a plantear un discurso más enrevesado sobre los límites del documental que no podríamos llevar a cabo ahora). Como si lo que viéramos, alejándonos por un momento de la historia rocambolesca narrada por la voz en *off*, no fueran más que las imágenes de un vídeo doméstico de viajes. Descubrimos así, una realidad que se expone de una manera física, casi tangible y totalmente alejada de las imágenes reconstruidas en un plató cinematográfico que conformaban el Macao de Sternberg. Nos encontramos, en definitiva, bajo el halo de esta estética documental (planos fijos, ausencia de composición lumínica, tan sólo algunas secuencias donde se adivina una puesta en escena que sostenga el discurso narrativo) que nos recuerda más a una película *amateur* de vacaciones que a un film

noir o a la de un relato postapocalíptico (género al que vira la película cuando descubrimos que ese personaje fantasma representado por Cindy, al que el protagonista ha ido a buscar a Macao, ha sido secuestrado por una secta zodiacal que anuncia el fin del mundo).

Esta relación discontinua entre el registro de una imagen real-contemporánea y la construcción de un relato de género (ya sea el *noir*, el de ciencia ficción o el postapocalíptico, ya sea una combinación de los tres) es lo que se revela ante nuestros ojos como una auténtica propuesta subversiva en términos de arquitectura del discurso y de relectura de ciertos códigos. Principalmente porque para nosotros este trabajo de deconstrucción de los rasgos que componen un género cinematográfico, y la manera como los realizadores los toman para componer un retrato posible de la realidad que les rodea, no es en ningún caso inocente.

La subversión de géneros establecidos ofrece una primera lectura, como acabamos de exponer, en lo que respecta a una teoría sobre la codificación y la decodificación de un imaginario colonial. Así, frente a las imágenes claras y brumosas del río Saigón en el cine de Sternberg, en la película de Rodrigues y Da Mata, encontramos los rastros del pasado portugués en un presente de Macao: bajo la forma de una estatua de Camões, en un jardín donde ahora los ciudadanos practican Tai Chi, o en una foto de Cristiano Ronaldo comiendo un pastel de nata en las vitrinas de una tienda.

Sin embargo este diálogo imaginario colonial — género cine *noir* — imagen contemporánea, no termina aquí. Ya desde los primeros fotogramas, descubrimos que el diálogo y la distancia crítica con la cuestión de género van mucho más allá que la mera discusión sobre los rasgos de un relato codificado. La cuestión de género en esta película no olvida la cuestión sexual (la ya clásica cuestión *gender*, tal y como la expone Judith Butler 1990).

El propio João Pedro Rodrigues se expresa en estos términos para hablar de la manera como su cine plantea la cuestión de los *géneros* (entendidos en toda la amplitud del término):

Me interesa pensar en los géneros clásicos del cine como matrices sobre las cuales trabajar mis historias. Pienso: ¿Será posible hacer un melodrama hoy en día? ¿Y una comedia musical? ¿Y una película de guerra? En el fondo, intento apropiarme de los códigos de género, pero con la

intención de sabotearlos. Por ejemplo, *Morrer como um homem* comienza como una película bélica que pasa a ser un melodrama que, a su vez, se convierte en una tragedia y que es también un musical, pero un musical casi sin música. Es una película transgénero en varios sentidos de la palabra... (Alvarez/Lahera/Cortés 2010¹⁴)

No es casual pues, que en la secuencia de apertura de la película, que funciona casi como prólogo, encontremos ya todas las claves intertextuales que se nos presentarán a continuación y que plantean precisamente esta doble distancia con el concepto de género (es decir el concepto de género cinematográfico y el de género sexual): Cindy, el personaje “fantasmático” que desaparece y que funciona como motor narrativo de toda la película, interpreta el tema principal del Macao de Sternberg, funcionando como traslación de Jane Russell en la carne de un travesti.

No será la primera vez que João Pedro Rodrigues trabaje sobre la cuestión de género. En sus dos primeras películas *O fantasma* (2000) y *Odete* (2005), se planteaba no sólo la cuestión sobre la definición de una sexualidad hetero u homo, sino los finos límites que separan a una de otra. Y lo que será más importante para nuestro análisis, la manera como construimos un género masculino o un género femenino conforme a un imaginario socialmente aceptado y, por tanto, también codificado. El planteamiento de esta cuestión se puede seguir en esta película, no sólo a través de la aparición de un travesti en la interpretación del personaje de Russell, sino en la utilización de objetos fetiche que tradicionalmente han sido atribuidos a la construcción de una estética femenina. A saber: los *stilettos*, la peluca rubia, el traje de lentejuelas y un largo etcétera que aparecen como huellas de esta cuestión a lo largo de toda la película y, desde una perspectiva más amplia, a lo largo de todo su cine.

El apocalipsis a modo de conclusión

La película se cierra con una suerte de epílogo, con una carta final que intenta despejar algunas de las incógnitas planteadas a lo largo del relato: ¿Quién es Cindy, ese personaje que vemos aparecer en los primeros fotogra-

¹⁴ URL <http://cinentransit.com/entrevista-a-joao-pedro-rodrigues> (fecha de consulta: 17 de junio 2018).

mas encarnando el fantasma vivo de Jane Russel y que ha desaparecido bajo extrañas circunstancias? ¿ Quiénes son los miembros de la misteriosa secta del zodiaco y qué papel cumplen en el entramado de la ciudad de Macao? ¿ Estaremos realmente asistiendo al fin del mundo?

Las incógnitas, un tanto rocambolescas, que empiezan a aparecer al final de esta historia, recuerdan más a las preguntas que surgen en esas películas de género que venimos citando desde el principio de estas páginas, que a una sesuda proposición sobre el devenir de un imaginario colonial. Y sin embargo, no están tan lejos de ésta.

A través de la voz de la desaparecida Cindy, a la que no volveremos a ver, escuchamos el anuncio de un apocalipsis inminente, de un apocalipsis “anunciado por todas las culturas” y que deberá acontecer en el año 2012 (no por casualidad, el mismo año en el que se firma la película).

Más allá del minucioso trabajo sobre los géneros ficticios que propone *A última vez que vi Macau*, esta suerte de final apocalíptico (cercano a la fabulosa ciencia ficción que Chris Marker construyera en 1962 con *La jetée*) propone una reflexión sobre cuestiones políticas que van mucho más allá que el de un imaginado fin del mundo. Tal y como aclara la voz espectral de Cindy (retomando así la lectura agustiniana del evangelio según San Juan): apocalipsis no significa final, sino cambio, revelación.

Aunque el texto quede completamente abierto a diferentes lecturas (como no podía ser de otra manera en una película que plantea como cuestión principal la de las fronteras que delimitan los géneros) para nosotros, este final *apocalíptico*, así como las interrogantes que a lo largo de la película se plantean sobre el pasado nacional, nos sugiere una reflexión sobre el mundo contemporáneo y sobre la manera como una nueva generación de europeos estaría cuestionando la imagen de una unidad transnacional. A estas alturas, nadie puede negar que la crisis económica e ideológica que vive Europa desde hace algunos años, funciona como telón de fondo inevitable en el cine que se hace hoy en el gastado continente.

En este contexto, la manera como los jóvenes cineastas representan la imagen de un estado o de una nación y, sobre todo, las posiciones que éstas ocupan frente a una presunta unión europea, no son baladías. Aunque sea quizá demasiado pronto para aventurar el trazo de un gesto consciente, nos

atrevemos a decir que el hecho de que en los últimos años el tema de las colonias perdidas se haya convertido en un tema recurrente en el cine portugués, nos parece un síntoma significativo que irrumpe en uno de los momentos más críticos desde el punto de vista económico y político de Portugal. Cuando, como avanzábamos al principio de estas páginas, el sur de Europa determinado bajo la nomenclatura PIGS (siglas correspondientes a Portugal, Italia, Grecia y España en inglés) está perdiendo cualquier capacidad de acción en un entramado internacional marcado por un nuevo imperialismo económico liderado por el norte / centro de la unión económica europea.

Así las cosas, podemos decir que si *A última vez que vi Macau* se construye sobre la imagen de un glorioso pasado imperial de Portugal y sobre una historia, no menos gloriosa, del cine hollywoodense, así, no podemos más que pensar que la revelación apocalíptica a la que alude ese final, no es otra que la de proponer los cambios para un sistema conocido y que ya no funciona. Tanto en el caso del imperialismo colonial que podríamos leer en clave actual, como el de la comunidad económica europea de los siglos XX y XXI. Como el de una industria cinematográfica obsoleta.

Hasta aquí, el apocalipsis y algunas notas a modo de conclusión... Y sin embargo, pese a todas las cuestiones que hemos ido intentando desgranar a lo largo de estas páginas, seguimos preguntándonos ¿Qué es Macao? O al menos, ¿Qué debería entender el espectador contemporáneo por Macao? ¿Es ese universo de cartón piedra, cicloramas y un Saigón con forma de piscina construido en algún estudio de Los Ángeles? ¿O es esa secuencia de imágenes de viaje tomadas en un barco que une las orillas de Macao y de Hong Kong, en Shangai y en las fotos de grupo de un colegio de colonos portugueses en 1970 que sirven de apoyo para los recuerdos infantiles del protagonista? Como hemos podido comprobar, el Macao que se nos presenta en las imágenes que constituyen el filme muy poco tiene que ver con el glamour y el claroscuro que se desprenden del Macao Sternbergiano, sin embargo, parece que el Macao soñado por los cineastas del presente no existe sin la imagen evocada por ese misterioso lugar que algún día otros les contaron. Las películas, el colegio o las gentes, poco importa, en todos los casos se trataba de un Macao soñado y no de un Macao real. De un Macao construido en base al delirio de grandeza que Occidente diseminó sobre sus colonias.

“400 años de presencia portuguesa en Macao y ninguno habla portu-

gués" dirá la voz en *off* que conduce la película en ese paseo melancólico por una ciudad que se revela ante sus ojos como un espacio vivo, y que por lo tanto, no se corresponde con la imagen momificada del Macao de sus recuerdos, o de ése otro Macao que los recuerdos de los demás le hacen evocar. No hay duda alguna de que tras estas palabras se puede adivinar una cierta nostalgia, un rastro de esa *saudade*.

Saudade, ese concepto tan portugués, tan intraducible y al mismo tiempo tan comprensible para todos aquéllos que han abandonado un territorio y que viven en un limbo marcado por la nostalgia. Por aquello que les quitaron, y también, por aquello que nunca podrán recuperar vayan donde vayan.

