

Fragments d'un monde perdu dans les oeuvres de Yannis Kiourtsakis et Katrina Kalda

Christophe Premat

► **To cite this version:**

Christophe Premat. Fragments d'un monde perdu dans les oeuvres de Yannis Kiourtsakis et Katrina Kalda. North and South: Geographical and Cultural Perspectives on European Modernity / [ed] Enzo Giorgio Fazio, Giuseppe Nencioni, Moncalieri: CIRVI - Centro Interuniversitario di Ricerche sul Viaggio in Italia, 2014. halshs-03006312

HAL Id: halshs-03006312

<https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-03006312>

Submitted on 15 Nov 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Fragments d'un monde perdu dans les œuvres de Yannis Kiourtsakis et Katrina Kalda

Christophe Premat
Institut français de Suède

Nous sommes face à deux générations d'écrivains avec Yannis Kiourtsakis né en 1941 en Grèce et Katrina Kalda née en Estonie en 1980. Kiourtsakis et Kalda ont écrit respectivement deux romans, *Le Dicôlon, une histoire grecque*, paru en 1995 pour la première fois en grec et *Un roman estonien* paru en 2011. Le Dicôlon est un personnage à deux corps du théâtre populaire grec, c'est le héros du carnaval qui porte sur son dos le corps mort de son frère. Le roman est une enquête sur la mort du frère du narrateur. Il s'agit de reconstruire le passé pour tenter de comprendre et peut-être de soigner la douleur de la perte. Le roman se situe entre une autobiographie et une autofiction romanesque. Dans le cas du livre *Un roman estonien*, nous nous situons dans une situation proche du mythe de *Pygmalion*¹ avec un auteur, un narrateur et une de ses créations qui s'émancipe progressivement. Pourquoi comparer deux écrivains de différentes générations et d'horizons géographiques éloignés ? Tout simplement parce que ces deux ouvrages évoquent de manière similaire un carrefour européen entre le Nord et le Sud et même d'une certaine manière entre l'Est et l'Ouest. Dans le cas du *Dicôlon*, nous assistons à une présentation de l'histoire de la Grèce (la Crète, la Grèce) et l'*odyssée* d'Haris, le frère du narrateur-auteur Yannis, en Europe puisqu'à l'époque la Grèce ne faisait pas partie de l'Europe. Le *Dicôlon* est l'histoire d'un exil qui tourne mal, d'un exil en Belgique. Dans *Un roman estonien*, nous n'avons pas d'exil mais une fresque fictionnelle estonienne imaginée pour un lecteur français. Nous avons ainsi un déplacement de l'est vers l'ouest, mais aussi du nord vers le sud. Ces deux ouvrages proposent véritablement un carrefour tout à fait étonnant entre les cultures du nord et du sud, mais aussi de l'est et de l'ouest. Comment la perception d'un univers perdu est-elle rendue dans les deux romans ?

Ils mettent en évidence un monde perdu et il s'agit pour les personnages et les lecteurs de déchiffrer cette transition en attrapant les éléments pour reconstruire une vision d'ensemble. Les narrateurs n'arrivent pas à reconstituer l'ensemble avec les parties de cet univers perdu. Nous analyserons ce travail de reconstitution grâce à l'hypothèse de la *remembrance*, un mot d'ancien français qui signifie souvenir et également recollection de parties éparpillées. L'écrivaine américaine Toni Morrison est l'une des spécialistes de cette déconstruction et de reconstruction des parties, il y a du *re-member* au sens littéral du terme². Il s'agit de

rassembler ces éléments disparus pour reconstruire la cohérence d'un monde disparu avec ses références, ses codes et ses manières d'être.

La cartographie du passé : lieux géographiques et liens imaginaires

La littérature a la faculté de reformer une perception géographique de l'espace et du temps et de donner au lecteur une perspective sur les frontières passées et présentes. Dans *Un roman estonien*, nous sommes dans un univers estonien présenté au lecteur français. L'Estonie fait partie des pays baltes et d'une certaine manière du nord de l'Europe, mais elle possède aussi une frontière passée, celle de la coupure entre les pays d'Europe de l'Est et d'Europe de l'Ouest. L'ouvrage évoque les années qui suivirent l'indépendance estonienne. Nous n'avons que les traces du monde existant avant l'indépendance car le roman s'attache à pointer les nouveaux signes idéologiques de l'Estonie indépendante. Le décor géographique est d'ailleurs planté dès le début du roman.

« Un trou à la place de la maison du boulanger. Les Russes, les Allemands, encore les Russes, sporadiquement les Suédois ont fait le guet dans les venelles de la vieille ville comme des chats tapis près des souricières. Et partant, les Russes ont brûlé l'aciérie. Les Allemands, en arrivant, ont démoli les casernes bâties par les Russes. Les Russes, en revenant, ont reconstruit, c'est-à-dire détruit pour construire autre chose, et parfois l'autre chose ne fut jamais construite. Dernièrement, les Finnois et les Italiens sont venus à leur tour acheter, construire et vendre, les valises pleines de billets indexés sur le dollar »³.

Le narrateur évoque par métonymie la ville de Tallinn qui a été le témoin de bouleversements historiques et politiques majeurs. Tallinn est un carrefour et a su résister à l'usure des temps et à l'exploitation des différentes cultures. Le champ lexical de la destruction est présent de manière assez forte dans ce passage : « un trou », « brûlé », « détruit pour construire autre chose ». Le livre s'ouvre sur l'indépendance et d'une certaine manière le mirage occidental.

