



حوليات آداب عين شمس (عدد خاص 2018)

[www.aafu.journals.ekb.eg//:http](http://www.aafu.journals.ekb.eg/)

(دورية علمية محكمة)



La mémoire des sans-papiers et la charge affective dans *Nation par Barbès* de Cécile Wajsbrot

Louaie ABDELHAYE *

Maître-assistant, Faculté des Langues, Université de Sohag

Résumé

Dans *Nation par Barbès* (2001) de Cécile Wajsbrot, l'auteure fait implicitement référence aux Justes de France, ceux qui n'ont pas hésité à apporter aide et protection aux Juifs pendant l'Occupation. Cette référence implicite à l'attitude positive d'une partie considérable de la population française à l'époque s'entrecroise dans le texte avec le récit principal d'une femme bulgare qui rêvait dès son enfance de partir vers la France qui, d'après son système de valeurs, représente le pays des droits de l'homme. La fin tragique de l'histoire, où la femme bulgare décide de mettre terme à sa vie pour échapper, non seulement à sa situation misérable en France, mais également aux contrôleurs de la RATP, soulève d'interrogations chez le lecteur sur les valeurs de l'État français. Par le biais de la théorie de l'effet-personnage, nous essayons dans le présent article de mettre en lumière l'orientation affective et idéologique que crée le texte chez le lecteur.

Mots clés : Justes de France, orientation idéologique, orientation affective, post-mémoire.

Introduction

Dans la présente étude, l'accent sera mis sur les moyens auxquels recourt le texte pour susciter chez l'esprit du lecteur l'idée que les Juifs sont victimes d'une société antisémite, et qu'ils devraient par conséquent immigrer en Israël pour vivre en paix. D'une part, *Nation par Barbès* met en parallèle la singularité de la « Shoah » et la figure de « martyr » intrinsèquement liée aux Juifs de la diaspora du point de vue du texte, ce qui aura ses répercussions sur le processus de réception du texte littéraire ; l'usage de l'« image de victimisation » vise essentiellement, non seulement à représenter le Juif comme victime éternelle de la discrimination raciale, mais également à susciter chez le lecteur un sentiment de honte et de culpabilité. D'autre part, le texte établit des liens directs entre, d'une part, le sort misérable des Juifs dans les sociétés antisémites en Europe et la coexistence impossible entre les Juifs et les «goyim» (non-juifs) en Diaspora et, d'autre part, la souffrance des étrangers clandestins dans la société française, ce qui révèle la tendance sioniste de Cécile Wajsbrot elle-même. L'objectif principal est de configurer la France comme un lieu hostile aux étrangers en général, et aux Juifs en particulier, cela s'effectue dans le texte par le biais d'une référence implicite aux décadences des valeurs républicaines dans la société française. Du point de vue du texte, le contexte social et politique, qui a engendré la « persécution » et la « discrimination » de la communauté juive en France pendant l'Occupation, n'a pas changé ; le passé « terrible » risque de se produire dans le présent.

Le mécanisme d'orientation affective, tel qu'il apparaît dans le roman, cherche en effet à pousser le lecteur à recevoir le texte en fonction de l'idéologie sioniste ainsi que par le biais des valeurs véhiculées et défendues par les personnages de l'œuvre. Pour ce faire, il est nécessaire avant tout de créer un contrat de confiance entre l'instance narrative et l'instance lectrice, ce qui permettra au texte de rendre le narrateur plus crédible aux yeux du lecteur. Pour convaincre le lecteur d'un tel message idéologique, le texte tend à lui adresser un discours affectif dans le but de suspendre la faculté critique chez lui. En s'adressant à la partie affective chez le lecteur, le texte cherche à le pousser à changer ses convictions idéologiques.