BIBLIOGRAFÍA

Estudios

- ANDERSON Benedict 1993, *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, México, Fondo de cultura.
- ASSMAN, Jan 1997, *Das kulturelle Gedächtnis*, München, Beck.
- BHABHA Homi 2003 [1990], *Nation and Narration*, Nueva York, Routledge.
- LE BOULICAUT Yanik 2013, "There is no such thing as a candid shot", in *Images Of Decolonization. Images de la Décolonisation*, éd. Geetha Ganapathy-Dore & Michel Olinga, Cergy-Pontoise, SARI (Société d'activités et de recherches sur le monde indien), p. 22-54.
- BUTLER Judith 1990 [1990], *El género en disputa [Gender Trouble]*, trad. Mónica Mosour & Laura Manríquez, Barcelona, Paidós.
- CABECINHAS Rosa 2010, *Conflicting Memories: Representation on the Colonial Past Among European and African Youth. Conflict, memory transfers and the reshaping of Europe*, Cambridge, Cambridge Scholars Publishing.
- HALBWACHS Maurice 1968 [1950], *La mémoire collective*, préf. Jean Duvignaud, introd. J. Michel Alexandre, Paris, Presses universitaires de France.
- HIRSCH Marianne 2008, "The Generation of Postmemory", *Poetics Today* 29.1, p. 103-128.
- MARTINS Adriana 2012, "Au delà de la résistance : Représenter la Nation et la guerre coloniale dans les films portugais", *La revue LISA* 10.1, p. 271-279 ; accesible también online : URL <http://lisa.revues.org/5028> (fecha de consulta : 16 de junio 2018).
- HOAD Phil 2013, "Colonialism on film : how cinema finds new ways to bust an old Tabu". *The Guardian* 26/03/2013. URL <http://www.theguardian.com/film/filmblog/2013/mar/26/colonialism-on-film-tabu> (fecha de consulta : 16 de junio 2018).
- GANAPATHY-DORE Geetha & OLINGA Michel (éd.) 2013, *Images of Decolonization. Images de la Décolonisation*, Cergy-Pontoise SARI (Société d'activités et de recherches sur le monde indien).
- LÓPEZ RIERA Elena 2013, *Memoria, relato e identidad nacional en el cine*

contemporáneo argentino. La mirada subversiva de Albertina Carri, Tesis doctoral, Universidad de Valencia.

SARLO Beatriz 2006, *Tiempo Pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores.

SHOHAT Ella & STAM Robert 2002 [1994], *Multiculturalismo, cine y medios de comunicación. Crítica del pensamiento eurocéntrico [Unthinking Eurocentrism. Multiculturalism and the Media]*, trad. Ignacio Rodríguez Sánchez, Barcelona, Paidós.

YOUNG James 2000, *At Memory's Edge: After-Images of the Holocaust in Contemporary Art and Architecture*, New Haven & London, Yale University Press.

Filmografía de João Pedro Rodrigues

Venice 70: Future Reloaded [2013], dir. João Pedro Rodrigues, Portugal & Japón.

I Mahjong [2013], dir. João Rui Guerra da Mata / João Pedro Rodrigues, Portugal.

O Corpo de Afonso [2012], dir. João Pedro Rodrigues, Suisse.

La dernière fois que j'ai vu Macao/A última vez que vi Macau [2012], dir. João Pedro Rodrigues / João Rui Guerra da Mata, France / Portugal.

Matin de la Saint-Antoine [2012], dir. João Pedro Rodrigues, France / Portugal.

Alvorada Vermelha [2011], dir. João Pedro Rodrigues / João Rui Guerra da Mata, Portugal.

Mourir comme un homme / Morrer como um homem [2009], dir. João Pedro Rodrigues / João Rui Guerra da Mata, Portugal.

China China [2007], dir. João Rui Guerra da Mata / João Pedro Rodrigues, Portugal.

Odete [2005], dir. João Pedro Rodrigues, Portugal.

O fantasma [2000], dir. João Pedro Rodrigues, Portugal.

Viagem à Expo [1998], dir. João Pedro Rodrigues, Japón.

Esta é a minha casa [1997], dir. João Pedro Rodrigues, Japón

Parabéns! [1997], dir. João Pedro Rodrigues, Portugal.

O pastor [1988], dir. João Pedro Rodrigues, Portugal.

Entrevistas a João Pedro Rodrigues

- ACOSTA LARROCA Pablo 2013, "Entrevista con João Pedro Rodrigues", *GrupoKane*, [online], s. p. URL http://www.grupokane.com.ar/index.php?option=com_content&view=article&id=687:artentrevijaorodrigues&catid=36:catficcio&Itemid=29#5 (fecha de consulta 4 de octubre 2014; la página internet ya no se puede consultar actualmente, 17 de junio 2018).
- ALVAREZ LÓPEZ Cristina, LAHERA Covadonga G. & CORTÉS Jesús 2010, "Entrevista con João Pedro Rodrigues. Partir de la realidad para subvertirla", *Transit* [online], s. p. URL <http://cinentransit.com/entrevista-a-joao-pedro-rodrigues> (fecha de consulta : 17 de junio 2018).

DE L'EXIL AU ROYAUME : PRISON, PAROLE, ET LIBERTÉ

Olivier Wicky

Introduction

Dans *L'exil et le royaume*, recueil de nouvelles daté de 1957 et dernière œuvre publiée de son vivant, Albert Camus montrait comment ces deux termes antithétiques pouvaient malgré tout être rapprochés : même exilé dans l'absurdité du monde, l'homme peut espérer atteindre le royaume, symbole de plénitude et d'épanouissement, en cherchant à transcender la misère de sa condition.

Les situations de détresse profonde nous offrent bien souvent une illustration de cette vérité : combien d'œuvres d'art ont-elles été conçues dans le deuil, la solitude ou la souffrance ? Il en va de même pour l'exil et la prison qui, d'isolation qui peuvent représenter des espaces de création, certes restreints, mais où l'écriture et la parole finissent fréquemment par devenir synonyme de contestation, voire même de liberté. C'est à ce genre de processus que je souhaiterais m'intéresser ici, en analysant quelques exemples de production littéraires de détenus ou d'exilés.

Lorsqu'il chercha à établir la genèse de certains aspects du monde carcéral, Michel Foucault s'intéressa de près aux mesures sanitaires qui étaient prises durant les épidémies de peste. De cette analyse détaillée des désinfections, isolations, purifications et autres épandages de parfum, il tira la réflexion suivante que j'aimerais livrer en guise de préambule :

Cet espace clos, découpé, surveillé en tous ses points, où les individus sont insérés en une place fixe, où les moindres mouvements sont contrôlés, où tous les événements sont enregistrés, où un travail ininterrompu d'écriture relie le centre et la périphérie, où le pouvoir s'exerce sans partage, selon une figure hiérarchique continue, où chaque individu est constamment repéré, examiné et distribué entre les vivants, les malades et les morts — tout cela constitue un modèle compact du dispositif disciplinaire. (Foucault 1975 : 230)

Cette exigence de classification et de positionnement assigne à chaque détenu une place bien précise et permet à l'administration de mettre en place une logique de surveillance totale, ne laissant qu'une liberté d'expression restreinte et jugulée comme les miasmes d'une maladie contagieuse ; acculé à de telles extrémités, l'esprit humain ne peut que ployer devant la force ou alors chercher tous les moyens possibles pour contrer cette volonté de domination. De Villon à Jean Cassou en passant par Soljenitsyne, c'est tout un arsenal verbal qui se met alors en place au sein des systèmes répressifs pour décrire, dénoncer ou consoler, bien souvent dans la clandestinité absolue.

Par définition, la prison, l'exil ou encore la déportation offrent donc des situations privilégiées pour le déploiement de ces formes de résistance : les moindres faits et gestes n'y sont-ils pas soumis à une forme de contrôle, ne suivent-ils pas un protocole codifié et bien délimité ? En outre, le milieu carcéral constitue un espace de lutte quasi permanente entre ses différents protagonistes, qu'il s'agisse de rapports de force entre gardiens et prisonniers ou des liens avec le monde extérieur ; naturellement, tous ces facteurs prennent une dimension bien plus profonde et passionnée lorsqu'il s'agit de répression à caractère politique ou idéologique.

Mon objectif sera de montrer dans un premier temps quels types de résistances s'établissent face à l'exil ou la prison et si elles présentent quelque ressemblance malgré des époques et des contextes différents. Pour ce faire, j'ai choisi un corpus particulièrement varié au niveau stylistique, chronologique et géographique afin de mettre en évidence l'universalité dans la diversité et l'intemporalité qui caractérisent selon moi les écritures du confinement.

Les stoïciens face à l'exil

J'ai choisi de débiter ce périple par l'analyse d'un texte de Sénèque, pour des raisons chronologiques mais aussi méthodologiques, le philosophe prodiguant des conseils que l'on pourra retrouver sous une forme ou une autre dans les textes traités ultérieurement.

D'une manière générale, les auteurs du corpus présenté ici ont en effet un point commun fondamental avec les stoïciens : placés dans une situation de détresse indépendante de leur volonté, ils cherchent avant tout à changer leur perception des événements et par là-même, l'impact négatif de ces der-

niers. Tous font preuve d'un important potentiel de résilience, en partie nourri par l'adhésion à des croyances philosophiques, politiques ou spirituelles. Et tout comme dans le stoïcisme, ce bagage idéologique leur permet de découvrir des formes inattendues de liberté dans un environnement contraignant ou hostile et fournit les réponses adéquates à leurs interrogations quotidiennes.

La question de l'exil s'avère particulièrement importante dans la philosophie stoïcienne pour diverses raisons : disgrâce fréquente dans le monde antique, elle figure bien souvent dans les *exempla* de la secte aux côtés des guerres ou des maladies. De surcroît, elle touche personnellement Sénèque, qui, suite à une rumeur de liaison avec la sœur d'Agrippine, est exilé en Corse sur ordre de l'empereur Claude. À l'occasion de ce séjour forcé, Sénèque va entreprendre une réflexion sur l'exil dans le cadre d'une consolation destinée à sa mère Helvia, texte d'une importance capitale, car comme le souligne Paul Veyne, il constitue à la fois un témoignage des idéaux stoïciens et une acceptation de leurs limites :

Et pourtant, littérairement, imaginaiement, il [Sénèque] ne ment pas. Il entreprend de se convaincre lui-même, la plume à la main ; ou du moins de se dédoubler, de projeter hors de lui une ombre idéale de lui-même : c'est en ce second lui-même qu'il se convainc que l'exil n'est rien et que l'on est aussi bien en Corse qu'à Rome, centre du pouvoir. [...] Seulement, lorsqu'il trahit que l'exil lui pèse malgré ses fières maximes, Sénèque met involontairement à nu toute l'irréalité du stoïcisme. [...] Le stoïcisme est un rôle dont on peut s'étourdir, mais dont on ne peut se pénétrer ; l'ivresse livresque ne devient pas une seconde nature. (Veyne 1993 : 46)

On l'aura compris, selon Veyne, le mouvement principal qui anime le texte de Sénèque est donc un changement de point de vue sur l'exil, qui aboutira à la négation totale de l'image généralement admise à son sujet. Il s'agit d'une démarche tout à fait conforme à l'école stoïcienne : nous avons d'une part la nécessité d'accepter les choses qui ne peuvent être changées et de l'autre la volonté de s'écarter de l'opinion des foules, souvent fausse et révélatrice de leur bassesse.