« Et perpétuellement, entre les remparts, les clochers en oignon des églises orthodoxes, les carottes pointues des luthériens, les carrés de pommes de terre des maisons bourgeoises se combattent, essayant de s'écraser, donnant aux oignons un goût de pomme de terre et aux pommes de terre une couleur carotte, faisant mijoter une soupe indigeste dans laquelle les nuages de crème occidentaux se mouillent l'ourlet à contre-cœur »⁴.

L'auteure ici joue sur les paysages, les cultures et les saveurs avec des renvois métonymiques aux cultures ayant imprégné Tallinn. Les « nuages de crème » occidentaux illustrent l'illusion ayant émergé lors de

l'indépendance de l'Estonie. Le pays se cherche tout comme l'auteur traque son narrateur et la création de son narrateur. En effet, l'histoire se déroule en 1994 à Tallinn en Estonie. L'un des narrateurs est August qui a rencontré Eerik Pall, homme d'affaires et grand industriel, qui le fait entrer au journal *Tänapäev* pour lequel il écrit un roman-feuilleton patriotique se passant à la fin des années 1980. August crée le personnage de Théodore, un étudiant engagé dans la dissidence antisoviétique, et qui se rebelle contre lui. Théodore est le second narrateur et la forme littéraire de son récit s'émancipe par rapport à celui d'August.

Le lecteur sent qu'il y a une orientation à rechercher avec des personnages, le narrateur et ses créations qui s'émancipent de plus en plus. Dans quel imaginaire culturel vivons-nous ? Quel est tout simplement le sens de cette farce à laquelle nous participons ? Le roman frise l'absurde à certains passages sans y céder absolument. Le roman démarre d'ailleurs sur la rébellion de Théodore. « Ceci n'est pas mon histoire. Elle appartient à Charlotte et à August, à Anna, la nourrice et cuisinière, à Carlotta aux cheveux roux, à Mart, auquel on prédit, le jour de sa naissance, qu'il ne saurait marcher, à Alice qui n'eut pas le temps de naître, à Max, trop tôt disparu, qui fut pleuré par sa petite amie, à Helmut, l'abject espion amoureux de sa compagne ; un peu, malgré eux, à Fritz, à Eerik, et par bribes même à Karl, le marchand ambulancier, qui un jour peignit en bleu la vieille charrette à bras où il trimbalait des livres et des chandeliers »⁵. Nous avons ainsi un effet de mise en abyme et un conflit de légitimité entre les narrateurs. Qui dit la vérité ? Est-ce l'histoire d'August, celle de Théodore ? Ou est-ce Théodore corrigeant l'histoire d'August voire l'inverse ? Cette indécision guide le lecteur qui cherche à s'orienter à travers cette fresque estonienne présentée au lecteur français.

« C'est ainsi qu'un jour d'avril 1995 August ébaucha son récit. Il fixa en tâtonnant mon identité, me nomma successivement Arno, Anton puis Théodore, mit du temps à choisir le lieu de ma naissance, me fit tour à tour enfant de plusieurs mères ; tout cela n'empêcha pas que j'existasse. D'emblée, une chose était certaine : je fus héroïque en actes et pensées, car ces dispositions ne me venaient pas d'August, mais directement du rédacteur en chef qui décida d'accroître le nombre d'abonnés en insérant dans son journal un roman-feuilleton dont l'intrigue se déroulerait peu avant l'indépendance »⁶.

Ce passage est exquis car nous sentons la manière dont le personnage créé joue avec les déterminismes dont l'écrivain l'affuble. La chose certaine est décidée par un autre personnage qui engage le premier narrateur August. Par cet effet de mise en abyme, le lieu et la scène sont

présentés explicitement au lecteur. Ce jeu de narrateurs est essentiel pour le lecteur qui cherche à s'orienter et à se rapprocher des personnages. Les liens entre les personnages, les narrateurs et l'auteur innervent la fibre de ce roman qui suggère des destinées rêvées et parfois manquées. Théodore s'émancipe des déterminismes historiques tout comme l'Estonie tente de gommer ce passé soviétique pour avoir l'illusion d'une autonomie qui n'existe pourtant presque pas.

« L'orchestre jouant des valse et des polkas, les demoiselles se laissent inviter par August, qui danse mal, ne sait pas faire tourner sa cavalière, ce qui importe peu, puisqu'à leurs yeux, il est un morceau de passé, un jeune homme qui ne s'en remet pas d'avoir fait l'histoire, et d'avoir permis, par le sacrifice de sa jeunesse, que leurs futurs enfants grandissent en liberté »⁷.

L'expression « morceau de passé » est symptomatique du roman qui travaille d'une manière originale sur la remembrance, le *re-membering*. L'infinitif passé « avoir fait l'histoire » sonne très juste : il s'est battu pour l'indépendance de ce pays et sa jeunesse. Au-delà de ce rapport à l'histoire, la danse est un moment important d'une part parce qu'elle installe un décor en devenir (avec presque l'idée d'un monde aristocratique crépusculaire remplacé par l'arrivée de nouveaux riches) et qu'elle met en mouvement des narrateurs et des personnages en quête d'identité.

Heidegger nous offre de ce point de vue des catégories opérantes grâce à la notion d'éloignement dont il traite dans un séminaire de 1925. Il effectue une distinction entre l'éloignement (*Ent-fernung*) et la distance (*Abstand*) qu'il conçoit comme une catégorie spatiale⁸. Dans l'éloignement, nous avons une dimension spatiale, mais surtout un niveau ontologique, l'*Orientheit*, la recherche d'un Orient, d'une situation, c'est-à-dire en fin de compte d'un nouveau monde. Yannis Kiourtsakis, dans une conférence prononcée à l'Institut français de Stockholm en 2010, est revenu sur cette notion d'éloignement et d'exil.