Le lecteur auquel s'adresse le texte dans *Nation par Barbès* est à l'origine un lecteur-juif qui n'a pas connu les atrocités de la guerre, c'est-à-dire une génération qui est née après la fin de la Deuxième Guerre mondiale, mais qui désire en même temps en savoir davantage sur le passé de ses ancêtres, périmés dans les camps d'extermination nazis. Ce désir d'accéder à la vérité historique se heurte cependant à la version officielle de l'Histoire, telle qu'elle apparaît dans les manuels d'histoire. Par le biais de la « post-mémoire¹ », les protagonistes de l'œuvre mènent une enquête dans le dessein de tout savoir sur l'Histoire de leur pays, et d'élever le voile sur les

zones obscures de ce passé. Cette révision, pour ainsi dire, mémorielle de l'Histoire prend pour support l'affection du lecteur. Plus les liens de sympathie entre le lecteur et les personnages de l'œuvre sont forts, plus le lecteur est à même de consentir le contenu idéologique.

D'après la théorie de l'effet-personnage de Vincent Jouve, l'effet-valeur que produit le texte nécessite a priori l'existence d'un destinataire s'apprêtant affectivement à bien recevoir un message idéologiquement orienté, par le biais de certaines indications textuelles. Pour bien préparer le lecteur à la réception d'un tel message, le texte recourt à construire une affinité affective entre le lecteur et l'univers du texte, comme nous le verrons par la suite.

Le texte prend donc pour cible les jeunes générations, comme en témoigne la thématique abordée par l'écrivaine dans le roman en question, où l'accent est souvent mis sur une rupture intergénérationnelle entre, d'une part, la génération de parents, qui ont préféré le silence et, d'autre part, la génération ultérieure qui souffre d'une forte crise identitaire causée par le mutisme ou le refus de parole pendant plusieurs décennies, qu'il soit sur le niveau officiel ou familial. Les protagonistes de l'œuvre cherchent, par le biais de la post-mémoire, à faire une enquête dans le passé dans le dessein de lever le voile sur le passé refoulé et tragique qu'a connu leurs familles, notamment pendant les années de l'Occupation.

Pour pousser le lecteur vers un « croire-au-narratif », ce qui permet ensuite au texte de lui transmettre un message idéologique, il est important d'éveiller d'abord chez lui le « moi fictionnel », ou plutôt le « Moi du Narcissisme » qui se rattache à l'enfance du sujet lisant, ainsi que le souligne Jouve en faisant référence aux propos d'Octave Mannoni :

Sitôt que des personnages sont engagés dans une histoire, ils renvoient à ce récit originel qui, aux yeux du lecteur, contient au-delà du temps une part de vérité. Le moi symbolique, s'il a relégué le moi imaginaire au second plan, lui doit son existence. Les processus primaires, présents sous les processus secondaires, sont toujours susceptibles de réapparaître. Ce moi de l'imaginaire, hérité de l'enfance, on peut encore l'appeler, avec Octave Mannoni, le Moi du Narcissisme [...] Le « moi fictionnel » conceptualisé par Kendall Walton n'est guère différent du moi narcissique ou enfantin. Défini comme représentant du lecteur dans l'univers romanesque. (Jouve, 1992 : 87)

Ainsi que le souligne la citation précédente, le sujet est à même de tout croire durant le processus de lecture, comme c'est le cas pendant l'enfance, mais à condition que le texte sache bien y insérer certaines indications textuelles, susceptibles de suspendre la faculté critique chez le récepteur en le poussant, non seulement à faire semblant de croire, mais également à sympathiser avec les entités fictionnelles, et par conséquent avec ce qu'ils

ressentent. La question est fort complexe, ce qui nous intéresse le plus est donc de toucher du doigt les moyens auxquels recourt le texte pour orienter affectivement le lecteur, ce qui nous permet ensuite de trouver une réponse à l'interrogation initiatique que soulève le titre de cette étude au regard de la méthode que propose la présente étude : Pourquoi le lecteur de la production romanesque de C. Wajsbrot se sent-il touché et ému jusqu'à ce point pendant le processus de lecture ; il est souvent envahi par un sentiment d'admiration, de pitié et de compassion envers certains personnages de l'œuvre, et parfois par un fort sentiment de culpabilité, de panique, de dégoût ou d'offuscation devant les valeurs abordées et défendues dans son œuvre d'art verbale ? L'opposition qui existe dans son œuvre entre, d'une part, les systèmes de valeurs auxquels adhèrent certains personnages et, d'autre part, l'effet-valeur que produit le texte, nécessite en effet une sorte d'orientation affective, d'où résultera la création d'un rapprochement affectif entre le lecteur et certains personnages, comme nous le verrons plus tard.

