

Une littérature hantée par les mémoires de l'Europe

A literature haunted by the memories of Europe

Maribel FANTINATI 

Université Toulouse - Jean Jaurès

Laboratoire Lettres, Langages et Arts

(LLA CREATIS)

DOI:
<https://doi.org/10.35219/europe.2025.1.06>



Article reuse guidelines:
<https://www.gup.ugal.ro/ugaljournal/index.php/europe/navigationMenu/view/opacc>

Résumé

L'Europe est définie par George Steiner comme le « lieu de la mémoire » dans lequel cohabitent et s'affrontent le souvenir d'une civilisation dans laquelle l'art et la pensée ont triomphé et celui de la barbarie des guerres et des assassinats collectifs qui ont atteint, au XXe siècle, un point de non-retour. Ce double héritage persiste aujourd'hui et pèse dans les consciences collectives en prenant, dans la littérature contemporaine, la forme d'une hantise. Comme en réponse à Tony Judt qui évoquait une Europe « hypothéquée » à son terrible passé, des romans explorent la lutte entre plusieurs mémoires qui constituent autant de facettes de l'identité européenne et qui semblent désormais indissociables les unes des autres. A partir d'une perspective comparatiste nous nous proposons donc d'explorer cette littérature hantée par les mémoires de l'Europe à travers quatre romans.

Mots-clés : littérature comparée, hantise, Europe, identité, géocritique

Abstract

George Steiner defines Europe as a "place of memory", in which the memory of a civilization, in which art and thought triumphed, and the barbarity of war and mass murders, which reached a point of no return in the 20th century, coexist and clash. This dual heritage persists today, weighing on our collective consciousness and taking on the form of a haunting in contemporary literature. As if in response to Tony Judt's evocation of a Europe "mortgaged" to its terrible past, novels explore the struggle between several memories that constitute so many facets of European identity, and which now seem inseparable from one another. From a comparative perspective, we propose to explore this literature haunted by the memories of Europe through four novels.

Keywords: comparative literature, haunting, Europe, identity, geocriticism

Corresponding author:

Maribel FANTINATI, Université Toulouse - Jean Jaurès/ Laboratoire Lettres, Langues et Arts (LLA CREATIS)

E-mail: fantinati.maribel@gmail.com

Introduction

L'Europe a d'abord été définie par sa géographie : située à l'extrémité ouest du continent eurasiatique, elle s'est vue ainsi désignée par opposition à l'Asie, bien qu'elle en soit, au moins mythologiquement, la fille. Eurôpè, princesse originaire de Tyr, aurait été enlevée par Zeus et c'est son frère qui, lancé à sa recherche, aurait fondé Thèbes, la première des cités grecques. Il faut cependant attendre le VIII^e siècle de notre ère et le récit de la *Chronique Mozarabe* pour voir apparaître le substantif « Européen », caractérisant les troupes de Charles Martel qui triomphèrent sur celles du califat omeyyade, à Poitiers (François, Serrier, 2017, p.12). Ainsi, dès les temps mythiques et obscurs des commencements, l'Europe émerge comme détermination géographique, traçant les limites de sa civilisation contre la barbarie de l'autre, de l'étranger. Puis, peu à peu, l'Europe chrétienne devient l'Europe civilisatrice : elle s'érige en modèle et cherche à s'exporter hors de ses propres frontières. Enfin, lors du XX^e siècle, l'Europe naîtra une seconde fois au monde, en prenant la forme d'une union économique et politique ; et elle naîtra précisément au moment où elle aurait pu mourir, ainsi que le souligne Toni Judt dans l'épilogue de son livre *Après-guerre* (Judt, 2007, p. 963).

Dès lors, deux mémoires cohabitent et s'affrontent : celle d'une civilisation dans laquelle l'art et la pensée ont triomphé et celle d'un continent perverti par le mal né du nationalisme et dont la Seconde Guerre mondiale et la Shoah marquent l'apogée. Cette dualité entre civilisation et barbarie n'est probablement pas une originalité européenne, mais reste néanmoins un point central du discours européen dont la persistance témoigne d'un phénomène de hantise. Par hantise, nous entendons la manifestation, plus ou moins obsessive, d'une image dont les personnages et/ou les narrateurs ne peuvent se défaire¹. Il ne s'agit en effet pas d'étudier ici une écriture du traumatisme mais plutôt d'analyser comment, au fil des générations, le traumatisme

¹ Nous traitons cette question de manière plus détaillée dans notre thèse doctorale.

se transforme en quelque chose d'autre qui demeure précisément dans la littérature : une persistance de la mémoire qui, parce qu'elle reste présente dans les romans et continue ainsi d'habiter le continent, rappelle la dette que la construction européenne doit à ces événements. Dans des romans de la fin du XX^e et du début du XXI^e siècle, nous observons donc une volonté de faire perpétuer cette mémoire, de conserver cet héritage, la littérature devenant ici politique.