Sénèque annonce d'ailleurs très rapidement sa « fierté d'être heureux dans des circonstances qui d'ordinaire conduisent au désespoir » (« inter eas res beatus ero, quae miseros solent facere », *Consolation à Helvia* 4, 1 ;

Sénèque / Veyne 1993 : 51), marquant ainsi une nette volonté de se démarquer des préjugés du sens commun et peut-être aussi, comme le fait remarquer Veyne, de ne pas « imiter l'exilé célèbre de la génération précédente, le poète Ovide » (Veyne 1993 : 46), qui, relégué sur décret d'Auguste au Pont-Euxin, avait décrit ses souffrances dans les *Tristes*.

Une telle attitude n'a rien d'étonnant, Sénèque considérant en effet que les plaintes sont inutiles et que tout homme aspirant à la philosophie doit plutôt se réjouir de faire face à l'adversité. On observe d'ailleurs dans plusieurs autres textes un lien étroit entre les coups du sort et la grandeur de l'âme, à tel point que l'épreuve est souvent décrite comme plus souhaitable qu'une vie calme et comblée, inapte à révéler notre vraie nature et génératrice des vices les plus divers. C'est là le message essentiel du *De Providentia*, le traité sur la providence où Sénèque affirme entre autres que :

Prosperae res et in plebem ac vilia ingenia deveniunt : at calamitates terroresque mortalium sub iugum mittere proprium magni viri est. (Sénèque, De la providence 4, 1)

Les prospérités tombent aussi bien sur le vulgaire et sur les natures communes ; mais faire fi des malheurs et des craintes des mortels, voilà le privilège des grandes âmes. (Sénèque / Veyne 1993 : 300)

Ainsi donc, l'exil n'est en aucun cas une calamité, mais bien plutôt une occasion d'appliquer ses convictions et d'être en accord avec les principes que l'on prône. En affirmant à sa mère qu'il est heureux en Corse, Sénèque se place d'entrée dans un processus de déconstruction, qu'il prolonge par la suite en invitant ses lecteurs à voir « ce qu'est l'exil » (« quid sit exilium », *Consolation à Helvia* 6, 1 ; Sénèque / Veyne 1993 : 53), à savoir saisir sa véritable nature en l'analysant sous tous ses angles. Cette manière de faire est courante chez les stoïciens : elle permet de prendre du recul par rapport à la situation, de dédramatiser les tragédies ou encore de nuancer plaisirs et jouissances. Correspondant à ce qu'Épictète qualifiait de « représentation adéquate ou objective » (*phantasia kataleptiké*), ce processus de redéfinition tend à « dépouille[r] les représentations de toute considération subjective et anthropomorphique, de toute relation au point de vue humain, pour les définir en quelque sorte scientifiquement et physiquement » (Hadot 1997 : 123). On le retrouve d'ailleurs à plusieurs reprises dans les textes de Marc-Aurèle,

mêlé à des exhortations morales qui invitent à modifier son regard, comme par exemple avec cette définition de l'être humain :

ἀλλ' ὡς ἤδη ἀποθνήσκων τῶν μὲν σαρκίων καταφρόνησον· λύθρος καὶ ὀστάρια καὶ κροκύφαντος, ἐκ νεύρων, φλεβίων, ἀρτηριῶν πλεγμάτιον. Θεάσαι δὲ καὶ τὸ πνεῦμα ὁποῖόν τί ἐστίν· ἄνεμος, οὐδὲ ἀεὶ τὸ αὐτό, ἀλλὰ πάσης ὥρας ἐξεμούμενον καὶ πάλιν ῥοφούμενον. (Marc-Aurèle, *Pensées* II, 2)

Mais comme un homme déjà en passe de mourir, méprise la chair, sang et poussière, petits os, tissu léger de nerfs et entrelacement de veines et d'artères. Examine aussi ce qu'est le souffle : du vent qui n'est pas toujours le même, car à tout moment tu le rends pour en avaler d'autre. (Marc-Aurèle / Meunier 1992 : 39)

Pour l'empereur philosophe, les objets extérieurs peuvent et doivent être soumis à cette analyse afin d'être débarrassés de leur aura de crainte ou d'honneur :

Ὅϊον δὴ τὸ φαντασίαν λαμβάνειν ἐπὶ τῶν ὄψων καὶ τῶν τοιούτων ἐδωδύμων, ὅτι νεκρὸς οὗτος ἰχθύος, οὗτος δὲ νεκρὸς ὄρνιθος ἢ χοίρου· [...] καὶ ἐπὶ τῶν κατὰ τὴν συνουσίαν ἐντερίου παράτριψις καὶ μετὰ τινος σπασμοῦ μύξαριου ἔκκρισις· οἷαι δὲ αὐταὶ εἰσιν αἱ φαντασίαι καθικνούμεναι αὐτῶν τῶν πραγμάτων καὶ διεξιῶσαι δι' αὐτῶν, ὥστε ὄρᾶν οἷά τινά ποτ' ἐστίν. οὕτως δεῖ παρ' ὄλον τὸν βίον ποιεῖν. (Marc-Aurèle, *Pensées* VI, 13)

De même que l'on peut se faire une représentation de ce que sont les mets et les autres aliments de ce genre, en se disant : ceci est un cadavre d'un poisson ; cela le cadavre d'un oiseau ou d'un porc [...] de l'accouplement, qu'il est le frottement d'un boyau et l'éjaculation, avec un certain spasme, d'un peu de morve. De la même façon que ces représentations atteignent leur objet, les pénètrent et font voir ce qu'ils sont, de même faut-il faire durant toute sa vie. (Marc-Aurèle / Meunier 1992 : 86-87)

La construction philosophique de Sénèque va donc s'articuler autour d'une division des différentes caractéristiques de l'exil : changement de lieu, pauvreté et déshonneur, qui vont être analysées séparément.

Le premier argument avancé consiste à reconnaître que l'éloignement de sa terre natale est une condition extrêmement commune et qui n'a en soi rien de dramatique, car nombreux sont ceux qui la choisissent par agrément. Sénèque décrit de façon fort peu élogieuse la Corse en disant :

Quid ad copias respicienti ieiunius ? quid ad homines inmansuetius ? quid ad ipsum loci situm horridius ? quid ad caeli naturam intemperantius ? (Consolation à Helvia 6, 5)

Est-il un sol plus dépourvu de ressources ? une population plus farouche ? un pays d'aspect plus affreux ? est-il un climat plus malsain ? (Sénèque/Veyne 1993 : 53)

Malgré cela, il relève qu'on y trouve plus d'étrangers que d'indigènes, ce qui tend bien à confirmer que l'hostilité des lieux n'est en fin de compte qu'une question de point de vue. Dans une démarche typiquement stoïcienne, il affirme également que l'exil est conforme à la nature et voulu par les dieux, argument imparable qui lui ôte tout caractère négatif. L'origine céleste de l'âme humaine la rapproche en effet des astres, qui connaissent un mouvement perpétuel tandis que les grandes migrations des peuples, elles aussi voulues par la nature, ne sont finalement guère éloignées d'un exil de masse. Enfin, Padoue, le royaume d'Arcadie et même la très glorieuse Rome et son empire n'ont-ils pas été édifiés par des exilés ? « Ita fato placuit, nullius rei eodem semper loco stare fortunam ? » (*Consolation à Helvia 7, 10*¹) : telle est la conclusion que tire le philosophe après avoir constaté que l'exil n'était pas si amer qu'on le prétendait.

Les nombreux exemples avancés par l'auteur nous font donc comprendre la nécessité d'ôter le masque terrifiant des apparences et d'ouvrir notre réflexion aux trois dimensions suivantes : l'ensemble de l'humanité (le sort qui nous accable est fréquemment partagé par autrui), le temps (ce même sort a toujours existé et a pu avoir des conséquences heureuses) et enfin ce que je qualifierai de gloire dans la déchéance, préfiguration du martyr religieux ou politique (ce sort cruel a frappé de grands héros et, comme eux, nous pouvons y voir l'occasion de mettre en pratique nos valeurs).

Après cette ouverture vers autrui, Sénèque appelle l'exilé à se recentrer

¹ « C'est la volonté du destin que rien au monde ne reste en place » (Sénèque/Veyne 1993 : 56).

sur lui-même et à comprendre qu'il porte en lui toutes les ressources nécessaires pour vaincre sa condition. Avec force *exempla* à l'appui, il démontre que les vertus le suivent partout, que rien ne peut les ôter et qu'elles peuvent éclairer de leur grandeur le plus infâme des séjours. Ce raisonnement se retrouvera également chez Marc-Aurèle avec son fameux concept de la citadelle intérieure, symbole de « l'intelligence libérée des passions » (« ἡ ἐλευθέρα παθῶν διάνοια », Marc-Aurèle, *Pensées* VIII, 48 ; Marc-Aurèle / Meunier 1992 : 123) où le sage peut se replier dans l'indifférence totale aux assauts du monde extérieur. Enfin, et c'est là une étape-clé de son raisonnement, Sénèque rappelle que

[...] *quod patria cares, non est miserum. Ita te disciplinis inbuisti, ut scires omnem locum sapienti viro patriam esse.*
(*Consolation à Helvia* 9, 7)

[...] être loin de [s]a patrie, ce n'est pas un malheur. La philosophie dont tu as nourri ton âme t'a enseigné que le sage est en tous lieux dans sa patrie. (Sénèque / Veyne 1993 : 59)

On retrouve ici très clairement le concept de citoyen du monde, cher à l'école stoïcienne, mais dont le sens actuel s'avère parfois assez éloigné de celui que lui donnait la secte : s'il s'agissait bien d'un authentique sentiment d'appartenance à l'univers (la Nature) dans son entier, il ne se justifiait pas par une disposition de l'esprit, mais était plutôt tenu pour une stratégie d'adaptation à des circonstances défavorables, comme le confirme la suite du texte :

hic [...] non ipse per annos decem continuos patria caruit? Propagandi sine dubio imperii causa: sed nempe caruit. Nunc ecce trahit illum ad se Africa resurgentis belli minis plena, trahit Hispania, quae fractas et adflictas partes refovet, trahit Aegyptus infida, totus denique orbis, qui ad occasionem concussi imperii intentus est. Cui primum rei occurret? (*Consolation à Helvia* 9, 7-8)

[César] n'a-t-il pas lui même passé dix années de suite à l'étranger ? C'était, je ne le nie pas, pour étendre notre empire ; il n'en vivait pas moins hors du pays natal. Aujourd'hui le voici réclamé par l'Afrique, où la guerre menace de renaître, par l'Espagne, où se raniment les débris du parti vaincu, par la perfide Égypte, enfin par l'univers entier, qui épie le moment de profiter des convulsions de notre empire. Auquel de ces dangers répondra-t-il d'abord ? (Sénèque / Veyne 1993 : 59)

Certes, Rome demeure malgré tout une patrie réelle et le centre authentique du monde — le contraire aurait été étonnant de la part d'un homme si proche de la cour impériale ! — mais le sage doit toujours accepter d'aller où le conduit la Fortune, en se consolant par les grandeurs de la philosophie².