Pour bien comprendre l'orientation affective qui existe dans *Nation par Barbès*, il nous semble nécessaire, dans un premier temps, de déceler les moyens auxquels recourt le texte de fiction pour créer un rapprochement affectif entre le lecteur et le monde du texte ; c'est ce que Vincent Jouve nomme le code narratif. Dans un second temps, nous mettons l'accent sur les liens de sympathie, que crée le texte, pour exercer une influence affective sur le lecteur, par le biais de l'usage de certaines techniques de présentation de la psyché des personnages.

Le code narratif

Compte tenu de l'importance qu'occupe la sympathie au regard de son impact sur les réflexions proprement psychologiques du lecteur, l'orientation affective prend plusieurs aspects. Par le biais de l'usage du code narratif, le texte exerce une influence affective sur le récepteur. Le mécanisme de sympathie se fonde à l'origine sur la relation entre le lecteur et l'instance qui prend en charge la narration dans le récit. Si sa présence dans le texte marque profondément le lecteur, son absence a pour résultat direct de le pousser à s'identifier au personnage. De même, la référence narrative au cours du récit à l'univers du hors-texte contribue fortement à créer des personnages vraisemblables, ce qui a pour conséquence de fortifier le pacte de crédibilité entre le lecteur et l'univers fictionnel.

Nation par Barbès s'articule autour de trois récits englobés qui se chevauchent et s'entremêlent au cours du récit englobant. Le premier se rapporte à l'histoire d'Aniela, une femme d'origine bulgare qui décide de partir illégalement vers la France dans l'espoir d'une vie meilleure. Le deuxième cadre diégétique porte sur le récit d'amour qui rassemble Léna et Jason. Pour ce qui est du troisième, il porte sur la relation amoureuse entre Aniela et Jason. Après son arrivée en France, Aniela rencontre Jason par

hasard dans la rue. Il l'aide à trouver un logement en l'hébergeant dans la chambre de bonne de la maison de ses parents.

Aniela réussit à se joindre provisoirement à une société touristique qui organise des voyages à Paris. Compte tenu de son désir violent de rester en France, elle décide d'abandonner le bus de départ et poursuit sa route à pied à Paris. Dans le quartier parisien «Monceau», elle rencontre par hasard Jason. Après lui avoir raconté son histoire, il lui propose de vivre dans la chambre de bonne dans la même maison où il habite. Ce geste de générosité, parce qu'il lui offre un logement gratuit, renforce les liens entre les deux personnages. Par ailleurs, Jason tombe amoureux de Léna, qu'il rencontre dans le métro parisien. La complexité de leur récit d'amour est due au fait que le passé terrible qu'a vécu la mère de Léna se répercute négativement sur la relation entre cette dernière et Jason. Les atrocités de la guerre civile espagnole, du 18 juillet 1936 au 1 avril 1939, qu'a vécues la mère de Léna la pousse à être sévère et sadique à l'égard de sa fille.

Le récit se termine par le suicide d'Aniela après avoir été arrêtée par les contrôleurs du métro parisien, et après avoir échoué à faire partie de la société française qui dénonce fortement l'immigration clandestine. Elle a réussi à échapper pour mettre terme à sa vie en se jetant sous les roues du métro. Avant la scène de la fin, elle rencontre Léna à la sortie de la station Monceau et lui demande de lui prêter une somme d'argent pour faire un appel de téléphone à sa mère. En ce moment crucial, le narrateur intervient pour commenter ce geste de générosité qui fait référence métaphoriquement à la figure des « justes de France² », ceux qui ont aidé les Juifs pendant les années de l'Occupation :