La cohabitation des mémoires européennes prend par ailleurs une forme visible sur le continent, ainsi que le remarque George Steiner:

Il y a un côté sombre à cette souveraineté du souvenir, à la définition que l'Europe donne d'elle-même comme d'un lieu de la mémoire. Les plaques posées sur tant de maisons européennes n'évoquent pas seulement l'excellence artistique, littéraire, philosophique ou politique. Elles commémorent des siècles de massacres et de souffrance, de haine et de sacrifice humain. Dans une ville française, une plaque à la mémoire de Lamartine, le plus idyllique des poètes, fait face, de l'autre côté de la rue, à une inscription qui rappelle la torture et l'exécution de la Résistance en 1944. L'Europe est le lieu où le jardin de Goethe touche presque à Buchenwald, où la maison de Corneille est voisine de la place du Marché où Jeanne d'Arc fut atrocement mise à mort. Partout, des monuments commémorent l'assassinat, individuel ou collectif. (Steiner, 2005, p. 33-34)

L'Europe serait alors une sorte de royaume mémoriel au sein duquel deux mémoires habitent littéralement le continent : elles sont visibles dans le paysage urbain et cristallisent la rencontre parfois improbable entre deux facettes irréconciliables de son identité et de son histoire. Ce qui est manifeste dans la géographie l'est aussi dans la littérature qui fonctionne comme l'un des miroirs de l'imaginaire collectif et façonne notre perception de l'espace. Théorisée en France par Bertrand Westphal, la géocritique, qui est en littérature l'étude de la

représentation de l'espace dans les univers fictionnels ainsi que celle de leurs liens avec la réalité sensible, nous ouvre un chemin vers l'exploration de ce royaume mémoriel qu'est devenue l'Europe.

Pour cela, nous avons sélectionné un corpus composé de quatre romans contemporains, *Jo confesso* de Jaume Cabré, *Europe Central* de William T. Vollmann, *Sefarad* d'Antonio Muñoz Molina et d'*Il cavallo rosso* d'Eugenio Corti, afin de sonder comment l'expression de ces deux mémoires constituent dans nos littératures une hantise.

L'Europe des lettres

L'Europe est une création éminemment littéraire : fantasmée par les écrivains et peuplée par eux, elle existe encore dans la littérature contemporaine comme cette « République des Lettres » dont rêvaient autrefois les humanistes de la Renaissance. En effet, dans les romans de notre corpus, l'espace géographique et textuel est envahi par une généalogie d'artistes, et en particulier d'écrivains, qui par leur génie et parfois aussi par leur disgrâce, ont laissé leur empreinte sur le continent, se rappelant sans cesse à la mémoire de ceux qui continuent de l'habiter. Par exemple, l'un des narrateurs de *Sefarad*, submergé par la modernité ennuyeuse de sa vie d'employé de bureau, se laisse aller à la traversée de l'Europe par le truchement de ses souvenirs de lecture ainsi que la représentation des écrivains qui l'ont marqué:

Como Manuel Azaña en su adolescencia de niño gordo y miope, yo quería ser el capitán Nemo. Era encerrado de ocho a tres entre aquellas paredes el capitán Nemo en su submarino y Robinson Crusoe en su isla, y también el Hombre Invisible y el detective Marlowe y el Bernardo Soares de Fernando Pessoa y cualquiera de los oficinistas de Franz Kafka, sombras de él mismo y de su trabajo en la Sociedad para la Prevención de Accidentes Laborales en Praga. [...] En su oficina del servicio de Aguas de Alejandría Constantino Cavafis

imagina la música que escuchó Marco Antonio la noche anterior a Comentado su perdición definitiva, el cortejo de Dionisos que le abandona. En una casa de comidas de Lisboa o en el recorrido de un tranvía Fernando Pessoa mide pensativamente los versos de un poema sobre un fastuoso viaje a Oriente en transatlántico. A un hotel de Turín llega un hombre ensimismado y con gafas, apacible, bien vestido, aunque con un punto de rareza que impide que parezca un viajante, se registra para esa sola noche, y nadie sabe que es Cesare Pavese y que en su equipaje mínimo hay una dosis de veneno con la que dentro de unas horas se quitará la vida. [...] Me cruzaba con hombres de mirada huraña y ademanes de perturbados y me imaginaba a Baudelaire en los delirios finales de su vida, extraviado en Bruselas o en París, y a Søren Kierkegaard, peregrino y naufrago en las calles de Copenhague [...].² (Muñoz Molina, 2001, p. 420-422)

Depuis l'espace diégétique dans lequel se meut le personnage, le narrateur nous projette vers des espaces d'abord métatextuels (comme l'île de Robinson Crusoé) puis vers ceux,

² « Comme Manuel Azaña dans son adolescence d'enfant gros et myope, je voulais être le capitaine Nemo. De huit heures à quinze heures, c'était le capitaine Nemo qui, entre ces murs, était enfermé dans son sous-marin, et Robinson Crusoé dans son île, et aussi l'Homme invisible et le détective Philip Marlowe, et le Bernardo Soares de Fernando Pessoa, et n'importe lequel des employés de bureau de Franz Kafka, ombres de lui-même et de son travail à l'Office d'assurances contre les accidents du travail, à Prague. [...] Dans son bureau du Service des Eaux d'Alexandrie, Constantin Cavafy imagine la musique qu'a entendu Marc Antoine la nuit qui précède sa ruine définitive, le cortège de Dionysos qui l'abandonne. Dans un restaurant de Lisbonne ou pendant un parcours de tramway, Fernando Pessoa ajuste pensivement les vers d'un poème sur un fastueux voyage en transatlantique vers l'Orient. Dans un hôtel de Turin arrive un homme à lunettes, absorbé, paisible, bien habillé, et pourtant un rien étrange, ce qui l'empêche de ressembler à un voyageur, il s'inscrit pour une seule nuit et personne ne sait qu'il est Cesare Pavese et que dans son bagage réduit il y a une dose de poison avec lequel, quelques heures plus tard, il va se donner la mort. [...] Je croisais des hommes au regard sauvage et aux gestes de détraqués et je m'imaginais Baudelaire dans le délire final de sa vie, égaré dans Bruxelles ou dans Paris, ou Søren Kierkegaard, pèlerin et naufragé des rues de Copenhague [...] ».