« Commençons par la terminologie: en grec, le sens intime, existentiel que revêt en français le mot *exil*, lorsqu'il désigne l'éloignement, la séparation, voire la vie terrestre pour le chrétien aspirant à la vie céleste, n'est pas entièrement rendu par le mot correspondant *ἐξορία*, qui signifie surtout l'exil politique en tant qu'expulsion hors des frontières, bannissement, déportation. Il est davantage lié au mot ancien *ξενιτεία*, devenu en grec moderne *ξενιτιά*, qui se réfère à l'expatriation, mais qui désigne également le pays étranger en tant que tel. C'est ce deuxième mot qui, pour un Grec

moderne, est le plus fort, le plus chargé de connotations, dans la mesure où il exprime la perte de la patrie, qui peut aller jusqu' à la perte de soi, et le deuil incurable qui en découle, la *ξενιτιά* ayant d'emblée partie liée avec la mort. Aussi, en parlant d'exil j'aurai d'abord en tête ce dernier mot, avec toute sa charge émotionnelle nourrie par l'expérience grecque multiséculaire de l'émigration, tout en n'oubliant pas le mot *ἐξοπία* que nous retrouverons à la fin »⁹.

Nous retrouvons cette orientation inversée dans le roman de Yannis Kiourtsakis où le frère du narrateur, Haris, est habité par un investissement familial et même patriotique pour rechercher l'Europe. Il doit sortir de son Orient, de sa Grèce, pour accomplir son odyssée personnelle et collective et éprouver le manque, la nostalgie, l'*algos* du *nostos*, la souffrance du retour. L'Odyssée d'Haris est l'expérience du nord de l'Europe¹⁰ et commence en Belgique où il peut tenter sa chance. Dans l'imaginaire grec de l'époque, la Belgique est perçue comme un pays appartenant au nord de l'Europe. Son Odyssée est l'expérience d'une déception fondamentale.

La construction des narrations

Si la cartographie des lieux et des liens imaginaires entre les personnages est ce qui active un processus constant de *re-membering* dans *Un roman estonien*, nous remarquons qu'il y a un effet de poupées russes. En soulevant la première poupée et la première narration, on tombe sur une seconde plus achevée et ainsi de suite. D'une part, nous avons la commande extérieure. Il s'agit de remplir les pages d'un roman-feuilleton où August est payé à la ligne et où il fait face aux attentes de ses lecteurs vivant l'indépendance de l'Estonie. C'est le sujet du livre imposé, le cadre extérieur à partir duquel les narrations vont pouvoir jouer. Avons-nous un effet de mise en abyme qui reflète le simple travail narcissique de l'écrivain ?

« Le feuilleton. August s'y mit à contrecœur. L'angoisse de la page blanche, le manque d'inspiration. Il expérimenta, en quelques jours, toutes les nuances du lexique défraîchi de la poésie où logeait une réalité plus prosaïque : August assis à la table du salon, fumant cigarette sur cigarette, se rongant les ongles et les cuticules, agité, nerveux et irritable, insomniaque la nuit, somnolent le jour dès qu'il s'asseyait à la table pour écrire »¹¹.

Le narrateur-écrivain, faux double de l'auteur, a dû mal à trouver ses mots, il écrit la nouvelle expérimentale correspondant au devenir de l'Estonie. Dépourvu d'inventivité, il tente malgré tout d'esquisser une histoire où peu à peu les personnages, en se rebiffant, vont l'aider à écrire.

L'écriture n'est plus perçue dans sa dimension purement individuelle, elle est un travail collectif rendu possible par ce jeu de narrations. L'adjectif « défraîchi » met en écho ce travail de la narration à la limite du palimpseste¹², il s'agit de réécrire et de retrouver une saveur de la langue pour évoquer un univers en transformation. Le décalage est introduit par la relation entre les termes « défraîchi » et « prosaïque ».

Le jeu de narrations est visible au début des chapitres lorsque le lecteur se demande quel sera le narrateur dominant l'écriture, comme c'est le cas dans le chapitre 9.

« Dans ce chapitre, vous attendez de revoir Charlotte, mais c'est le chapitre d'August et d'Eerik. August lui aussi, depuis qu'il était rentré, cherchait une occasion de revoir Charlotte. Mais on lui proposa seulement de revoir Eerik, ce qu'il fit, bien obligé et à contrecœur, car par une opération très simple, le désir de voir Charlotte ne croissait en lui que proportionnellement à l'envie d'oublier Eerik »¹³.

L'adverbe « contrecœur » revient à plusieurs reprises dans le roman, il signale la contrainte dans l'action et la réflexion des narrateurs. L'auteure joue avec son lecteur, elle organise les chapitres à sa guise en créant des effets d'attente non satisfaits. Chaque *incipit* de chapitre se caractérise par une intervention de l'écrivaine qui recadre son récit et en rappelle le fil directeur, l'orientation fondamentale.

« Reprenons au moment où August quitte La Fabrique : Eerik lui propose de le ramener, August refuse, rejoint à pied l'avenue de Pärnu, passe devant la fontaine de l'hôtel Reval, au bassin rempli de menue monnaie, devant la colonnade clairesemée du théâtre, les vieux lampadaires à tête blanche et ronde enfilés comme un collier de perles au cou de la rue, devant le vendeur de bananes Chiquita, qui est encore là au milieu de la nuit comme s'il allait dormir derrière sa balance, les bananes jaunes en équilibre sur la balance bleue, l'un de ces vendeurs suppurés par les trottoirs ou exhalés par l'air du temps, les émanations spécifiques de l'époque, comme un pas hésitant mais plein d'attentes vers le futur miracle économique, la privatisation et l'abondance »¹⁴.