À cet instant, elle [Léna] avait l'impression de représenter la France – même s'il y avait dans cette pensée quelque chose de ridicule – d'avoir la responsabilité du séjour d'Aniela, d'être le signe de l'hospitalité légendaire qui faisait que tant de gens avaient encore l'idée de venir – ignorant les lois récentes et les comportements habituels, les reconduites dans des charters, les contrôles de police, l'obsession des étrangers. À cet instant, elle l'aurait invitée chez elle, si elle avait vécu seule, et elle ignorait si la présence de sa mère, en l'occurrence, l'entravait ou la protégeait. (Wajsbrot, 2001 : 174-175)

Force est de remarquer que le discours idéologique, dans l'extrait précédent, s'adresse particulièrement au lecteur interprétant³. La condamnation de l'attitude démissionnaire de la France, voire l'hostilité envers les étrangers, ne fait cependant pas l'unanimité parmi les lecteurs. Ce débat problématique que soulève le texte suscite la faculté critique chez le lecteur ; il est invité à prendre position. Toutefois, le texte, par le biais de la position idéologique que prennent certains personnages au cours du texte, comme c'est le cas avec Jason et Léna, qui s'accorde avec le système de valeurs défendu par l'instance énonciative, pousse le lecteur à juger négativement la politique

d'immigration en France ainsi que le durcissement de la politique liée à l'immigration clandestine. D'ailleurs, si le texte valorise le comportement juste des personnages comme Léna et Jason, il dénonce la naïveté d'Aniela.

Plus le lecteur est proche des personnages de l'œuvre, plus il est prêt d'accepter idéologiquement ce qu'ils font et ce qu'ils pensent, comme dans l'extrait suivant où la narration met l'accent sur la vie intérieure du personnage, d'où résultera la création d'un pacte affectif avec le lecteur :

Sur les bancs étaient assis des gens plutôt âgés, des hommes et des femmes avec des cannes, des lunettes, des appareils auditifs, toutes sortes de béquilles pour faire semblant de vivre comme autrefois, songeait Léna en les regardant avec une sorte de rancœur, car malgré les vicissitudes, ils vivent longtemps, et leur vie s'appuyait sur la vie des autres comme eux-mêmes s'appuyaient sur leur canne, le monde était fait de vieillards, de vampires qui se nourrissaient des gens plus jeunes qui les entouraient, et sa mère, qui n'avait pas leur âge, vivait encore de longues années, autant d'années qui ne lui appartiendraient pas entièrement. (Wajsbrot, 2001 : 76-77)

Dans la citation ci-dessus, si l'intervention narrative dans l'expression « avec une sorte de rancœur » est révélatrice de la position idéologique de Léna à l'égard de sa mère, le texte a tendance à jeter un éclairage sur les pensées de la protagoniste, il en résulte que le lecteur se sent proche du personnage et ses douleurs. Léna responsabilise l'ancienne génération, y compris sa mère, à savoir ceux qui refusent de témoigner. Compte tenu que sa mère est discrète, et refuse de lui parler de ce qui s'était passé pendant la guerre civile espagnole, la douleur persiste dans le présent et laisse ses marques négatives sur la génération qui n'a pas vécu le passé et ses atrocités. De même, l'usage d'une image métaphorique comme dans l'expression « le monde était fait de vieillards, de vampires qui se nourrissent des gens plus jeunes qui les entouraient » est significative, pour une simple raison que le texte sollicite le sujet lisant, c'est-à-dire la part affective chez le lecteur. La configuration narrative contribue donc à orienter affectivement le lecteur, en le poussant à réécrire l'Histoire. La souffrance de la génération, née après la guerre, est due à l'attitude négative de ceux qui ont vécu le passé traumatique, et qui refusent en même temps de livrer leur témoignage à la génération d'après.