extradiégétiques, que Bertrand Westphal a baptisé réalèmes, c'est-à-dire des référents spatiaux fictionnalisés car intégrés au récit (ici, Lisbonne, Prague ou Alexandrie, par exemple). Le lecteur passe alors d'un référent purement imaginaire à un référent spatial, ce qui contribue à la consolidation d'une Europe littéraire dans laquelle le matériau fictionnel construit la représentation d'un continent où se mêlent sur un même plan des lieux imaginaires et des lieux réels. Par ailleurs, la virtualité des réalèmes exploités dans le texte relève exclusivement de la fonction auctoriale : Lisbonne n'est citée que comme la ville de Pessoa, Prague celle de Kafka, Alexandrie, celle de Cavafy – poète de nationalité égyptienne mais de langue grecque, ce qui invoque aussi implicitement l'Europe colonisatrice. D'ailleurs, la présence du détective Philip Marlowe introduit aussi une ouverture qui va au-delà de l'Europe, avec une projection vers les Amériques mais qui s'ancre beaucoup moins que les autres références dans un lieu précis. En effet, les associations entre villes et écrivains se poursuivent et se multiplient tout au long du roman de sorte qu'on ne voyage bientôt plus d'une ville à une autre, mais d'un écrivain à un autre. Le narrateur ne rêve pas de visiter Bruxelles, Paris, Copenhague ou Prague, mais de voir apparaître Baudelaire, Kierkegaard ou Kafka ; de même qu'il ne pénètre pas plus Turin que le suicide de Cesare Pavese. Car, ce qui est en jeu dans cet extrait, c'est surtout la hantise, l'obsession pour tous ces artistes qui sont appréhendés dans une mythification littéraire, assumée par ailleurs par le narrateur : « *vivía [...] rodeado de sombras que suplantaban a las personas reales y me importaban más que ellas y paladeaba nombres de ciudades en las que no había estado* »³ (Muñoz Molina, 2001, p. 422). Ces ombres qui l'entourent constituent autant de fantômes qui habitent ses journées et ses pensées ; cristallisées dans le temps et dans l'espace, elles reflètent la mémoire d'une Europe lettrée, aux rues peuplées de génies transcendant toute

³ « *vivais [...] entouré de fantômes qui supplantaient les personnes réelles et qui m'importaient plus qu'elles et je savourais des noms de villes où je n'avais jamais été [...]* ».

appartenance nationale, tel un panthéon européen dont le narrateur serait en quelque sorte le récepteur. Cette Europe fantasmée et mythifiée se trouve alors figée, immobilisée, contenue tout entière dans la trace de l'artiste de sorte que Prague est réduite à n'être plus que la ville, voire seulement le bureau de Kafka, Turin, la chambre dans laquelle Cesare Pavese s'est donné la mort. Dès lors, le narrateur homodiégétique qui vit et travaille à Grenade se projette bien au-delà des frontières de son seul pays : il invoque une généalogie qui le transporte d'un coin à l'autre de l'Europe, lui faisant traverser le continent et revendiquer un héritage supranational.

Cette hantise, puisque le narrateur de *Sefarad* est habité, entouré par les fantômes des grands écrivains européens, prend, dans *Jo confesso*, la forme d'une obsession en ce sens presque d'une addiction dont le protagoniste, Adrià, ne peut se défaire. En effet, jeune enfant surdoué pour les langues devenu professeur d'histoire des idées à l'université de Barcelone, Adrià a hérité du même mal qui causa la mort de son père : le goût irréprouvable pour la collection d'objets d'art et en particulier les manuscrits. Il est invité très tôt à exercer son allemand sur les écrits de Stefan Zweig et, en grandissant, il conserve précieusement la collection de son père. Le protagoniste ne résiste d'ailleurs pas à l'envie de l'amplifier, faisant fi de sa mauvaise conscience qui pèse pourtant sur lui et qui est liée à la provenance souvent douteuse des manuscrits. Il acquiert ainsi au fur et à mesure du récit les cinq premières pages de *La Naissance de la tragédie* de Nietzsche, deux poèmes d'Ungaretti, quelques chapitres épars des frères Goncourt, les derniers feuillets d'*À la recherche du temps perdu* de Proust ainsi que des pages d'Orwell, de Hurley ou de Cesare Pavese. Parmi les écrivains ici invoqués, nous retrouvons certaines similitudes avec ceux qui hantaient le narrateur de Molina : outre la figure de Cesare Pavese, nous pouvons observer une tendance générale consistant à inscrire dans ce panthéon d'artistes principalement des

écrivains des XIX^e et XX^e siècles⁴, ce qui place la modernité littéraire au cœur de l'héritage européen (Dethurens, 1997). Si le narrateur de *Sefarad* se plaçait en récepteur de ce lignage d'artistes, Adrià, en veillant à conserver leurs écrits originaux, se positionne en tant que gardien. La mémoire de cette ascendance commune et fédératrice de l'identité européenne est ici matérialisée par l'objet qui constitue à la fois une trace de l'histoire littéraire et un trésor, le symbole d'une communauté au sein de laquelle l'art et les idées ont triomphé. D'ailleurs, la perspective d'un héritage littéraire commun traverse également le roman de Corti puisque, en pleine campagne de Russie, alors que le soldat italien Michele vient d'être fait prisonnier par les forces soviétiques, la connaissance réciproque d'un poème de Victor Hugo permet à Michele et à son homologue russe, Larichev, d'ouvrir un espace de communication et reconnaissance mutuelle:

La parola francese bataillon, detta e ripetuta, gli richiamò impensatamente da chissà quale ripostiglio della memoria un verso di Victor Hugo studiato a scuola, un verso che si riferiva alla battaglia di Waterloo eppure si attagliava bene anche alla situazione presente. Così bene le si attagliava, che Michele fece senza riflettere una cosa della cui assurdità si rese conto già mentre le faceva (fece una di quelle cose che si fanno in certi momenti risolutivi della vita soltanto perché Qualcuno ce le fa fare): recitò cioè a bassa voce il verso in questione:

« La pâle mort » mormorò « mêlait les sombres bataillons »

Làricev rimase, com'è naturale, molto sorpreso, e per un certo tempo tacque; poi, con autentico sbalordimento del prigioniero, completò la citazione: « Waterloo, morne plaine... dans ton cirque de bois, de coteaux, de valons, la pâle mort mêlait les sombres... » non arrivò alla rima, temendo l'impressione che

⁴ Le XVIII^e siècle occupe une place à part dans le panthéon européen. Bien que fondateur, il demeure peut-être encore trop marqué par une prééminence française.

*avrebbe potuto produrre sui soldati. « Victor Hugo, è vero? Amate voi questo autore? »*⁵ (Corti, 2002, p. 395)

La littérature devient ici un langage, et la poésie, celui de l'Europe par excellence, ce qui peut sembler paradoxal, puisque le poétique est intimement lié au matériau sonore. Cependant, la poésie est ici récitée et c'est précisément cette récitation qui ouvre un espace de communication et même de communion entre les Européens, dépassant le conflit des guerres et les différences nationales (dont linguistiques) puisqu'à travers les vers de Victor Hugo, Michele et Larichev se reconnaissent. La mémoire individuelle, celle du poème probablement appris par cœur étant enfant, se transforme par la récitation en mémoire collective : les soldats se découvrent un commun amour pour l'art qui implique aussi une éducation européenne similaire, une mémoire littéraire similaire, ce qui pousse le Russe à protéger le prisonnier italien, dépassant ainsi toutes les rivalités pouvant alors exister entre eux. Symboliquement, il y a ainsi dans cet extrait un triomphe de l'Europe civilisée sur l'Europe barbare de la guerre puisque deux soldats de puissances ennemies qui, s'ils s'étaient retrouvés l'un en face de l'autre sur le champ de bataille auraient sans doute cherché à se tuer, partagent ici un moment de communion qui scelle une certaine fraternité entre eux. Dès lors, les vers d'un écrivain français, composés presque un siècle avant l'envoi de

⁵ « Le mot français 'bataillon', dit et répété, fit soudainement surgir d'on ne sait quel coin reculé de sa mémoire un vers de Victor Hugo étudié à l'école, un vers qui faisait référence à la bataille de Waterloo, et qui pourtant convenait aussi à la situation présente. Convenait si bien que Michele fit sans réfléchir une chose dont il réalisa l'absurdité en même temps qu'il la faisait (une de ces choses que l'on fait en certains moments décisifs de la vie, seulement parce que Quelqu'un nous les fait faire) ; il récita à voix basse le vers en question :

- *La pâle mort*, murmura-t-il, *mêlait les sombres bataillons*.

Larichev, naturellement, demeura très surpris, et se tut un moment. Puis, à l'ébahissement du prisonnier, il compléta la citation :

- *Waterloo, morne plaine... dans ton cirque de bois, de coteaux, de vallons, la pâle mort mêlait les sombres...*

Il n'alla pas jusqu'à la rime, craignant l'impression qu'elle aurait pu faire sur les soldats.

- Victor Hugo, n'est-ce pas ? Vous aimez vous aussi cet auteur ? ».

Michele vers le front russe, créent un pont entre les supposés ennemis, un pont dont l'architecte n'est autre que Victor Hugo, l'un de ces artistes qui a, depuis le XIX^e siècle, caressé de sa plume l'utopie européenne, ainsi que sa proposition des « États-Unis d'Europe », lors de son discours d'ouverture du Congrès de la Paix du 21 août 1849, en témoigne. Et ces vers qui chantent la déroute napoléonienne traversent les personnages, s'imposant à leur esprit et à leur parole ; ils portent en eux et conservent ainsi la mémoire de l'histoire européenne, ce qui fait de la littérature l'un des vecteurs de cette mémoire.

L'idée que la littérature puisse être la gardienne d'une mémoire européenne, que cette dernière soit historique ou littéraire, ou bien les deux, apparaît dans le roman américain de William T. Vollmann dans le même contexte belliqueux que celui de Corti. En effet, *Europe Central* parcourt les rivalités entre l'Allemagne et l'URSS depuis les prémices de la Seconde Guerre mondiale jusqu'à la fin de la Guerre froide, et, à travers elles, les nombreuses modifications et amputations que subit le territoire même de l'Europe : invasions et annexions militaires, destructions de villes, division du continent en deux blocs, etc. Cette mutilation du territoire qui transforme donc le paysage européen survit néanmoins grâce à la littérature :

Once upon a time, the dome, tower and spire of the Frauenkirche rose above Dresden's ancient narrow streets, which were now far more fictional than they had ever been in Hoffmann's fairytale of the Golden Pot. Come to think of it, that strangely flat ornateness of so many edifices in prewar Dresden could have been theatrical backdrops. The play was called « Lina and Freya. » The Dresden in the old books never existed except in books, an objective fact, which implies that the ruins in broken waves of brick and stone from that night and morning when all Dresden got shattered open like a pomegranate whose seeds have been plucked from their catacombs weren't actually there. Dresden is Europe Central, the walled kingdom in the middle of the past! Every day here begins once upon the time. But