Les premières phrases sont souvent assez longues, elles illustrent rétrospectivement les monuments, les couleurs de la ville de Tallinn qui est aussi au centre du roman. Les sensations cénesthésiques (de tout le corps) sont exprimées par la vue (les couleurs, les jeux d'ombre et de lumière), les odeurs (« émanations spécifiques de l'époque »). L'expression « émanation spécifique de l'époque » est caractéristique de l'orientation du roman

centrée sur le changement de l'identité de la ville de Tallinn. Le « futur miracle économique », la « privatisation » et « l'abondance » sont les attributs symboliques occidentaux lors de l'indépendance estonienne. Il s'agit de comprendre la transformation du visage de la ville lors de l'accession à l'indépendance estonienne.

Le deuxième narrateur se rebelle et se met, suprême orgueil narcissique du personnage face à son créateur, à raconter l'histoire d'August. Ainsi, d'une manière subtile avons-nous deux narrations qui sont réécrites tout comme l'histoire de l'Estonie, avec fondamentalement une ambiguïté majeure. S'agit-il de l'histoire soviétique de l'Estonie, histoire officielle, qui serait réécrite à travers cette rébellion ou s'agit-il de la nouvelle histoire en train de s'écrire et qui s'officialise au moment de l'accession à l'indépendance estonienne ? August serait-il l'avatar de l'époque des dignitaires soviétiques ou serait-il au contraire le représentant de cette histoire que l'on veut vite faire, celle de la transformation d'un pays sous le joug soviétique et qui irait conquérir sa liberté ? Le jeu de narrations est ambivalent, le lecteur ne peut trancher à partir de ce qui est écrit. C'est d'ailleurs pour cela que le présent de narration est ici utilisé pour dégager cette ambiguïté et renvoyer *in fine* au jugement du lecteur.

Dans le *Dicôlon*, nous avons une intervention de l'auteur-narrateur en forme de confession avec des entrées claires dans le récit.

« Et pourtant, tu t'obstines à te chercher dans le peu de chose que tu sais des tiens ; tu t'efforces de constituer ton identité à partir de la leur ; et tu écris aujourd'hui ce récit dans lequel tu essaies de construire l'histoire de ta vie en racontant d'abord leur histoire »¹⁵.

Le roman fonctionne comme une introspection familiale, avec un récit sur le père, l'histoire collective de la Crète puis le frère Haris qui part pour l'Europe, c'est-à-dire la Belgique. Dans ce récit, le fils Yannis se rend compte de cette quête patriarcale lorsqu'il écrit les propos suivants : « Tu composes l'histoire de ton père, par moments avec le zèle d'un historien, mais quasiment sans dire un mot de ta mère – et pourquoi donc ? Sans doute parce qu'elle n'a laissé derrière elle pour ainsi dire aucune trace écrite »¹⁶. Le style de la confession est omniprésent dans l'ouvrage avec ce remords et cette culpabilité qui travaille le frère. L'échec de l'Odyssée du frère reflète rétrospectivement l'échec familial et d'une certaine façon la tragédie d'un pays¹⁷. Dans ces narrations, le livre de Kiourtsakis s'adresse à un lecteur universel, au-delà de la culture grecque. « À notre façon, nous sommes tous grecs, si nous entendons par là non seulement l'appartenance à un ensemble culturel et national déterminé, mais la manière dont nous

devons nous confronter et prendre la mesure de ce qui s'articule et se cherche entre des significations héritées (projet démocratique, naissance de la *polis* et de la philosophie) et les impératifs de la réalité politique et sociale qui est désormais la nôtre »¹⁸. Cette intimité rend le lecteur plus proche et plus conciliant car il s'agit de comprendre l'histoire du suicide d'Haris alors qu'il tentait de se faire une destinée en Europe.

Dans *Un roman estonien*, August lit dans le journal le travail de son personnage qui s'improvise écrivain libéré. « August aurait pu en rester là si le lendemain, en se rendant au *Tänapäev*, il n'avait pas vu l'article à la une. Cet article, qui ne lui était pas destiné, fit cependant sur lui un effet singulier, à peu de chose près comme à une amoureuse qui apprendrait par hasard que son amant la trompe »¹⁹. Le récit de Théodore se fait par effraction, c'est même un véritable coup d'éclat littéraire puisque c'est par le journal qu'August se rend compte de cette imposture. L'effet de mise en abyme est inversé puisqu'August travaille sur le récit pour le journal et l'article du journal qu'il lit ne lui renvoie pas son propre récit, mais celui du personnage sur lequel il écrit. Le personnage, narrateur second, réécrit l'histoire de son créateur. La relation amoureuse et les tromperies participent de ce jeu de narrations puisque Carlotta est une réplique littéraire de Charlotte, l'épouse de Charlotte. L'attraction d'August pour Charlotte et la tromperie par rapport à son employeur jalonnent le récit. Nous retrouvons un thème cher à Diderot, dans *Jacques le Fataliste*, lorsque l'auteur s'amuse avec le lecteur pour demander où en sont les amours de Jacques²⁰. Le valet Jacques devient le centre du livre et ses amours qui sont racontées au maître, sont ce qui retient l'attention du lecteur. Ici, nous avons un rapport inversé entre ceux qui sont du côté de la commande (Eerik, l'industriel qui finance le récit pour augmenter la taille du lectorat du journal, mais à un second niveau August, l'écrivain) et ceux qui devaient exécuter ce qui avait été prévu pour eux (Théodore). Théodore n'exécute pas la pensée d'August, il la dénonce, sa rébellion est ce qui anime le véritable récit littéraire. Il y a également une tromperie sur les symboles, ceux que l'on associait à la liberté.