En conclusion, la philosophie stoïcienne s'efforce donc de fournir tout un ensemble d'attitudes à adopter, véritable pharmacopée aux heures difficiles. Plusieurs d'entre elles vont connaître une postérité florissante, si l'on songe par exemple à Charles d'Orléans, capturé après la bataille d'Azincourt par les Anglais, lecteur de Sénèque, et dont la poésie évoque souvent le concept de « nonchaloir », reflet médiéval de l'*ataraxie* chère aux stoïciens.

Des guides dans la nuit

Parmi les nombreuses attitudes proposées par Sénèque, il en est une que l'on peut retrouver aisément dans la littérature carcérale et c'est à elle que je souhaiterais consacrer mon prochain exemple : l'attachement à une figure inspiratrice, généralement célèbre, qui sert à la fois de guide et de modèle aux heures sombres. Alors que Sénèque évoque souvent Socrate, archétype du juste livré à l'injustice, chez Robert Brasillach — écrivain français condamné à mort pour faits de collaboration en 1945³ — c'est la figure d'André Chénier qui joue ce rôle de référence, plusieurs des derniers textes de l'auteur lui étant d'ailleurs consacrés. Si on retrouve également une allusion à François Villon dans son *Testament d'un condamné*, le choix de Chénier semble s'être imposé assez naturellement, surtout lorsqu'on sait que Brasillach voyait dans les derniers mois de guerre une image de la Terreur, comparant les communistes aux Jacobins et les collaborateurs en fuite aux émigrés. Et du même coup, l'auteur de *La jeune Tarentine* devient « le frère des sanglants étés » de Brasillach, entraîné tout comme lui dans le tourment de la guerre civile. Non

² Lucain, neveu de Sénèque, dira : « quo fata trahunt virtus secura sequetur » (*Pharsale*, II, 287), « là où les destins l'entraînent, la vertu suivra sans souci » (Lucain/Bourgerie 2003 : 44).

³ Je suis bien conscient du fait que l'inclusion de la figure de Robert Brasillach s'avère problématique, notamment en raison de ses positions. Je me suis donc limité à aborder des éléments récurrents dans la littérature de prison afin de mettre en évidence les similitudes et les divergences dans la construction d'une posture d'auteur en milieu carcéral, et ce indépendamment des opinions politiques.

content de le guider dans la détention, il l'accompagnera également jusqu'au seuil de la mort :

Et ceux que l'on mène au poteau
 Dans le petit matin glacé [...]
 Tu leur tends la main sans un mot
 Ô mon frère au col dégrafé.
 (Brasillach 1967 : 292)

Parallèlement au poète psychopompe, un sentiment de fraternité va aussi s'établir avec Lazare, figure biblique revenue d'un abîme dont l'auteur est dangereusement proche, tandis que dans les poèmes intitulés *Gethsémani* et *Psaume VII*, c'est Jésus lui-même qui est cette fois directement mis en scène. On peut donc relever une gradation dans les personnages évoqués, ceux-ci se sacralisant toujours plus au fur et à mesure que s'approche la date de l'exécution ; là encore, comme dans l'Antiquité, c'est le recours aux grands exemples qui permet de surmonter l'épreuve et de transformer la réalité.

Parmi les textes de mon corpus, il en est un que je trouve particulièrement emblématique de ce mouvement de solidarité souvent intemporelle, de ces réflexes inhérents à l'éloignement ou à l'enfermement. Il s'agit du *Rythme du Temps*, probablement le plus célèbre poème de Bobby Sands, militant républicain irlandais et membre de l'IRA détenu dans des conditions très difficiles à la prison de Long Kesh. Devenu une véritable icône de la cause indépendantiste nord-irlandaise, Sands mourut en 1981 des suites d'une grève de la faim, laissant derrière lui de nombreux écrits décrivant sa cruelle expérience carcérale.

Le *Rythme du Temps* narre l'origine et l'évolution d'un concept que l'auteur définit de la manière suivante : « The little thought that says I'm right » (« La petite pensée qui dit que j'ai raison »⁴). Symbole de fidélité à ses idéaux, d'espoir et de liberté, cette certitude nous est présentée comme une constante qui a toujours accompagné les grandes causes en leur conférant une dimension supérieure.

*There is an inner thing in every man,
 Do you know this thing my friend
 It has withstood the blow of a million years,*

⁴ Toutes les traductions de Sands sont de l'auteur du présent article.

And will do so to the end.

(Sands 1998 : 177)

Il y a une chose intime en chaque homme,
 Connais-tu cette chose mon ami
 Elle a supporté le souffle de millions d'années,
 Et le supportera jusqu'à la fin.

On retrouvera ensuite cette personnification au cœur de nombreuses étapes historiques marquées par des drames et des persécutions : premières heures du christianisme (« It died in Rome by lion and sword » [« Elle mourut à Rome par le lion et l'épée »]), Révolution française (« It stormed the old Bastille » [« Elle détruisit la vieille Bastille »]), conquête de l'Ouest (« It died in blood on buffalo plains » [« Elle mourut dans le sang sur les plaines des bisons »]) et bien évidemment dans le combat de l'Irlande contre l'Angleterre :

It screamed aloud by Kerry Lakes,

As it was knelt upon the ground,

And it died in great defiance,

As they coldly shot it down.

(Sands 1998 : 178)

Elle hurla aux lacs de Kerry,
 Et fut mise à genoux sur le sol
 Et elle mourut avec grande défiance,
 Quand froidement ils l'abattirent.

Une fois encore, d'importantes figures du passé font leur apparition au sein de ce cortège souffrant et glorieux : Spartacus, Wat Tyler (chef d'une rébellion de paysans dans l'Angleterre du XIV^e siècle), mais aussi, comme chez Brasillach, le Christ lui-même, authentique incarnation de cet immortel idéal (« It screeched in wirthing agony / And it hung bleeding from the Cross » [« Elle hurla dans les convulsions de l'agonie / Et pendit sanglante sur la Croix »]). Il n'est d'ailleurs pas la seule allusion biblique puisque l'auteur mentionne les pleurs aux « eaux de Babylone », pérennisant ainsi un *topos* hautement symbolique et unissant de manière toujours plus étroite exil et prison.

Il suffit au demeurant d'être attentif à cette vaste diversité d'exemples pour saisir le message que souhaite faire passer Bobby Sands : au-delà du catholicisme et des racines celtiques souvent mis en exergue et en partie constitutifs de son identité, la lutte de l'Irlande est universelle et se reconnaît

dans toutes les autres luttes passées ou présentes. L'humanité opprimée ne connaît pas de division (« It has risen in red and black and white » [« Elle s'est dressée en rouge et noir et blanc »]), et le souffle qui animait les majestueuses figures d'autrefois est identique à celui qui réconforte les prisonniers républicains :

*It lies in the heart of heroes dead
It screams in tyrants' eyes,
[...]
It lights the dark of this prison cell.*
(Sands 1998 : 178)

Elle repose dans le cœur des héros morts
Elle hurle dans les yeux des tyrans,
[...]
Elle illumine les ténèbres de cette cellule de prison.

L'évasion par l'humour

Mais le réconfort du détenu n'est pas toujours obligatoirement présenté à travers ce prisme de courage et de sacrifice. Il peut également se manifester de manière nettement plus humoristique, voire franchement ironique, l'objectif étant dès lors moins de souligner l'héroïsme du prisonnier que de dédramatiser sa situation.

On retrouve de tels exemples dans le *Carnet de prison* d'Ho Chi Minh, rédigé lors de sa détention en Chine entre 1942 et 1943. À travers toute une série de quatrains et de poèmes Tang, le célèbre dirigeant vietnamien a dressé un portrait réaliste de la vie dans les cachots de Chang Kai-shek, insistant tout particulièrement sur les menus détails du quotidien, parfois sordides mais traités avec force autodérision comme lorsqu'il surnomme la prison « Hôtel pour voyageurs ». Il va ainsi comparer la gale, affection courante dans de telles conditions, à de nobles atours vestimentaires :

Couverts de bleu, de pourpre, ô quel damas de fleur !
Nous grattons tout le jour nos sensibles violes
Habillés de damas, beaux seigneurs de la Geôle...
Quel concert de musique et quel concert de cœurs !
(Ho Chi Minh / Nhuan 1967 : 47)

Dans un autre poème, les liens qui l'entravent deviennent métaphoriquement semblables aux emblèmes traditionnels des empereurs d'Orient :

Aux jambes et aux bras des dragons enroulés.
 Ont-ils, les généraux, épaulettes plus belles ?
 Celles des généraux ne sont qu'en fils dorés
 Les miennes, voyez-vous, sont de bonnes cordelles.
 (Ho Chi Minh / Nhuan 1967 : 59)

Lorsque les conditions de vie se durcissent, la poésie continue inlassablement son œuvre pour normaliser et embellir une réalité abjecte. Plaisanter sur les vanités du monde et railler les puissants s'inscrit au cœur même de cette logique destinée à montrer que le prisonnier est capable de transcender ses peines, ou du moins de s'en détacher par le rire. On peut le constater dans le texte intitulé « Enchaîné sur le chemin de Nan Ning » :

La chaîne a remplacé la corde trop vulgaire
 Et soulève un concert de jade et de camées.
 Bien qu'aux yeux des gardiens, espion présumé
 Quelle allure de roi, quel port de dignitaire ! (Ho Chi
 Minh / Nhuan 1967 : 31)

Enfin, une image similaire se retrouve chez Brasillach, confirmant ainsi la récurrence du thème de la chaîne apparenté à un bijou précieux dans l'imaginaire littéraire des prisons :

Je n'ai jamais eu de bijoux
 Ni bagues ni chaîne aux poignets,
 Ce sont choses mal vues chez nous :
 Mais on m'a mis la chaîne aux pieds.⁵
 (Brasillach 1967 : 500)

L'attention au quotidien

L'aspect que je souhaiterais aborder maintenant marque une rupture assez nette avec les éléments développés jusqu'à présent. J'ai en effet relevé

⁵ Dans son ouvrage consacré au procès Brasillach, Alice Kaplan voit dans ces vers une allusion au travestissement et à l'éventuelle homosexualité du poète (Kaplan 2004 : 315-316), interprétation qui, compte tenu de l'usage fréquent de cette image chez d'autres auteurs me semble quelque peu douteuse.

que les stratégies d'« évasion » présentaient de multiples visages, tout en se recoupant malgré tout à travers les lieux et les époques. Cependant, il serait faux de penser que ces *topoi* se caractérisent exclusivement par de vibrants appels héroïques ou des considérations philosophiques. Loin des rêves et des hautes aspirations, loin des compagnons illustres et des passions politiques, la vie en prison se traduit aussi par une foule de détails, totalement anodins pour l'homme libre mais soudainement investis d'une importance démesurée, capable de cristalliser l'attention jusqu'à l'obsession ou la folie.