*Barbarossa has withdrawn into his mountains cave to dream new cruel dreams; he's lost to us; he never existed. Just as depressing truths from Stalingrad must be considered Russian propaganda (a mother kneeling over a frozen body, a long, long winding column of muffled, staggering figures vanishing into the fog), so the burning of Dresden was itself nothing more than a nightmare [...]*⁶. (Vollmann, 2005, p. 611-612)

Le lecteur de *Europe Central* se voit ici immergé dans le monde merveilleux des contes, dès le début de la citation par la formule consacrée (*Once upon a time*), un monde qui va supplanter la réalité historique, sensible et tragique. En effet, alors que Dresde vient d'être détruite par les bombardements britanniques et américains, elle survit à sa propre destruction grâce à l'image qu'en a dépeinte d'elle Hoffmann dans son conte *Le Pot d'or*. Autrement dit, le réalisme littéraire de Dresde préserve la ville réelle de l'anéantissement puisqu'elle continue d'exister dans l'espace fictionnel construit par Hoffmann au XIX^e siècle : la ville qui a été immortalisée par lui à travers les pages de son livre ne saurait être atteinte par le fracas des bombes. D'ailleurs, et ce n'est pas un hasard, l'écriture du conte fut

⁶ « Il fut un temps [littéralement : il était une fois] où le dôme, la tour et la flèche de la Frauenkirche s'élevaient au-dessus des vieilles rues étroites de Dresde, qui étaient à présent encore plus imaginaires qu'elles ne l'avaient jamais été dans le conte d'Hoffmann, *Le Pot d'or*. À bien y réfléchir, la décoration étrangement plate de nombreux édifices de la Dresde d'avant-guerre aurait pu être un décor de théâtre. La pièce s'appelait *Lina et Freya*. La Dresde des livres anciens n'exista jamais que dans les livres, un fait objectif, qui implique que les ruines de vagues de briques et de pierres brisées quand tout Dresde explosa tel le fruit du grenadier dont les graines ont été retirées de leurs catacombes *n'étaient pas vraiment là*. Dresde, c'est le Central Europe, le royaume muré au cœur même du passé ! Chaque jour ici commence par *il était une fois*. Mais Barberousse s'est retiré dans sa grotte montagnaise pour rêver de nouveaux rêves cruels ; il nous est inaccessible ; il n'a jamais existé. De même que des vérités déprimantes en provenance de Stalingrad doivent être considérées comme de la propagande russe (une mère s'agenouillant devant un corps gelé, une longue, longue colonne sinueuse de silhouettes titubantes et emmaillottées disparaissant dans le brouillard), de même l'incendie de Dresde ne fut rien d'autre qu'un cauchemar [...] ».

contemporaine de la bataille de Dresde de 1813 au cours de laquelle les forces napoléoniennes triomphèrent de la Sixième Coalition austro-russo-prussienne, ce qui crée une analogie entre les campagnes de Napoléons et celles de la Seconde Guerre mondiale. En plus de porter en elle les traces des guerres, la littérature permet donc de préserver la mémoire d'une Europe passée, d'une Europe qui ne cessera jamais d'exister, précieusement conservée dans les pages de sa prose.

L'Europe infernale

Les romans ne sauraient être simplement les vecteurs d'une histoire lumineuse dans laquelle l'art aurait été comme le phare de l'Europe. Ils gardent d'autres histoires, sont peuplés d'autres souvenirs, celle d'une mémoire infernale dont les morts, plus ou moins anonymes, hantent nos consciences et nos littératures. Les romans de notre corpus, parce qu'ils donnent à voir une traversée de l'Europe dans des contextes de guerre, mettent aussi en lumière les ravages que ces dernières ont pu produire et se font ainsi les témoins de la bascule d'une Europe civilisée en Europe infernale dans laquelle les Enfers, aussi bien au sens antique de royaume des morts qu'au sens chrétien de châtimement éternel, se sont emparés du continent. Alors qu'Ambrogio, l'un des protagonistes de *Il cavallo rosso* est envoyé vers le front russe, il observe, dès le premier jour de son voyage, un mauvais présage se dressant à l'horizon :

Nel tardo pomeriggio di quel giorno, mentre percorreva la via Mestre-Postumia, la tradotta sfilò a passo d'uomo davanti all'immenso ossario di Redipuglia dove sono riunite, nel luogo stesso dei terribili combattimenti per Trieste, centomila salme di caduti nella prima guerra mondiale. Tutti s'erano ammassati ai finestrini o agli sportelli dei carri per vedere: l'ambiente carsico retrostante, più pietroso che verde, veniva a costituire una sorta d'enorme anfiteatro; dalle ultime propaggini dell'Adriatico il sole, già decline, illuminava di sbieco

*lo spaventoso cimitero, mettendone in rilievo ogni particolare.*⁷ (Corti, 2001, p. 144)