« L'article et la réaction d'August exprimaient une commune indignation d'ailleurs propre à leur époque, motivée par la foi nouvelle en l'argent, dont l'existence n'était plus que symbolique au début des années 1990 puisqu'il n'y avait alors plus rien à acheter ; l'argent, qui avait changé de nom, retrouvant sa valeur perdue grâce à cette transsubstantiation, et promettant de venir tout régénérer, en rendant la vie meilleure et le temps plus cher, les villes et les maisons moins monotones, en produisant chacun son modèle de rideaux, sa voiture, son téléphone, sa télévision, récompensant les bons punissant les

méchants »²¹.

La succession des adjectifs possessifs « son », « sa » révèle cette nouvelle religion qui classe, différencie en fonction de la relation au nouveau totem. L'argent et sa promesse, ce thème revient à de nombreuses reprises dans l'ouvrage de Katrina Kalda. Jamais on n'évoque les grandes illusions collectives telles que le communisme ou le capitalisme. C'est à un niveau symbolique que la narration travaille à faire émerger la transformation de l'Estonie. Le culte de l'argent, la consommation sont des valeurs occidentales, des significations imaginaires²² d'un projet européen s'inscrivant d'ores et déjà dans l'horizon de la déception. Il y a même une réinterprétation des faits du passé pour fonder l'équivalence entre liberté et argent.

« Eerik savait qu'August devenait populaire, que les employés de l'usine lisaient son feuilleton et l'associaient de surcroît à la dissidence, donc à des événements encore frais dans les mémoires qui servaient à sanctifier l'époque présente en faisant de celle-ci l'âge de l'opulence, de la liberté et du progrès (car qui aurait aimé revenir en arrière, au temps de la censure et des rayons vides, des journaux soviétiques et des robes mal coupées) »²³.

Le récit d'August parle en fait d'une illusion collective, d'une histoire que les gens ont envie d'entendre. Il s'agit de mettre en scène l'émancipation collective pour donner un sens populaire à la destinée estonienne. L'évidence collective d'un passé mauvais vient alimenter la nécessité de glorifier l'âge de la dissidence. L'effet de mise en abyme prend tout son sens ici avec le champ lexical religieux (le verbe « sanctifier » rappelle en filigrane le terme « transsubstantiation » évoqué plus haut). La narration voulue, attendue, la narration vendue aux lecteurs est celle d'un pays se transformant de manière quasi magique, avec les nouveaux héros de l'indépendance. Cet horizon n'est pas satisfait puisque les nouveaux héros de l'indépendance deviennent les nouveaux riches. Le manichéisme rend illusoire cette narration de poupées russes : lorsque le lecteur les soulève, il tombe dans une recherche de ce que signifie l'Estonie aujourd'hui. L'auteure évoque son parcours car dans ce jeu de narrations se glisse incidemment une esquisse d'autofiction littéraire. La première partie du *Dicôlon* est construite autour d'impératifs où l'auteur provoque le narrateur qui est son image ou plutôt la trace de l'enfant qu'il était.

« Peut-être y a-t-il toujours dans l'amour un élément incestueux : ton désir de t'engloutir à nouveau dans la matrice où tu as été formé et d'où tu n'es sorti que pour connaître, dit-on, le premier traumatisme de ta vie-

l'amour ne serait-il donc qu'un mouvement de retour vers ton premier moi, un combat pour réaliser l'impossible retour ? Songes-y : cet amour qui te pousse à sortir de toi pour trouver l'autre, à devenir l'autre ou à te fondre en l'autre – dans le monde dont il n'est qu'une infime partie – pourrait n'être en même temps qu'un souvenir de ton premier moi, de la première cellule d'où tu as émergé ; un retour vers la matrice, qui inclurait pourtant dès le départ l'inéluctable cheminement vers le monde »²⁴.

La réflexion est construite de manière binaire puisqu'on part de l'interprétation extérieure de l'état du narrateur (d'où l'usage du « dit-on ») avant d'expliquer cet état fusionnel qu'il ne retrouvera jamais plus. Cela nous fait penser à la manière dont Cornélius Castoriadis définit le phantasme de toute-puissance de la psyché qui est flux incessant de représentations plaisantes et source de créativité. « Cette émergence de figures se fait d'abord (et, en un sens, toujours) sous la dominance de la figure figurante de “ tout = soi ”, dans l'indistinction de “ l'intérieur ” et de “ l'extérieur ” »²⁵.

La construction des narrations met en scène la Méditerranée dans le *Dicôlon*. La Méditerranée joue ici un rôle essentiel dans la mesure où plusieurs lectures se superposent, d'abord le destin millénaire de la Grèce avec cette impossibilité cyclique du retour, puis la situation politique et sociale du pays et enfin l'affrontement du temps et de la mort par le microcosme familial du narrateur. Le *Dicôlon* est une tragédie écrite dans une verve proustienne²⁶ avec des phrases longues et une construction architecturale bien pensée avec l'histoire individuelle d'Haris, l'histoire de la famille Kiourtsakis, la fresque crétoise et l'histoire de la Grèce et d'une certaine manière l'histoire européenne et des tentatives d'Haris d'aller toujours plus au nord. La Méditerranée est présente dans ce reflet et cette manière de mettre en perspective ce retour impossible.

Tout se passe comme si cette malédiction du non retour était intemporelle et qu'elle se jouait au sein du temps linéaire et historique illustré par la situation de la Grèce et de la famille d'Haris. La description du milieu social du père du narrateur nous fait penser aux grands écrivains du 19^e siècle qui tentaient de comprendre l'influence de la situation sociale d'une époque. On apprend ainsi à la fois sur l'évolution de la Grèce sous Vénizélos mais aussi sur la cause crétoise²⁷. L'identité de la Méditerranée affleure dans les interrogations sur l'état social et politique de la Grèce et dans la différence intériorisée avec l'Europe par Haris. Haris se met à idéaliser cet impossible retour à partir de l'épreuve du manque.