Dans la mesure où ces détails occupent une place considérable dans la vie des détenus, il aurait été étonnant de ne pas les retrouver dans leurs écrits : j'aimerais donc relever quelques exemples au sein de ce que l'on pourrait qualifier de récits du quotidien, mettant en scène, de manière souvent très descriptive, une ou plusieurs journées passées derrière les barbelés ou en cellule. Pour ce faire, j'ai choisi de mettre ici en parallèle deux textes dont le titre annonce déjà une grande proximité : la célèbre *Journée d'Ivan Denissovitch* d'Alexandre Soljenitsyne, ainsi que le récit de Bobby Sands, *Un jour dans ma vie*. Certes, si le texte de Sands est très clairement autobiographique, celui de Soljenitsyne est en partie fictionnel, mais les huit ans passés par son auteur au goulag permettent malgré tout d'inscrire ces deux œuvres au sein de contextes comparables et d'y retrouver des thématiques semblables, bien que différemment mises en œuvre.

Nous allons voir qu'effectivement, l'incipit des récits présente une similitude flagrante. Tous deux s'ouvrent sur la description d'un réveil cauchemardesque, expliqué avec force détails. Alors que le corps du prisonnier — et même, par extension, tout objet physique — était quasiment absent des passages analysés jusqu'à présent, ils prennent soudain ici une matérialité douloureuse, exprimée par un catalogue de sensations désagréables chez Sands :

The sleep that the bitter cold had denied me, hung above me, leaving me tired and drowsy. I was somewhat exhausted, and every bone in my body seemed to be protesting at the ordeal of having spent yet another night on a damp foam mattress on the floor. (Sands 2001 : 25)

Le sommeil, que le froid âpre m'avait refusé, planait au-dessus de moi, me laissant fatigué et somnolent. J'étais passablement

épuisé et chaque os de mon corps semblait protester contre ce calvaire qui consistait à passer encore une nuit sur un matelas de mousse humide à même le sol.

On retrouve des éléments à peu près identiques dans les récits du camp soviétique :

Il restait donc couché, Choukhov, lui toujours debout sitôt le réveil sonné. Depuis la veille au soir, ça n'allait pas : des espèces de frissons ou bien de courbatures. De toute la nuit il n'était pas arrivé à se réchauffer. Même qu'il y avait eu des moments où, au travers de son sommeil, il se sentait vraiment mal [...]. (Soljenitsyne / Cathala 2010 : 9)

Les éléments extérieurs sont dépeints sans aucune forme de sublimation, tels qu'ils sont perçus par les sens, c'est-à-dire bien souvent dangereux ou hostiles. Ainsi, le froid, une des premières sensations éprouvées au réveil, fait très rapidement son apparition dans nos textes, et d'une manière quasi personnalisée :

The cold was intense, biting at my naked body [...] I had tried lying in every sort of position to get warm, but the cold still penetrated. My three flimsy blankets were no match for the bitter, biting cold, that came creeping through the bars of my window, situated above my head. (Sands 2001 : 25)

Le froid était intense, mordant mon corps nu [...] J'avais tenté de m'étendre dans toutes sortes de positions pour me réchauffer, mais le froid continuait à me pénétrer. Mes trois couvertures fragiles ne pouvaient rien contre le froid amer et mordant, qui entraînait en rampant par les barreaux de ma fenêtre, située au-dessus de ma tête.

Le moyen aussi de se réchauffer avec une pareille croûte de glace sur la fenêtre, quand du givre en toile d'araignée suinte, depuis les joints du plafond tout le long des murs de la baraque, et elle était de taille la baraque [...] C'est couru : on va geler pendant un mois. Pas une cabane, ni le moyen de faire du feu. (Soljenitsyne / Cathala 2010 : 9-10)

Face à ces déconvenues, les prisonniers ne cherchent plus à se réfugier dans cette citadelle intérieure chère aux stoïciens, à évoquer le *nonchaloir* ou à trouver du réconfort dans les figures historiques qui les inspirent. Leurs premières pensées sont désespérées et trahissent un abattement bien com-

préhensible face à la nouvelle journée qui s'annonce : « Si seulement le matin avait pu ne pas venir... Mais il s'était amené à l'heure le matin » (Soljenit-syne / Cathala 2010 : 9).

Chez Bobby Sands, révolte et colère se mêlent à cette tristesse, parcourue d'espoirs aussi vains que ceux de Denissovitch :

I was frustrated, cross and curled up in a little ball to get warm. If I had something to boot, I would have booted it, that's just how I felt. [...] Dear God, another day I thought, and it was far from pleasant thought. [...] One morning, I am going to wake up out of this nightmare, I thought, as I huddled in under the blankets again. (Sands 2001 : 25-26)

J'étais frustré, enragé et roulé en boule pour avoir chaud. Si j'avais quelque chose dans quoi donner un coup de pied, je l'aurais fait, voilà comme je me sentais. [...] Mon Dieu, encore une journée pensais-je, et c'était loin d'être une pensée plaisante. [...] Un matin, j'allais m'éveiller de ce cauchemar, pensais-je, et je me glissais à nouveau sous les couvertures.

Comme je l'ai déjà mentionné, les données les plus simples de la vie quotidienne jouent dans ce genre de récit un rôle capital, et finissent même, en raison des conditions arbitraires de la captivité, par devenir des enjeux cruciaux pour lesquels il est nécessaire de se battre avec ardeur. La nourriture figure en première place de ce triste classement de valeurs nouvelles : les récits de siège, de guerre ou de déportation n'ont-ils pas montré à maintes reprises la façon dont la faim conduisait à une déshumanisation progressive, voire aux pires atrocités ?

Mais les repas peuvent être appréhendés de manière différente, particulièrement en fonction de leur contexte. Dans la solitude de sa cellule, Bobby Sands se désole ainsi à la seule pensée de ce que sera son petit déjeuner :

The prospect of cold, tasteless porridge along with two slices of bread and half a mug of lukewarm tea for breakfast was depressing. It was simply demoralising just thinking of it. (Sands 2001 : 26)

La perspective d'un porridge froid et insipide avec deux tranches de pain et une demi-tasse de thé tiède en guise de petit déjeuner était déprimante. Le simple fait d'y penser était démoralisant.

D'un autre côté, la promiscuité permanente des autres détenus additionnée au travail éreintant font ainsi dire à Ivan Denissovitch que, « sommeil à part, l'homme des camps ne vit pour son compte que 10 minutes, le matin, au premier déjeuner, cinq au déjeuner et cinq au dîner » (Soljenitsyne / Cathala 2010 : 23).

On voit aisément que la nourriture n'est plus seulement un moyen de subsistance, mais constitue une forme de résistance en permettant de prendre du temps pour soi et de rompre, ne serait-ce qu'un instant, le rythme cyclique imposé par les règlements — autrement dit cet *emploi du temps* que Foucault définissait comme un *vieil héritage* issu des communautés monastiques mais récupéré et déformé par les institutions disciplinaires (Foucault 1975 : 175-176).

Partant de ce point de vue, on comprendra pourquoi les aliments ont droit à de si longues descriptions. Des paragraphes entiers y sont consacrés, où l'anecdotique le dispute au pathétique et où l'on retrouve un reflet des préoccupations quotidiennes :

Le bon côté de la soupe, le seul, c'est que c'est chaud. [...] La soupe ne varie pas d'un jour à l'autre : tout dépend du légume stocké pour l'hiver. L'année d'avant, c'était de la carotte salée, et de septembre à juin, on s'était tapé de la soupe aux carottes. Cette saison, on a du chou noir. Le bon temps pour le ventre, c'est juin... (Soljenitsyne / Cathala 2010 : 23)

Mais l'évocation de la nourriture, c'est aussi le rappel des rapports de force, de l'humiliation, de la dépendance qui conditionnent les relations dans le monde carcéral : « Fenian steaks for dinner » (« Steak fékien pour dîner »⁶) clame ainsi un des gardiens des Bloc H après avoir volé et dévoré la pitance d'un détenu irlandais (Sands 2001 : 46). C'est encore et toujours l'occasion de relever le dénuement extrême du prisonnier, parfois avec une précision terrible, comme lorsque Sands mentionne : « one unpeeled cold potato and about forty or thirty equally cold and hard peas » (« une pomme de terre froide et non épluchée, et à peu près 30 ou 40 petits pois aussi froids que durs », Sands 2001 : 47). Même dans ce domaine pourtant incroyablement banal, ses espoirs se brisent et l'alimentation finit par s'apparenter à une méthode

⁶ Fékien est un terme, péjoratif dans ce contexte, désignant les nationalistes irlandais.

de répression, voire de torture supplémentaire, en jouant cruellement sur des aspects quantitatifs ou qualitatifs.

Rappelons ici l'analyse quasi scientifique des menus du goulag que nous a livrée le zek Denissovitch :

La seconde écuelle, c'était la kacha. De la kacha de sorgho, figée en pâte compacte que la cuiller détachait par morceaux. Mais ce n'était pas le tout qu'elle soit froide : le sorgho, même chaud, n'a pas de goût et vous laisse sur votre faim : de l'herbe qui serait jaune et frimerait le millet. [...] Rien à voir avec le vrai gruau, sauf que ça passe pour... (Soljenitsyne / Cathala 2010 : 24)

Néanmoins, si un certain humour parvient à adoucir quelque peu ces descriptions chez Soljenitsyne, leur côté tragique est pleinement visible chez Bobby Sands :

My thoughts turned to food. Friday, fish for dinner. Cold potatoes and hard peas. But there was always that vague hope that it might be served hot and with salt on it. I don't know why, because it never was [...] Wasn't it all just living from one stinking cold meal to the next, creating false hope to oneself, clinging to every rumour that came our way ? (Sands 2001 : 33)

Mes pensées se tournèrent vers la nourriture. Vendredi, du poisson à déjeuner. Pommes de terre froides et petits pois durs. Mais il subsistait toujours le vague espoir que cela soit chaud et servi avec du sel. Je ne sais pas pourquoi, parce que ça n'a jamais été le cas [...] N'était-ce pas simplement le fait de vivre d'un repas froid et puant à l'autre, se créant de faux espoirs, se cramponnant à chaque rumeur que nous rencontrions ?

Les considérations qui précèdent nous aident en tout cas à mieux comprendre pourquoi l'arme ultime des prisonniers républicains dans leur lutte contre l'Angleterre a souvent été la grève de la faim, à l'image de celle qui, en 1981, coûta la vie à Bobby Sands et à neufs de ses compagnons. Refuser la nourriture, comme refuser l'uniforme de la prison, c'est refuser d'entrer dans le cycle répressif et de légitimer son traitement.

Après les aliments, le tabac occupe une place considérable dans l'uni-

vers des détenus : il n'est certes pas vital mais constitue un délassement précieux, venant lui aussi interrompre la monotonie des jours :

It had been a long while since I'd seen a cigarette and with a bit of luck, I'd have some tonight for myself and the boys. That would be an achievement and a morale booster! (Sands 2001 : 50)

Ça faisait si longtemps que je n'avais plus vu une cigarette, et avec un peu de chance, j'en aurai quelques-unes ce soir pour moi et les copains. Ce serait une réussite et ça ferait du bien au moral.

C'est ainsi que se réjouira par exemple Bobby Sands à l'occasion d'une visite de sa famille. Pour Ivan Denissovitch, le tabac se pare poétiquement de tous les attraits, et son obtention finit par supplanter tout autre désir :

C'est qu'il recevait du fameux tabac, du tabac de paysan, fort comme il faut et sentant bon et de belle couleur, pareille qu'à une vache brune. [...]