Le cimetière militaire de Redipuglia, qui est l'un des plus grands au monde, donne à voir un spectacle mémoriel grandiose aux abords de Trieste, ville contestée entre Yougoslavie et Italie, ville frontière entre le monde italien et le monde slave qui apparaît ici dans un contexte d'italianité. Néanmoins, elle n'en demeure pas moins une frontière, car, par la présence du cimetière, les soldats qui s'enfoncent vers l'est et dépassent ainsi Trieste, entrent peu à peu dans un autre univers. En effet, ce dernier adresse un avertissement au jeune soldat italien qui, naïf de par sa jeunesse, reste convaincu que la guerre dans laquelle il s'apprête à se battre ne saurait être plus meurtrière que celle que le cimetière commémore. Aussi, il fonctionne comme une véritable hétérotopie puisque ce lieu de repos éternel incarne le monde des morts, par opposition au monde des vivants et pourtant, alors qu'Ambrogio l'observe, les deux mondes se font face sur le même plan. La mémoire de l'Europe demeure ainsi visible, gigantesque, contenue dans cet immense ossuaire aux allures d'amphithéâtre ; une comparaison qui rappelle la Rome antique comme l'un des berceaux de la civilisation européenne et italienne et, peut-être de manière ironique, sa bascule barbare. En effet, si les gladiateurs trouvaient parfois la mort au cours des combats qui y étaient donnés, l'ossuaire abrite quant à lui les restes de plus de cent mille soldats morts pendant la Première Guerre mondiale. En ce sens, c'est véritablement dans le monde des morts que s'enfonce peu à peu Ambrogio à mesure qu'il avance vers l'Est, un monde où, dans *Sefarad* et *Europe Central*,

⁷ « Vers la fin de l'après-midi du même jour, longeant la route Mestre-Postumia, le train passa lentement devant l'immense ossuaire de Redipuglia où sont réunies, sur le lieu même des terribles combats pour Trieste, cent mille dépouilles de victimes de la Première Guerre mondiale. Tous s'étaient amassés aux fenêtres ou aux portillons des wagons pour regarder : la toile de fond du Carso, plus pierreuse que vert, formait une sorte d'énorme amphithéâtre. Depuis des derniers contreforts de l'Adriatique, le soleil, déjà déclinant, illuminait de biais de l'effroyable cimetière, et mettait en relief ses moindres détails. »

les premières victimes sont précisément ceux qui avaient pourtant fait la fierté de notre civilisation.

Dans ces deux romans, les écrivains et les artistes constituent le symbole de la bascule d'une Europe civilisée en une Europe barbare : Akhmatova et Chostakovitch sont sans cesse inquiétés par les services d'espionnage soviétique dans le roman de Vollmann et, dans celui de Molina, le lecteur suit sur les trajectoires individuelles d'une myriade d'artistes et d'intellectuels tels que Primo Levi, Jean Améry, Walter Benjamin, Milena Jesenská, Margarete Buber-Neumann ou encore Federico García Lorca, tous victimes de l'oppression des totalitarismes de l'Europe. Mais, dans le chapitre « Eres » de *Sefarad*, plus que de suivre de forme lointaine les déportations ou les persécutions de ces personnages, le lecteur devient le narrataire du chapitre et se voit ainsi lui-même plongé dans la peau d'un exilé ou d'un déporté :

*Eres [...] el republicano español que cruza la frontera de Francia en enero o febrero de 1939 y es tratado como un perro o como un apestado y enviado a un campo de concentración, a la orilla hosca del mar, encerrado en una geometría siniestra de barracones y alambradas, la geometría y la geografía natural de Europa en esos años, desde las playas infames de Argelès-sur-Mer donde se hacían como ganado los republicanos españoles hasta los últimos confines de Siberia, de donde regresó viva Margarete Buber-Neumann para ser enviada no a la libertad sino al campo alemán de Ravensbrück.*⁸ (Muñoz Molina, 2001, p. 384-385)

⁸ « Tu es [...] le républicain espagnol qui traverse la frontière française en janvier ou février mille neuf cent trente-neuf et qui est traité comme un chien ou un pestiféré, puis expédié dans un camp de concentration, sur une côte rébarbative, enfermé dans une géométrie sinistre de baraques et de barbelés, la géométrie et la géographie habituelle de l'Europe de cette époque, depuis les plages infâmes d'Argelès-sur-Mer, où les républicains espagnols sont parqués comme du bétail, jusqu'aux ultimes confins de la Sibérie, dont Margarete Buber-Neumann est revenue vivante pour être propulsée non pas vers la liberté, mais dans le camp allemand de Ravensbrück. »

Le paysage de l'Europe est uniformisé sous les traits des barbelés et les silhouettes des camps, depuis le littoral méditerranéen jusqu'aux confins de la Sibérie ; un paysage dans lequel les Européens sont enfermés, faits prisonniers et menés d'un bout à l'autre du continent. D'Argelès-sur-Mer à Ravensbrück, en passant par le nord de la Russie, l'expérience européenne est celle des camps, celle de la déportation, rendue universelle et intemporelle dans le récit par l'emploi au présent de l'indicatif de la deuxième personne du singulier (*eres*). Ainsi, le lecteur se fait acteur ; il est presque un personnage du roman et fait à son tour, malgré les années qui le séparent de cette Europe, l'expérience de la persécution et de la certitude d'une mort prochaine, héritant en ce sens de l'histoire récente. Dans le chapitre, il devient aussi bien un républicain espagnol fuyant la dictature franquiste, un détenu de la Gestapo arrêté dans les rues de Bruxelles puis déporté vers le camp d'Auschwitz, un malade condamné, l'insecte de *La Métamorphose* de Kafka, un Juif du ghetto de Varsovie ou de Berlin se réveillant le lendemain de la nuit de Cristal. A l'aube du XXI^e siècle, Molina fait revivre à son lecteur les persécutions qu'ont partagées les Européens de la seconde moitié du XX^e siècle, une stratégie dont l'efficacité repose sans doute sur l'existence réelle de la majorité des personnages cités dans le roman. Leurs noms résonnent alors dans nos mémoires et viennent nous hanter par le biais de la littérature.