Rassembler les morceaux d'un monde disparu

Les deux ouvrages tentent de rassembler à leur manière un univers perdu avec ses codes, ses normes et ses mœurs. Il y a le sentiment d'un monde déjà perdu où les références ne fonctionnent plus. Comme l'écrit Gianni Vattimo à propos de Heidegger, « la compréhension est un projet (*Entwurf*) en tant qu'elle est une façon de posséder la totalité des significations qui constituent le monde avant de rencontrer les choses particulières »²⁸. Dans l'ouvrage de Katrina Kalda, on n'arrive pas à retrouver ce monde car il est déjà en train de se transformer. On effleure le passé soviétique, mais on parle déjà de l'indépendance comme du passé. L'Estonie doit se trouver sa voie propre, qui n'est ni une utopie tragique ni le consumérisme occidental. Katrina Kalda est d'ailleurs revenue sur la défense de la langue estonienne dans un entretien accordé à l'Institut français de Suède lors de la journée européenne du 26 septembre 2011 :

« C'est un **roman paradoxal** dans le paysage éditorial français puisque c'est un **roman sur l'Estonie écrit pour un public français et qui donne une vision de l'Estonie qui n'est pas celle de l'Estonien**. Le décalage qui peut exister sur un pays, une langue, une culture m'intéresse. Mon roman a été traduit en estonien et c'est intéressant de voir la réception faite à ce livre en Estonie. Les Estoniens reconnaissent leur pays à travers ce roman tout en le percevant quasiment comme un conte imaginaire »²⁹.

Ce décalage de réception est à noter dans la construction même du récit puisqu'il s'agit pour une écrivaine née en Estonie d'évoquer cette transformation à un lecteur français ayant une vision extérieure de ces événements. La rébellion de Théodore est certainement le signe de cette nouveauté à chercher, d'une histoire à réinventer. Ce n'est pas dans le créateur qu'il y a les germes de l'avenir, mais dans la création elle-même. Dans l'ouvrage, au-delà des personnages et des narrateurs qui jouent sur un fond de décor en évolution, c'est la créativité du « collectif anonyme »³⁰ qui est louée. Le livre s'achève d'ailleurs sur le décor comme une fin de journée au moment où l'écrivain, les narrateurs et les personnages prennent congé. Katrina Kalda évoque sa venue en France et la perception d'un univers très vite oublié.

« C'est à travers la neige et le froid de la Russie que la langue française est venue à moi, un matin de l'hiver 1989, alors que, partie d'un minuscule pays, encore affublé à l'époque du nom de République socialiste soviétique d'Estonie, j'accompagnais ma mère à Leningrad, en un voyage dont le but était d'obtenir, auprès du consulat, un visa d'entrée en France. Me retourner vers ce jour de novembre, c'est contempler

l'oubli, car de ce bref séjour, je ne garde pas de souvenir, si ce n'est quelques images éparses : les bulbes vert bronze et jaune des clochers, le brouhaha du café Pouchkine, où une cage en or, vide, est suspendue au plafond, et surtout la neige, qui aplanit le paysage, l'unifie, le rend monocorde, réduisant la ville à une unique longue rue. Nous avançons dans la neige, ma mère et moi, petite fille de neuf ans que je me figure emmitouflée, à cause des écharpe, bonnet, bottes de fourrure, dont on devait l'avoir vêtue eu égard à la saison, et plus encore à cause des accidents de l'histoire qui font de cette promenade banale un événement relégué dans l'antiquité, enveloppé dans les langes du passé, confiné dans un monde qui a disparu avec la chute de l'URSS »³¹.

Ce qui frappe dans ce passage, c'est la relation entre des détails d'une journée avec la restitution de ses impressions et le choc historique avec l'effondrement de l'URSS. Le monde qui a disparu est déjà incompréhensible pour les personnes se situant pour le coup dans l'après URSS. L'autre élément décisif est la rencontre de la langue française qui sera par la suite la langue de l'écriture, la langue principale de communication vers un lectorat français. « Si cette marche à travers la ville enneigée me semble inscrite dans une époque révolue, ce n'est pas seulement parce qu'on a fermé entre elle et moi la cloison de l'Histoire, mais parce qu'elle se déploie dans un autre temps, dans le "il était une fois" du conte, temps des commencements, des terres primitives, situées au-delà des mers et des montagnes, et dans lesquelles s'enracinent les mythes. Sans doute l'hiver, dénudant le paysage, le réduisant à son état archaïque, c'est-à-dire à être le support des éléments, concourait-il à cette intemporalité, car c'est dans l'écrin de l'hiver que je vois surgir le consulat, où nous sommes reçues par une jeune femme, s'adressant à nous en français. Pourquoi ai-je l'impression que c'était la première fois où j'entendais cette langue ? Il se peut que ce ne fût pas exactement le cas, mais cela, au fond, n'importe guère, toute première fois ne l'étant que parce qu'on l'institue telle, pour en faire le début d'un récit »³². Ici, la perception d'un événement singulier est mythifiée dans la mémoire car il faut une origine, un événement déclencheur pour pouvoir se situer. La réalité administrative (présentation au Consulat) devient une rencontre avec un autre univers. L'intemporalité est liée à ce souvenir qui s'accroche et qui se transforme sous l'épaisseur du temps et de la distance. Le « il était une fois » du conte est alors un moment inaugural que l'on retrouve dans *Un roman estonien*. Justement, le roman est la déconstruction de ce confort trop facile, le récit ne prend pas, les tentatives avortées de narration illustrent cette difficulté à envisager le récit de la transformation de tout un pays.