Choukhov, vu qu'il n'avait plus une miette de tabac et aucun espoir de s'en trouver avant le soir, c'est-à-dire de toute la journée, ne se sentait plus d'attente, tant ça lui faisait envie de l'avoir dans la bouche, ce mégot : plus envie, à cette minute, que d'avoir la liberté. (Soljenitsyne / Cathala 2010 : 26-27 et 40)

Ce qui frappe encore le lecteur dans ces récits du quotidien, c'est la présence de figures d'autorité, qui avaient été jusqu'à présent inexistantes, ou du moins fort éloignées. Les gardes sont bel et bien là, individualisés, caractérisés par leurs qualités ou leurs défauts, souvent affublés de surnoms — mais parfois tout simplement désignés par une lettre de l'alphabet (Sands 2001 : 32).

Détenus et gardiens participent au même processus d'animalisation : un des surveillants du goulag armé d'un redoutable fouet est décrit comme un loup tandis que les zeks eux-mêmes, réduits à un matricule comme U-48 ou B-50 sont tour à tour assimilés à du « gibier » (Soljenitsyne / Cathala 2010 : 13) ou à un « troupeau de moutons » (Soljenitsyne / Cathala 2010 : 48). Et afin de bien montrer que seuls des rapports de prédation peuvent avoir cours dans un tel environnement, un brigadier n'hésite pas à affirmer : « Ici les gars, c'est la loi de la taïga » (Soljenitsyne / Cathala 2010 : 8). Des descriptions similaires se retrouvent sous la plume de Sands, où la grève de l'hygiène entamée par les prisonniers ajoute une note effroyable au tableau :

I'm going to have to go to the toilet, which sounded a bit ridiculous as I lifted some tissues and retreated to the corner of my cell which did not afford a view from the spy hatch in the cell door [...] I felt like an animal squatting in the corner of the cell among the rubbish and dirt. (Sands 2001 : 50)

Je vais devoir aller aux toilettes, ce qui résonnait de manière quelque peu ridicule alors que je soulevais quelques pans de tissu et me retirais dans un coin de ma cellule qui n'offrait pas de point de vue depuis le judas de la porte [...] Je me sentais tel un animal s'accroupissant dans le coin de la cellule parmi les ordures et la saleté.

Alors que dans les extraits précédemment commentés tout était mis en œuvre pour sublimer la figure du prisonnier, la dématérialiser et l'abstraire de son contexte, les récits du quotidien cherchent plutôt à l'ancrer dans sa réalité sordide et à dépeindre sa misère de la façon la plus réaliste qui soit, avec les mots les plus simples ; autrement dit, par le biais d'une écriture très proche du langage que décrivait Hélie de Saint Marc lorsqu'il évoquait sa déportation à Buchenwald :

[...] J'avais simplement parlé la langue élémentaire des camps qui devait ressembler au langage des premiers hommes (manger, dormir, froid, faim, peur, donne, tiens, merci). (Hélie de Saint Marc 2002 : 86)

Nous sommes ici en apparence bien loin des conseils prodigués par Sénèque lors de son exil en Corse, tout emplis d'éloquence et de grandeur philosophique. Et pourtant, au sein même de ces terribles conditions, l'étincelle de résistance demeure intacte, souvent appuyée par les stratégies de réminiscence et de solidarité que préconisait déjà le vieux maître stoïcien : Ivan Denissovitch s'endort paisiblement, après avoir partagé sa nourriture et convaincu d'avoir passé une bonne journée (Soljenitsyne / Cathala 2010 : 224-225), tandis que Sands puise du réconfort dans le souvenir de ses défunts camarades et la pensée de tous ceux qui souffrent comme lui aux mains des Anglais (Sands 2001 : 55).

Ainsi, on constate encore une fois que dans cet exil au-delà de toute humanité, la pensée du royaume demeure, souvent dissimulée, mais toujours intacte et flamboyante. Même lointaine, sa perspective se devine entre les lignes, comme en témoigne ces mots que répète Bobby Sands au moment

de se coucher et avec lesquels il achève son récit : « Tiocfaidh ár lá »⁷ (Sands 2001 : 118).

Conclusion

Au terme de cette analyse, force est de constater que je n'ai fait qu'effleurer l'immense diversité des littératures carcérales. J'aurais en effet pu signaler bien d'autres *topoi* significatifs, comme par exemple celui de la nature, souvent rêvée et magnifiée par les prisonniers ou encore celui de la figure féminine, extrêmement importante dans ces déserts affectifs : on la retrouve ainsi aussi bien chez Chénier, avec la figure de la *Jeune Captive*, que dans la légende du *Dernier poème* de Robert Desnos, rédigé lors de son agonie au camp de Theresienstadt. En outre, j'ai volontairement choisi de me concentrer sur des textes rédigés par des détenus politiques, en omettant toute la production des condamnés de droit commun qui, si elle obéit à d'autres logiques, présente sans doute d'intéressantes similitudes avec mon corpus.

J'ai en tout cas pu vérifier que, conformément à mon postulat de base, ce genre d'écrits possède ses propres codes, son propre vocabulaire, ses propres champs sémantiques et surtout ses propres motifs, qui cherchent par tous les moyens à briser ce confinement de la pensée et de la parole voulu par les institutions répressives. D'une manière plus générale et au-delà de ce pur aspect réfractaire, ses outils tentent aussi de rappeler que, comme l'affirmait Camus avec qui nous avons amorcé cette réflexion, « le bonheur et l'absurde sont deux fils de la même terre » (Camus 2001 : 167). Fut-elle enclose de barbelés et cernée de tours de garde, auraient pu ajouter nos auteurs...

Enfin, il est aussi important de dire un dernier mot sur la portée et la motivation de ce type de texte, dont les artisans ignorent bien souvent quel sera le destin ; entre brouillons altérés, correspondance censurée, manuscrits perdus, confisqués ou détruits, la critique génétique se heurterait en effet à bien des difficultés. Songeons aux textes de Sands écrits sur les plus improbables supports, allant du papier de cigarette au papier hygiénique⁸ ou encore

⁷ « Notre jour viendra » en gaélique, célèbre slogan des républicains irlandais.

⁸ *One day in my life* risqua d'ailleurs de ne jamais être publié : c'est seulement après la mort de son auteur que le manuscrit fut retrouvé alors qu'on l'avait cru perdu lors d'un raid de l'armée britannique contre les locaux du Sinn Féin (Adams 2001 : 18).

aux 33 *sonnets composés au secret*, imprimés clandestinement, que le poète résistant Jean Cassou composa d'abord dans sa tête, avec, pour reprendre les mots d'Aragon, « la nuit pour encre et le souvenir pour papier » (Cassou 1995 : 32). Pourtant, malgré la fragilité de sa transmission, la langue des prisons possède une indéniable vocation didactique : comme les lettres de Sénèque, elle a pour but de frapper les imaginations, de changer la vision du monde, d'apprendre à ceux du dehors à connaître ce qui se passe derrière les murs et d'apprendre à ceux du dedans à s'en évader par l'esprit.

Pour illustrer cette vocation première des paroles de l'exil et des cellules, je laisserai le mot de la fin à Silvio Pellico, patriote italien captif des Autrichiens, qui préfaçait ainsi le récit de ses souvenirs, sobrement intitulée *Mes prisons* :

Ai-je écrit ces Mémoires pour la vanité de parler de moi ?
Je désire qu'il n'en soit pas ainsi et, autant que l'on peut se constituer soi-même son juge, il me semble que je me suis proposé un but meilleur.

J'ai voulu contribuer au soulagement de quelques infortunés, par l'exposé des maux que j'ai soufferts et des consolations que ma propre expérience m'a fait découvrir jusque dans les plus grands malheurs ; j'ai voulu témoigner qu'au milieu de mes longs tourments, je n'ai pas trouvé l'humanité aussi inique, aussi indigne d'indulgence, aussi pauvre d'âmes excellentes qu'on a coutume de la représenter. (Pellico 1972 : 5-6)

BIBLIOGRAPHIE

Œuvres

- BRASILLACH Robert 1967, *Poèmes de Fresnes*, in *Écrit à Fresnes*, Paris, Plon, p. 289-312 et p. 494-506.
- CAMUS Albert 2010 [1957], *L'exil et le royaume*, Paris, Folio.
- CASSOU Jean 1995 [1944], *Trente-trois sonnets composés au secret*, préface d'Aragon, NRF, Paris, Poésie Gallimard.
- HO CHI MINH 1967, *Carnet de prison*, trad. Phan Nhuan, Hanoi, Éditions en langues étrangères.
- LUCAIN 2003 [1927], *La Guerre civile, La Pharsale*, éd. et trad. Abel Bourgerly, Paris, Les Belles Lettres.
- MARC-AURÈLE 1992, *Pensées pour moi-même*, trad. Mario Meunier, Paris, GF Flammarion.
- MARCUS AURELIUS 1968 [1944], *The Meditations of the Emperor Marcus Aurelius, vol. I*, éd. et trad. Arthur Spenser Loat Farquharson, Oxford, Clarendon Press.
- DE SAINT MARC Hélie 2002 [1995], *Mémoires : les champs de braises*, Paris, Tempus Perrin.
- PELLICO Silvio 1972 [1832], *Mes prisons [Le mie prigioni]*, trad. de Joseph Coomans, Paris, Jean de Bonnot.
- SANDS Bobby 1998 [1983], *Writings from Prison*, Cork, Mercier Press.
- SANDS Bobby 2002 [1995], *One day in my life*, introduction de Gerry Adams, Cork, Mercier Press.
- SENECA 1923, *Dialogorum liber I : De prouidentia ; et Dialogorum liber XII [olim XI] : Consolatio ad Helviam matrem*, éd. Emil Hermes, Leipzig, Teubner.
- SÉNÈQUE 2004 [1993] *Entretiens, Lettres à Lucilius*, trad. Paul Veyne, Paris, Bouquins.
- SOLJENITSYNE Alexandre 2010 [1962-1973], *Une journée d'Ivan Denissovitch*, trad. Lucia & Jean Cathala, Paris, Pavillons poche Robert Laffont.

Études

- CAMUS Albert 2001 [1942], *Le mythe de Sisyphe*, Paris, Folio.

FOUCAULT Michel 1975, *Surveiller et punir*, Paris, Tel Gallimard.

HADOT Pierre 1997 [1992], *La Citadelle intérieure, Introduction aux Pensées de Marc-Aurèle*, Paris, Fayard.

KAPLAN Alice 2001, *Intelligence avec l'ennemi, le procès Brasillach*, Paris, Folio.