Mais, s'il est un nom qui hante les romans plus que les autres, un nom dont la seule référence est pourvue d'un pouvoir d'irradiation incontestable, c'est celui d'Auschwitz. Ce camp de concentration et d'extermination situé au cœur de l'Europe, devenu extraordinairement célèbre et l'un des terribles symboles de la Shoah, est un centre vers lequel les romans de notre corpus convergent, comme si la traversée de l'histoire européenne y menait forcément. Dans *Jo confesso*, le lecteur suit l'itinéraire d'un violon, le tout premier instrument au son fabuleux qu'aurait confectionné Lorenzo Storioni, à travers une Europe enténébrée puisque, passant de mains en mains, le violon n'engendre autour de lui que la convoitise, le vol et le meurtre. Cette trajectoire

infernale culmine avec l'arrivée du violon dans le camp d'Auschwitz où un SS tue brutalement sa propriétaire afin de récupérer l'instrument:

*Va posar una mà sobre l'estoig, però la puta vella va enretirar-se una passa i llavors va pensar que què s'havia pensat, la molt cabrona. Com que s'agafava a la funda de manera que no la hi podien prendre, l'Sturmabannführer Voigt es va treure la pistola, va apuntar al clatell gastat de la dona, va disparar i, enmig dels plors generals, quasi no es va sentir un pac ! prou feble. I la molt porca va esquitxar la funda del violí. El doctor va ordenar a Emmanuel que netegés la funda i que li ho portés tot al despatx de seguida. I el doctor va desaparèixer mentre enfundava la pistola, seguit per una colla d'ulls espantats per tanta crueltat.*⁹ (Cabré, 2013, p. 326)

Il est intéressant de remarquer qu'il y a ici comme une perversion de l'histoire et de l'identité européenne : là où le violon représentait l'art et avec lui une civilisation dans laquelle la musique classique avait pourtant excellé, il reste indissociable dans le roman de la cruauté humaine, rappelant ainsi l'irréconciliable dualité entre civilisation et barbarie, telle les deux faces d'une même pièce qui se découvre, avec horreur, capable du pire quand elle s'était toujours vantée du meilleur. D'ailleurs dans *Europe Central*, c'est précisément un musicien, le compositeur Dimitri Chostakovitch, le grand protagoniste du roman, qui présente Auschwitz comme nouveau centre de la face sombre de l'Europe : « *He's at the center of the world, you see. (The center of the world is Leningrad, which is Stalingrad, which is Auschwitz.) Every place leads here. Hence Opus 110's horror*

⁹ « Il posa une main sur l'étui, mais la putain de vieille recula d'un pas et alors il pensa mais qu'est-ce qu'elle s'imagina, cette sorcière. Comme elle s'accrochait à l'étui de façon qu'il était impossible de le lui prendre, le Sturmabannführer Voigt sortit son pistolet, le pointa sur la nuque usée et grise de la vieille femme, tira et, au milieu de tous ces pleurs on entendit à peine un pac ! assez faible. Et la salope éclaboussa l'étui du violon. Le docteur ordonna à Emmanuel de nettoyer l'étui et de le lui apporter aussitôt dans son bureau. Et le docteur disparut tout en rengainant son pistolet, suivi par une quantité de regards épouvantés par tant de cruauté. »

as intimate as the throat-slime of music, the strings dripping with bitterness and hate. »¹⁰ (Vollmann, 2005, p. 703) On observe ici ce que Bertrand Westphal appellerait un « brouillage hétérotopique » dans la mesure où « une ville peut en cacher une autre » (2007, p. 172) : la superposition de Léninegrad, Stalingrad et Auschwitz crée un effet de strate dont Auschwitz ressort comme point culminant de la haine et de la souffrance humaine. En effet, si la ville de Lénine est passée à la postérité pour son terrible siège de presque neuf cent jours, celle de Staline pour la célèbre bataille qui resta dans nos mémoires comme le symbole de la victoire des forces alliées contre celles du nazisme, Auschwitz, ne s'impose quant à elle à nos esprits que comme le lieu de la mort, la destination finale de milliers d'Européens. Le camp a beau avoir été libéré, il ne saurait représenter une victoire sinon l'épouvantable découverte de la déshumanisation de l'homme. Cette ville, à travers son toponyme allemand, est sortie de l'anonymat pour toujours et, dans *Sefarad*, le narrateur nous met face à cette réalité-là :

Cómo sería llegar a una estación alemana o polaca en un tren de ganado, escuchar en los altavoces ordenes gritadas en alemán y no comprender nada, ver a lo lejos luces, alambradas, chimeneas muy altas expulsando humo negro. Durante cinco días, en febrero de 1944, Primo Levi viajó en un tren hacia Auschwitz. Por las hendiduras en los tablones, a las que acercaba la boca para poder respirar, iba viendo los nombres de las últimas estaciones de Italia, y cada nombre era una despedida, una etapa en el viaje hacia el norte y el frío del invierno, nombres ahora indescifrables de estaciones en alemán y luego en polaco, de poblaciones apartadas que casi nadie por entonces

¹⁰ « Il est au centre du monde, n'est-ce pas. (Le centre du monde est Léninegrad, qui est Stalingrad, qui est Auschwitz.) Tous les endroits mènent ici. D'où l'horreur de l'opus 110, aussi intime que le mucus de la musique, les cordes dégoulinant d'amertume et de haine. »

*había oído nombrar; Mauthausen, Bergen-Belsen, Auschwitz.*¹¹ (Muñoz Molina, 2001, p. 42-43)

Auschwitz a totalement rayé de la carte la ville polonaise d'Oświęcim ; elle n'a pas d'autre passé, d'autre présent ni d'autre futur que celui d'avoir porté l'un des épisodes les plus terribles de la Shoah. Ainsi qu'Adorno le suggérait dans *Modèles critiques*, la Shoah a complètement bouleversé le monde : la carte de l'Europe d'après-Auschwitz voit émerger une nouvelle capitale mémorielle, de même que la littérature porte le sceau de ce passé impossible à oublier.