« Peut-être n'ai-je voulu écrire en français que pour retrouver cette

fugace lumière, vite disparue, vite engloutie, comme on cherche, dans une histoire d'amour, à retrouver l'instant de la rencontre, l'éclat d'un regard, la gifle, le surgissement, instant qui ne peut se reproduire, la recherche nous permettant seulement de mesurer la distance qui nous sépare de cet aoriste de l'émotion, de cet en-deçà du temps »³³.

« L'aoriste de l'émotion » est une expression très originale pour qualifier la singularité de ce souvenir fondateur, de cet *archè*-souvenir qui active un travail de remémoration et de reconstruction difficile. Il faut un choc pour retomber sur un souvenir, l'écriture étant d'une certaine manière une recherche archéologique. Le *re-membering* est ici dans toute sa splendeur car l'auteure tente de recoller des morceaux et de découvrir l'émotion qui accompagne le souvenir marquant.

L'originalité tient au fait que nous sommes tout à la fois dans l'écriture la plus intime avec l'usage du discours indirect libre et les interrogations soumises à ce frère qui ne reviendra plus et dans le récit des évolutions historiques de la Grèce. C'est la Méditerranée de Fernand Braudel qui émerge lorsque le narrateur interroge en profondeur les caractéristiques de l'exil. L'exil, c'est celui du frère en Belgique qui multipliera les voyages et les quêtes amoureuses, mais c'est aussi celui de Yannis qui sera hanté par les traces de ce frère perdu. Comme l'écrit Fernand Braudel,

« L'histoire ne peut pas être seulement ces grandes pentes déclives du temps, consommatrices de masses humaines et de siècles, ces réalités collectives lentes à nouer ou dénouer leurs rapports. L'histoire est aussi cette poussière d'actes, de vies individuelles attachées les unes aux autres, parfois un instant libérées comme si les grandes chaînes se rompaient. L'histoire est l'image de la vie sous toutes ses formes. Elle n'est pas choix »³⁴.

Le roman prend une dimension tragique car la relation à ce frère devient questionnée en permanence. Il y a même comme une enquête policière pour reconstituer les événements liés au destin d'Haris : les lettres à la famille, la relation au travail, aux études, l'investissement familial sur Haris. L'écriture devient une forme d'introspection permettant au narrateur de revivre l'éloignement d'Haris et son exil qui tourne en malédiction. Le livre est l'occasion de confessions intimes où le narrateur parle sans ambages de ses désirs et de sa relation aux autres. Haris est au centre du livre (à la fois pour le sujet et pour la topographie puisque le milieu du livre lui est totalement consacré) un peu comme la place de la grand-mère dans *À la recherche du temps perdu* de Marcel Proust. La ville de Gembloux en Belgique rappelle le milieu social étriqué que l'on retrouve dans l'œuvre de

Marcel Proust. Dans un premier temps, Gembloux lui fait penser à Ékali³⁵, un village grec avant très vite qu'il ne se détache de Gembloux et prenne conscience de ce milieu social refermé sur lui-même. Kiourtsakis essaie par l'écriture de reconstituer par les lettres de son frère son périple pour voir où il a échoué et déceler ce qui n'allait pas. Les guillemets ont un rôle fondamental dans le livre car des citations, des expressions propres à Haris sont reprises. Nous avons d'une certaine manière un roman épistolaire avec des commentaires posthumes du jeune frère Yannis devenu adulte.

« Comment d'ailleurs voyions-nous, comment voyais-je déjà à cette époque la Grèce antique sinon avec les yeux des Européens – des Belges au premier chef, dont Haris nous parlait tous les jours, des Belges qui nommaient *Athénées* les lycées de leur pays et qui n'avaient jamais de paroles assez flatteuses pour chanter les louanges de la Grèce et de son glorieux passé ? »³⁶.

Nous sentons dans ce style une écriture antique transfigurant la perception d'un jeune Grec parti à la conquête de l'Europe. La traduction collective de cette perception, cet enthousiasme lyrique annonce la lourde chute de la fin de l'ouvrage. « Cette admiration transformait notre sentiment d'infériorité permanent à l'égard de l'Europe et des Européens en sentiment de supériorité inébranlable, puisque – nous le sentions bien – rien désormais ne pourrait faire descendre la petite Grèce du piédestal sur lequel, depuis bien des siècles, l'Histoire l'avait installée à tout jamais dans la conscience universelle ! »³⁷. Dans l'*Odyssée* d'Haris, nous trouvons des passages d'une naïveté volontairement rendue telle quelle par l'auteur-narrateur scellant un pacte confessionnel avec le lecteur. Dans le même temps, le discours indirect et parfois le discours indirect libre dramatisent l'enjeu de cette quête qui se transforme en perte. Pour recoller certains morceaux du passé, il en faut passer par la tragédie et la mise en scène d'une destinée collective.

L'écriture du *re-membering* met en scène un destin collectif dans les deux romans, celui d'une nation ancienne, la Grèce, ayant une place à conquérir en Europe et celui d'une nouvelle nation dont l'identité a été étouffée pendant de nombreux siècles. D'une certaine manière, nous avons deux situations opposées entre un pays qui a inspiré le projet européen par la création de la démocratie et un pays qui a subi les invasions et la dictature. Si *Le Dicôlon* est une tragédie, *Un roman estonien* ressemble davantage à une farce où l'auteure démonte par le biais de plusieurs narrateurs le décor d'une fresque qui a disparu. *Le Dicôlon* est un livre à lire au moment où les difficultés économiques de la Grèce renvoient la crise d'un projet politique européen non pensé et *Un roman estonien* est à méditer au moment où les

nouveaux entrants, comme on les nomme, se ruent vers une consommation effrénée pour rattraper cinquante années d'histoire. Deux générations séparées par une même conscience européenne : l'Estonie et la Grèce n'étaient pas européennes à l'époque de la narration, elles étaient sur le point de le devenir.