RÉSUMÉS

Marie-Claire Caloz-Tschopp

Imaginer, penser le desexil dans la violence de l'exil

Dans la recherche en philosophie politique (voir exil-ciph.com), en prenant en compte le contexte de violence guerrière dans l'histoire de longue durée et le problème de la convertibilité / inconvertibilité de la violence aujourd'hui, je me propose de penser l'exil non comme une essence mais comme un rapport dialectique de pouvoir *exil/desexil*. La philosophie est alors invitée à entreprendre une démarche critique des discours dominants sur l'exil (destin, victimes, dolorisme, nostalgie). Loin de limiter l'exil au retour nostalgique à l'origine (patrie, terre, langue, liens, etc.), énoncer, explorer le *desexil* est à la fois une lutte matérielle et symbolique. Travailler sur les conditions matérielles d'existence, l'imaginaire, les droits, les mots, les silences, les luttes est intimement lié à cela. Dans la recherche, (re)penser l'exil et dégager l'imaginaire, le sens d'un mot — desexil — est un travail philosophique de création sémantique qui s'inspire des poètes, de la littérature, des mythes pour desexiler l'exil. C'est un outil de résistance et de création philosophique et politique, dont le « droit d'avoir des droits » d'Arendt peut être un autre exemple. Imaginer, penser, mettre en action le desexil est constitutif d'une philosophie de l'action créatrice, d'une citoyenneté / civilité de « l'anti-violence » (Balibar 1993 et 2010), de l'autonomie et de la démocratie (Castoriadis 1986 ; Rancière 2017). Pour pouvoir s'inscrire dans une démarche comparative, la philosophie est appelée à s'interroger sur sa fonction critique, sa capacité créatrice et ses positions, démarches, outils.

José Luis Mora García

El exilio o la otra cara de la patria verdadera

En este artículo se ofrece una reflexión sobre la función que la verdad desempeña en la generación de exilios cuando la patria queda circunscrita a la verdad apropiada. Se concluye con la reflexión que María Zambrano hizo en su obra *Los bienaventurados* apostando por la esperanza como una mejor propuesta para la construcción de la convivencia. Entre un punto y otro se

hace un recorrido por los esfuerzos realizados a lo largo de décadas para conseguir la reconstrucción de la convivencia y la necesaria integración que precisa la democrática España actual.

Nadège Coutaz

Écriture de la marge et poétique de l'exclusion. La tumba de Antígona de María Zambrano : réponse d'une exilée du XX^e siècle à Sophocle

Cette recherche se consacre à *La tumba de Antígona* écrite par la philosophe espagnole María Zambrano. Elle se propose d'examiner la « (r)éconfiguration générique » (Heidmann & Adam 2010 : 34-35) que cette œuvre met en place et qui la distingue d'*Antigonè*, tragédie grecque de Sophocle. Inspirée par le long exil imposé à la philosophe par la dictature, cette (r)écriture s'articule comme une réponse à la situation politique de son époque. *La tumba de Antígona*, qui mêle discours analytique, poétique et théâtralité, fait ainsi d'Antigone la figure de proue d'une certaine marginalité. Resémantisé, ce personnage doit être compris à l'aune de figures empruntées à d'autres imaginaires, religieux, historiques ou philosophiques. L'analyse montre également la manière dont *La tumba de Antígona* met en place une poétique de l'exclusion doublée d'une réflexion sur la place et la fonction de l'exilé dans la communauté. Elle détaille la façon dont cette œuvre propose, par le biais d'un discours utopique et d'une nouvelle mise en scène des enjeux tragiques, une réflexion sur les conditions d'un nouveau vivre ensemble.

Valeria Wagner

Retour au futur : écritures hispano-américaines du « des-exil »

Cet essai traite de certains aspects des conversions liées au processus de des-exil à partir de récits d'exil où il n'y pas de « retour » au sens strict. L'étude part tout d'abord d'un texte — *Los Altísimos* de Hugo Correa — qui suggère que la démarche de des-exil commence avec l'analyse et la compréhension d'une situation d'exil au sens strict en termes de sa valeur paradigmatique. Ensuite, il est question de récits très divers — *Les Commentaires Royaux* de l'Inca Garcilaso de la Vega ; une nouvelle de Reina Roffé, des textes de Fernando Iwasaki et Andrés Neuman — qui font un travail sur le sen-

timent de perte caractéristique de l'exil et proposent différentes manières de réécrire un présent vécu sous le signe du déficit. On voit que cette démarche implique un travail sur les liens temporels, une ré-articulation du passé et du présent qui ne se pose pas en termes de continuité ni de justice poétique. Pour reprendre le topique du voyage dans le passé de la science-fiction, on pourrait parler du des-exil comme d'un retour au futur, c'est-à-dire d'un retour au présent, après avoir établi qu'il était bel et bien, dans un sens, au moins un des futurs possibles du passé.

Loreto Núñez

Écrire et traduire l'exil pour jeunes lecteurs. No pasó nada d'Antonio Skármeta en comparaison avec ses traductions allemande (López) et française (Bataillon)

Suite au coup d'État de Pinochet en 1973, l'auteur chilien Antonio Skármeta (*1940) doit s'exiler en Allemagne. Pendant cet exil (1973-1989), il écrit plusieurs ouvrages, dont un texte intitulé *No pasó nada*, le récit en « je » d'un jeune adolescent chilien qui vient d'arriver avec sa famille à Berlin. Il y rapporte la première année d'exil, marquée par des difficultés d'adaptation, par des problèmes linguistiques et culturels. L'auteur combine ainsi écriture *en* exil et écriture *de* l'exil. Mais il choisit pour ce faire de céder la parole à un fils d'exilés, deuxième génération qui porte un regard critique sur ses parents. La présente étude propose d'analyser ce texte en comparaison avec ces traductions en allemand par Monika López, *Nix passiert*, et en français par Laure Bataillon, *T'es pas mort!*. Selon le présupposé de base de l'article, un texte et ses traductions ne sont pas identiques, mais constituent des productions qui se distinguent les unes des autres, tout particulièrement en ce qui concerne leur interaction avec leurs contextes respectifs. Dans ce sens, il s'avère fort intéressant de comparer ces différentes écritures de l'exil.

Myriam Olah

« De l'amertume je ferai joie. » Mise en textes et images de la déportation subie par Yannis Ritsos

La comparaison des poèmes de Yannis Ritsos écrits dans les îles de Limnos, Makronissos et Samos avec la mise en images cinématographiques

opérée par Olivier Zuchuat dans *Comme des lions de pierre à l'entrée de la nuit*, apporte un éclairage sur les conditions extrêmes dans lesquelles étaient détenus les poètes exilés par le pouvoir nationaliste. Cette expérience douloureuse a modifié le lexique de l'exil employé par Yannis Ritsos en réponse au discours de la propagande. La traduction française du vocabulaire grec moderne permet de montrer le processus de création élaboré en filigrane pour dénoncer les pratiques oppressives. Yannis Ritsos puise dans l'actualité pour faire émerger une écriture à la fois singulière et ancrée dans l'histoire de la Grèce. L'interaction entre textes poétiques et documents d'archives filmés participe au travail de la mémoire entrepris par le poète grec, révélé ensuite par le cinéaste suisse, par le biais d'une dynamique iconotextuelle inédite.

Joëlle Marelli

« *Si je t'oublie Babylone* ». *Le retour à l'exil, une dialectique politique et poétique*

À travers l'examen de plusieurs occurrences provenant de la poésie, de la chanson et du cinéma, il s'agit ici de rendre compte de la présence et de la pertinence de différentes manières de thématiser l'idée d'exil sans en faire un pôle négatif, constituant ainsi une alternative culturelle à ce que l'historien Amnon Raz-Krakotzkin considère comme l'un des plus puissants motifs idéologiques de la pensée sioniste, la « négation de l'exil ». Il est ainsi question d'identifier des occurrences esthétiques d'un pôle thématique qui, comme l'ont montré, sur le versant théorique, Edward Said, Amnon Raz-Krakotzkin ou Judith Butler, associe à l'idée d'exil des valeurs affectives positives et y trouve une voie de subversion de l'entreprise d'arraisonnement des identités juives dans le projet nationaliste.

Elena López Riera

La última vez que vi Macao

La reconstrucción del imaginario colonial se ha convertido en una importante tendencia del cine europeo contemporáneo. Una nueva generación de cineastas está retomando alguno de los episodios más cruentos de la historia reciente europea (su pasado colonial) para subvertir las lecturas tradicionales, y devolver una mirada crítica con respecto a las memorias política y cinema-

tográfica. *A última vez que vi Macau* (2012) de Joao Pedro Rodrigues y Joao Rui Guerra da Mata se integra dentro de esta corriente crítica (que podríamos delimitar como postcolonial) para subvertir el imaginario de la colonia portuguesa de Macao, interpelando en su construcción discursiva tanto al relato oficial de la historia colonial portuguesa como al imaginario hollywoodense. Este trabajo propone una lectura de la película desde esta perspectiva crítica, analizando los mecanismos discursivos que la película pone en marcha para cuestionar la validez de un relato oficial de la memoria colonial.

Olivier Wicky

De l'exil au royaume : prison, parole, et liberté

Partant des lettres que Sénèque adressa à sa mère alors qu'il était exilé en Corse, cette contribution s'efforce d'accomplir un bref périple à travers la littérature de prison en montrant les *topoi* qui peuvent unir des auteurs de cultures et d'époques pourtant fort éloignées. En tant que bouleversement radical des modes d'existence habituels, la captivité appelle en effet ceux qui la subissent à chercher des ressources diverses pour mieux lui faire face : qu'il s'agisse de convictions religieuses ou d'engagements politiques, les thématiques de l'écriture carcérale possèdent ainsi toutes une force bien particulière et présentent des similitudes frappantes. D'Ho Chi Minh, au goulag en passant par les prisons de Belfast, on tentera de cerner à travers l'étude de différentes formes de textes (journal, poème, lettre...) les constantes et les variantes d'une écriture assoiffée de liberté.

NOTICES BIO-BIBLIOGRAPHIQUES DES AUTEURS

Marie-Claire CALOZ-TSCHOPP a enseigné dans les Universités de Lausanne, Genève, Louvain, Bogotá, Paris. Elle a dirigé le Programme du Collège International de Philosophie CIPh 2010-2016. Elle a publié sur les politiques migratoires, le droit d'asile, le service public. Thèse sur H. Arendt, écrits sur C. Castoriadis, C. Guillaumin, A. Sayad, E. Balibar, R. Ivekovic, etc. et sur d'autres auteurs minoritaires de la philosophie de l'action. Voici quelques titres : *Résister en politique et en philosophie avec Arendt, Castoriadis, Ivekovic* (Paris 2008) ; avec Teresa Veloso, *Penser les métamorphoses de la politique, de la violence, de la guerre, avec Colette Guillaumin, Nicole-Claude Mathieu, Paola Tabet, féministes matérialistes* (Paris 2013) ; avec Silvia Amati Sas et Valeria Wagner, *Trois concepts pour comprendre Jose Bleger* (Paris 2016) ; essai : *L'évidence de l'asile. Pour une philosophie dystopique du mouvement* (Paris 2016).