Conclusion

Ainsi, l'Europe est le lieu par excellence où les mémoires s'affrontent, incapables de se supplanter ou de s'effacer l'une l'autre. Les artistes qui se devaient d'incarner la gloire du continent sont devenus des victimes et des symboles de cette deuxième mémoire, celle des « assassinats individuels ou collectifs » dont parlait George Steiner. Ils représentent donc ce double héritage qui hante nos consciences et nos littératures mais, en l'incarnant, ils se font en un sens les garants de cette nouvelle Europe née des cendres du totalitarisme, de cette Europe d'après-Auschwitz où les morts qui habitent notre continent, peut-être plus nombreux que les vivants, font figures de guides. La littérature, en célébrant les écrivains dans la lignée desquels elle s'inscrit et en racontant la dystopie de la seconde

¹¹ « Quel choc se devait être que d'arriver dans une gare allemande ou polonaise dans des wagons à bestiaux, d'entendre dans des haut-parleurs les ordres criés en allemand et de ne rien comprendre, de voir au loin des lumières, des barbelés et de très hautes cheminées qui crachaient de la fumée noire ! Cinq jours durant, en février mille neuf cent quarante-quatre, Primo Levi a voyagé en train vers Auschwitz. Par les fentes entre les planches dont il approchait sa bouche pour pouvoir respirer, il a vu les noms des dernières gares d'Italie, et chaque nom était un adieu, une étape dans ce voyage vers le nord et le froid de l'hivers, noms indéchiffrables de gares en allemand, puis en polonais, noms de villes reculées que personne n'avait encore entendues, Mauthausen, Bergen-Belsen, Auschwitz. »

moitié du XX^e siècle, travaille pour la survivance et la reconstruction morale de l'Europe. Habitée et parfois même submergée par son passé, elle s'acquitte de son devoir de mémoire, pour que l'Europe de demain ne recroise jamais le chemin de l'Europe d'hier.

ORCID iD

Maribel FANTINATI  <https://orcid.org/0009-0000-2498-4428>

Bibliographie

- Adorno, Theodor W. (2003), *Modèles critiques*, Paris : Payot.
- Cabré, Jaume (2011), *Jo confesso*, Barcelona: Biblioteca a tot vent.
- Cabré, Jaume (2013), *Confiteor*, traduit du catalan par Edmond Raillard, Arles : Actes Sud.
- Corti, Eugenio (2001), *Il cavallo rosso*, Milano: Edizioni Ares.
- Corti, Eugenio (2020), *Le Cheval rouge*, traduit de l'italien par Françoise Lantieri, Paris: Les Éditions Noir sur Blanc.
- Dethurens, Pascal (1997), *Écriture et culture. Écrivains et philosophes face à l'Europe (1918-1950)*, Paris: Honoré Champion.
- Dethurens, Pascal (2002), *De l'Europe en littérature création littéraire et culture européenne au temps de la crise de l'esprit (1918-1939)*, Histoire des idées et critique littéraire, Genève: Droz.
- François, Etienne, Serrier, Thomas (2017), *Europa, notre histoire : l'héritage européen depuis Homère*, Paris: Les Arènes.
- Judt, Tony (2007), *Après-guerre : une histoire de l'Europe depuis 1945*, traduit de l'anglais par Pierre-Emmanuel Dauzat, Paris : Armand Colin.
- Muñoz Molina, Antonio (2001), *Sefarad*, Barcelona: Seix Barral.
- Muñoz Molina, Antonio (2003), *Séfarade*, traduit de l'espagnol par Philippe Bataillon, Paris: Éditions du Seuil.
- Steiner, George (1999), *Ce qui me hante*, Latresne : Éditions Le Bord de l'eau.
- Steiner, George (2005), *Une Certaine idée de l'Europe*, traduit de l'anglais par Christine Le Bœuf, Arles: Actes Sud.
- Vollmann, William T. (2005), *Europe Central*, New York: Viking.
- Vollman, William T. (2009), *Central Europe*, traduit de l'américain par Claro, Arles: Actes Sud.

Westphal, Bertrand (2007), *La Géocritique : réel, fiction, espace*, Paris : Les Éditions de Minuit.

Westphal, Bertrand (2019), *Atlas des égarements : études géocritiques*, Paris : Les Éditions de Minuit.

Notice bio-bibliographique

Professeure agrégée d'espagnol et doctorante à l'Université Toulouse-Jean Jaurès, **Maribel FANTINATI** rédige une thèse en littérature comparée dans le cadre du laboratoire LLA CREATIS. Elle étudie les modalités de dessin de l'Europe par le roman et, plus spécifiquement, elle y souligne l'importance de la traversée, l'espace s'appréhendant par le mouvement exprimé par les diégèses. En prenant appui sur les outils scientifiques de la mythocritique et de la géocritique, elle se propose donc d'étudier l'élaboration d'une cartographie de l'Europe dans sa complexité territoriale, historique, idéologique, imaginaire et identitaire.