Summary

The article focuses on the comparison of two novels from a Greek writer and from an Estonian-French writer, respectively *Dicôlon* and *Un roman estonien*. Those two novels attempt to re-member the past of Europe and build an imaginary crossroads between North and South Europe as well as West and East Europe. The article questions the way a lost world is presented to the reader. The narrators cannot catch the missing pieces of the past to reconstruct the story. As a matter of fact, the reader has the difficult task to re-member all the different pieces in order to have an accurate view of a collective destiny. The story of the characters, the relation between the narrator and its creations, the time of Estonia after the fall of Communism and the perception of the Greek crisis with the quest of a desperate north which would provide more safety are in the centre of both novels reflect the important social transformations of the two countries.

-
- ¹ Georges-Bernard Shaw, *Pygmalion*, dans *Œuvres libres*, Paris, Fayard, 1955.
- ² Toni Morrison, *Jazz*, United Kingdom, Vintage, 2004.
- ³ Katrina Kalda, *Un roman estonien*, Paris, Gallimard, 2010, p. 9.
- ⁴ *Ibid.*, p. 9.
- ⁵ Katrina Kalda, *Un roman estonien*, Paris, Gallimard, 2010, p. 7.
- ⁶ Katrina Kalda, *Un roman estonien*, Paris, Gallimard, 2010, p. 19.
- ⁷ Katrina Kalda, *Un roman estonien*, Paris, Gallimard, 2010, p. 18.
- ⁸ Martin Heidegger, *Gesamtausgabe*, éditions Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main, 1988, tome XX, p.307.
- ⁹ Yannis Kiourtsakis, « Patrie, exil, *nostos* », *Sens Public*, <http://www.sens-public.org/spip.php?article920>, 3 mars 2012.
- ¹⁰ Yannis Kiourtsakis, *Le Dicôlon*, Paris, éditions Verdier, Traduit du grec par René Bouchet, 2011, p. 250.
- ¹¹ Katrina Kalda, *Un roman estonien*, Paris, Gallimard, 2010, p. 21.
- ¹² Genette Gérard, *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1992.
- ¹³ Katrina Kalda, *Un roman estonien*, Paris, Gallimard, 2010, p. 77.
- ¹⁴ Katrina Kalda, *Un roman estonien*, Paris, Gallimard, 2010, p. 84.
- ¹⁵ Yannis Kiourtsakis, *le Dicôlon*, Paris, Verdier, 2011, p. 157.
- ¹⁶ *Ibid.*, p. 157.
- ¹⁷ Christophe Premat, « À la recherche du frère perdu », *Sens Public*, 3 mars 2012, <http://www.sens-public.org/spip.php?article921>
- ¹⁸ Servanne Jollivet, Christophe Premat, Mats Rosengren (dir.), *Destins d'exilés, Trois philosophes grecs à Paris, Kostas Axelos, Cornelius Castoriadis et Kostas Papaïoannou*, Paris, éditions du Manuscrit, 2011, p. 13.
- ¹⁹ Katrina Kalda, *Un roman estonien*, Paris, Gallimard, 2010, p. 85.
- ²⁰ Denis Diderot, *Jacques le Fataliste*, Paris, Maxi-livres, 2005.
- ²¹ Katrina Kalda, *Un roman estonien*, Paris, Gallimard, 2010, p. 88.
- ²² Cornelius Castoriadis, *Les Carrefours du Labyrinthe IV*, Paris, éditions du Seuil, 1996, p. 113.
- ²³ Katrina Kalda, *Un roman estonien*, Paris, Gallimard, 2010, p. 88.
- ²⁴ Yannis Kiourtsakis, *Le Dicôlon*, Paris, éditions Verdier, Traduit du grec par René Bouchet, 2011, p. 71.
- ²⁵ Cornelius Castoriadis, *L'institution imaginaire de la société*, Paris, éditions du Seuil, 1975, p. 439.
- ²⁶ Christophe Premat, « Yannis Kiourtsakis, *Le Dicôlon*, traduit du grec par René Bouchet, Lagrasse, éditions Verdier, 2011, pp. 171-172.

-
- ²⁷ Yannis Kiourtsakis, *Le Dicôlon*, Paris, éditions Verdier, Traduit du grec par René Bouchet, 2011, pp. 130-131.
- ²⁸ Gianni Vattimo, *Introduction à Heidegger*, Trad. de l'italien par Jacques Rolland, Paris, éditions du Cerf, 1985, p.85.
- ²⁹ <http://www.latituedeFrance.org/La-langue-est-l-un-des-elements-cles-de-l-identite-estonienne> [Site consulté pour la dernière fois le 10 septembre 2012].
- ³⁰ Cornelius Castoriadis, « Épilégomènes à une théorie de l'âme », dans *Carrefours du Labyrinthe*, Paris, éditions du Seuil, 1978, p.61.
- ³¹ Extrait de texte communiqué par l'auteure en novembre 2011.
- ³² Extrait de texte communiqué par l'auteure en novembre 2011.
- ³³ Extrait de texte communiqué par l'auteure en novembre 2011.
- ³⁴ Fernand Braudel, *La Méditerranée et le Monde méditerranéen à l'époque de Philippe II*, Paris, éditions Armand Colin, 1949, p. 721.
- ³⁵ Yannis Kiourtsakis, *Le Dicôlon*, Paris, éditions Verdier, Traduit du grec par René Bouchet, 2011, p. 200.
- ³⁶ Yannis Kiourtsakis, *Le Dicôlon*, Paris, éditions Verdier, Traduit du grec par René Bouchet, 2011, p. 233.
- ³⁷ *Ibid.*, p. 233.