Nadège COUTAZ travaille à l'Université de Lausanne au sein du CLE. En 2017, elle a soutenu une thèse intitulée « *La tumba de Antígona* de María Zambrano et *Antigone* d'Henry Bauchau en comparaison : enjeux génériques, énonciatifs et éthico-politiques », menée sous la direction conjointe des Professeures Ute Heidmann et Sophie Klimis. Elle dispense des enseignements consacrés aux (r)écritures contemporaines des mythes, ainsi qu'à la littérature de jeunesse. Elle est l'auteure d'articles portant sur les (r)écritures des mythes, notamment sous la plume d'Henry Bauchau dans la Revue Internationale qui lui est consacrée, ainsi que sur des (re)configurations des mythes à l'usage du jeune lectorat. En collaboration avec d'autres membres du CLE, elle a également édité un collectif en 2013 intitulé *Mythes reconfigurés. Créations, Dialogues, Analyses*.

Ute HEIDMANN, fondatrice et directrice du CLE, occupe la chaire de littératures comparées à l'Université de Lausanne. Elle a été Professeure invitée à l'Université et l'Institut européen de Genève, à l'EHESS de Paris, à l'Université de Paris IV-Sorbonne, à l'Université et l'IUSS de Pavia, à la Fondazione San Carlo de Modena, à l'Université de Roma III, à l'Université Fédérale du Rio Grande do Norte (UFRN) au Brésil et dans plusieurs programmes (post)gra-

dués en Allemagne. Ses enseignements et recherches portent sur l'épistémologie de la comparaison, les théories et pratiques de l'interdisciplinarité, du plurilinguisme, de l'intertextualité et du traduire, l'analyse comparative des formes et pratiques génériques en contexte plurilingue et pluriculturel, de l'écriture de soi, des (re)configurations des mythes gréco-romains, des contes littéraires, des œuvres littéraires pour jeunes lecteurs. Pour plus d'informations, voir URL <http://www.unil.ch/leuc> et URL <http://www.interferenceslitteraires.be/node/757> (page consultée le 28 juin 2018).

Elena LÓPEZ RIERA es doctora en comunicación audiovisual. Escribió una tesis titulada "Memoria, relato e identidad nacional: La mirada subversiva de Albertina Carri". Ha enseñado cine y literatura comparada en la Universidad de Ginebra desde 2008 hasta 2013 y ha sido invitada como investigadora a la Universidad Sorbonne-Paris III y como profesora a la Universidad Carlos III en Madrid, al Global Studies Institut de Ginebra y a la Universidad de Valencia. Ha publicado diversos artículos sobre cine contemporáneo, análisis discursivo y teoría política entre los que destacan un monográfico sobre Albertina Carri titulado *El cine y la furia* (Valencia 2009), "Color perro que huye. An audiovisual prosumer versus the cinematographic institutional representation model" en *Creating Convergence. (Re)viewing Creative, Critical and Commercial Practices in Contemporary Spanish Cinema* editado por Fernando Canet y Duncan Wheeler (Bristol 2014) y "Nuevas prácticas audiovisuales e Internet por un cine amateur" en *L'Atalante* 13 (2012). Paralelamente a su carrera académica, también es cineasta y miembro del colectivo artístico lacasinegra.

Joëlle MARELLI est traductrice de l'anglais, de l'hébreu et de l'allemand. Elle a notamment traduit Amira Hass, Rashid Khalidi, Joseph Massad, Judith Butler, Joan Scott et bien d'autres. Également chercheuse indépendante, elle a dirigé au Collège International de Philosophie un programme intitulé : « Traduire le peuple et l'exil » (de 2010 à 2016). En tant qu'auteure elle a notamment publié : « Love in Dark Times », revue en ligne *The Immanent Frame*, 2018 [à paraître], « Traduire, trahir et diviser. Jalons pour penser les juifs arabes et le conflit dans la cité », revue en ligne *Asylon(s)* n° 10, juillet 2012 / juillet 2014, URL <http://www.reseau-terra.eu/article1254.html> ; « Les juifs, entre minorités et hégémonie », *Revue des Livres* 14, 2013 ; « Schlomo Sand, le peuple et l'exil », *Revue des Livres* 8, 2012 ; « Usages et maléfices du thème de l'antisémitisme en France », in *La République mise à nu par son immigra-*

tion, éd. Nacira Guénif-Souilamas (Paris 2006) ; « Les juifs-arabes et la question de Palestine », *Vacarme* 32, 2005 ; « Exil et binationalisme chez Amnon Raz-Krakotzkin », *Vacarme* 31, 2005.

José Luis MORA GARCÍA fue Catedrático de la Escuela Universitaria de Magisterio en Segovia hasta 1990, luego Profesor de Historia del Pensamiento Español en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Autónoma de Madrid. Es especialista en la obra de Galdós sobre el que ha escrito numerosos estudios. Ha trabajado sobre las relaciones entre la Filosofía y la Literatura, a propósito de la tradición española. Trabajó en la recopilación de la obra de Blas Zambrano, padre de María Zambrano. Ha investigado sobre otros aspectos relacionados con el ambiente cultural en que se formó María Zambrano. Es miembro fundador del Seminario de Historia de la Filosofía Española de la Universidad de Salamanca y de la Asociación- de Hispanismo Filosófico. Fue presidente de la Asociación de Hispanismo Filosófico (hasta 2017) y es director de la *Revista de Hispanismo Filosófico. Historia del pensamiento iberoamericano* desde 2005. Es Académico correspondiente de la Real Academia de Historia y Arte de San Quirce.

Loreto NÚÑEZ est actuellement chercheuse indépendante ; elle collabore activement avec le CLE. Elle a été maître-assistante, maître d'enseignement et de recherche 2, suppléante et professeure assistante suppléante en littératures comparées à l'Université de Lausanne, ainsi que chercheuse invitée à l'Université de Wales-Swansea, à l'Institut Suisse de Rome et à la Scuola Normale Superiore di Pisa. Ses recherches portent sur les formes narratives antiques (e. a. *Voix inouïes. Étude comparative de l'enchâssement dans Leucippé et Clitophon d'Achille Tatius et les Métamorphoses d'Apulée*, 2013) et leur réception dans la Renaissance (Núñez de Reinoso, Cervantès) ou à l'époque contemporaine (Monterroso). Elle a également publié dans le domaine des mythes (p. ex. « Démythier et reco[n]textualiser les mythes anciens. Comparaison différentielle des mythes enchâssés chez Achille Tatius et Alonso Núñez de Reinoso », *Interférences littéraires* 17 [2015]) et des contes (« Les commentaires paratextuels des *Kinder- und Hausmärchen*, *gesammelt durch die Brüder Grimm* », *Féeries* 9 [2012]). Plus récemment, elle se penche sur la réécriture de mythes et le traduire pour jeunes lecteurs.

Myriam OLAH enseigne les littératures comparées à l'Université de Lausanne, au sein du CLE. Elle a soutenu une thèse intitulée « (R)écrire les

mythes sous l'oppression. Poétiques croisées de Yannis Ritsos et de Sándor Weöres », en décembre 2016, sous la direction de la Professeure Ute Heidmann. Ce travail, qui a reçu un prix de faculté, lui a permis de développer en parallèle une activité traductoriale. Elle a publié des traductions à partir du hongrois vers le français et des articles sur la (re)configuration des mythes sous les totalitarismes. Ses recherches actuelles portent sur une « langue d'enfance dans la langue d'écriture » d'auteurs plurilingues qui ont fait l'expérience de l'exil. Elle explore les traces énonciatives des langues japonaise, grecque, hongroise et russe dans les textes littéraires écrits en français.

Valeria WAGNER est maître d'enseignement et de recherche au département de langues et littératures romanes de l'Université de Genève, où elle collabore également avec le programme de littérature comparée. Sa recherche porte sur l'articulation entre formes littéraires, imaginaire politique et inter-culturalité, sur le documentaire et le vidéo-essai, et sur le développement des études interaméricaines. Elle a publié *Literatura y vida cotidiana. Ficción e imaginario en las Américas* (Madrid 2005) et *Bound to Act: Models of Action, Dramas of Inaction* (Stanford 1999) et a coédité plusieurs ouvrages collectifs, dont *Trois concepts pour comprendre José Bleger. Symbiose, ambiguïté, cadre*, éd et introduction S. Amati Sas, M.-C. Caloz-Tschopp & V. Wagner (Paris 2016), *(Des)Memorias*, éd. et introduction A. López-Labourdette, S. Spitta, V. Wagner (Barcelona 2016), et *Cruzar las américas : perspectivas hemisféricas en el lenguaje, las letras y la cultura visual*, éd. et introduction Yvette Sánchez & Valeria Wagner (Pittsburgh 2016). Des publications en lien avec le présent article : « El fukú del Almirante y el oso Colón : lo común intraducible en dos relatos de migración », in *Cruzar las américas : perspectivas hemisféricas en el lenguaje, las letras y la cultura visual*, éd. Yvette Sánchez & Valeria Wagner (Pittsburgh 2016), « De l'or, de l'histoire et de la littérature », in *Regards sur l'interculturalité. Un parcours interdisciplinaire*, éd. Patrick Suter, Nadine Bourdessoule-Gilliéron & Corinne Fournier Kiss (Genève 2016), « Ambiguïté, conversion et convertibilité : réflexions à partir d'un sketch de Louis C.K. et du père Bartolomé de Las Casas (1484-1576) », in *Ambiguïté, violence et civilité. (Re)lire aujourd'hui José Bleger (1923-1972) à Genève* (Paris 2014), « ¿ Saber, o no saber ? : el legado eurocentrista ante la subjetividad migrante », *Eutopias 6* (2013), « Peripicias del retorno », Dossier II, co-éd. et introduction avec Adriana López-Labourdette, *Boletín Hispánico Helvético 21* (primavera 2013).

Olivier WICKY est doctorant à l'Université de Lausanne où il a aussi été assistant diplômé. Après avoir consacré son mémoire de licence aux images de la quête médiévale dans quelques romans modernes, il prépare une thèse sur l'héritage du Moyen Âge dans la littérature française des années 1900 à 1950. Ses recherches portent notamment sur les mythes arthuriens, les conflits idéologiques de l'entre-deux-guerres et, de manière plus générale, sur la réception de la littérature médiévale durant les premières années du XX^e siècle. Il s'intéresse également aux liens entre littérature, histoire et politique, ainsi qu'aux questions de réception et d'intertextualité. Il a publié divers articles, dont « Jeanne d'Arc et Olivier Bachelin : figures de la Guerre de Cent Ans chez Louis Aragon », *Les Grandes figures historiques dans les Lettres et les Arts* 1 (2012) [en ligne], s. p. URL <http://figures-historiques.revue.univ-lille3.fr/n-1-2012> ; « Entre politique et passion : l'Europe de Maurice Barrès », in *Cosmopolitisme et réaction : le triangle France-Allemagne-Italie dans l'entre-deux-guerres*, éd. Ute Lemke, Massimo Lucarelli & Emmanuel Mattiati (Chambéry 2014). Il a également coédité deux ouvrages collectifs : *Regards littéraires sur Berlin*, éd. Olivier Wicky & Valérie Michelet Jacquod (Lausanne 2015), ainsi que *Du Rhin à l'Oronte : Maurice Barrès écrivain*, éd. Olivier Wicky & Alain Corbellari (Lausanne 2017).