Pour le dire autrement, la réécriture de l'Histoire, ou plutôt la vision alternative de l'Histoire, présentée et abordée en général dans l'ensemble de l'œuvre de Cécile Wajsbrot, et dans *Nation par Barbès* en particulier, est mise en œuvre par le biais d'une orientation affective, ce qui aura pour conséquence la création d'un contrat de confiance avec le lecteur :

La lecture, appréhendée comme *game* par le lecteur, devient *playing* pour le lisant. Ce dernier s'investit pleinement dans le monde romanesque, allant jusqu'à s'identifier à telle ou telle figure. (Jouve, 1992 : 89)

La participation affective du lecteur a donc pour conséquence de fortifier ses rapports au texte ; son identification aux personnages de l'œuvre aura ses répercussions, non seulement sur sa position idéologique, mais également sur son adhésion à l'univers fictionnel. D'ailleurs, le déplacement du foyer et le changement de la distance focale, c'est-à-dire de l'instance narrative à laquelle le personnage adhère et avec laquelle il s'identifie pour appréhender le contenu diégétique pendant le processus de lecture, produit un impact sur sa relation au texte. Si le changement du narrateur suscite un effet de réel, ou plutôt une illusion référentielle, selon les termes de Vincent Jouve, cela est due à l'existence de plusieurs types d'identifications : l'identification focalisatrice ; l'identification au personnage, ou l'identification informationnelle. Par le biais de certains procédés de l'illusion référentielle, le texte pousse le récepteur à s'identifier à une instance narrative susceptible de lui donner une vision suffisante et évidente.

Pour comprendre un mécanisme fort complexe comme l'identification ainsi que son rapport psychologique avec la psyché du lecteur, il est indispensable de prendre en considération la dimension affective chez le lecteur, et comment le texte recourt à la création des liens de sympathie pour orienter affectivement le récepteur du texte. Compte tenu de l'existence de certaines zones obscures dans le texte, le lecteur tente de se réconcilier avec l'indicible par le biais du discours des personnages ; cette dimension psychologique qui existe dans le texte accorde au processus de lecture une fonction cathartique, pour une simple raison que l'acte de lire lui permet d'extérioriser la charge affective. Le lecteur s'attache parfois au personnage qui se construit en marge de la société et qui se livre totalement :

Nous ne pouvons donc pas ne pas chercher dans le monde de la fiction, dans la littérature, dans le théâtre, un substitut à ce que la vie nous fait perdre. C'est là que nous trouvons encore des hommes qui savent mourir et qui même réussissent à en tuer un autre. Là seulement se trouve réalisée la condition qui pourrait nous permettre de nous réconcilier avec la mort. À savoir : conserver encore, en dépit des vicissitudes de la vie, une vie à l'abri de toute atteinte. [...]. Dans le domaine de la fiction, nous trouvons cette pluralité de vies dont nous avons besoin. Nous sommes en nous identifiant avec tel héros, mais pourtant nous lui survivons et sommes prêts à mourir une seconde fois, toujours sans dommage, avec un autre héros. (Freud, 1981 : 28-29)

Il n'est pas nécessaire que le personnage soit faible et opprimé pour que le texte suscite la sympathie du lecteur ; le texte est à même d'attirer l'attention

du lecteur sur les points positifs, même chez les personnages négatifs. Tout dépend de la configuration narrative et sa capacité à construire des liens de sympathie entre le lecteur et les personnages.

L'identification narrative

Le premier type d'identification, d'après la théorie de l'effet-personnage de Vincent Jouve, est l'identification avec le narrateur. Le lieu de préférence où se concrétise une telle identification dans le texte est l'incipit, c'est-à-dire les premières pages de n'importe quelle œuvre. L'excès d'informations présentées au lecteur le pousse à s'identifier à l'autorité narrative, c'est-à-dire à l'instance narratrice, seule capable de lui fournir les détails diégétiques qu'il cherche. À l'inverse de cela, le manque d'informations a pour conséquence de créer une analogie de savoirs entre le lecteur et le personnage, ce qui le pousse à se rattacher au sort des personnages. Cette similitude de savoirs produit un partage des émotions, ainsi que le souligne Wolfgang Iser :

Face à un large éventail de possibilités, le lecteur est amené progressivement à établir lui-même les liens entre les parties disjointes du récit. Si une information est temporairement retenue, l'effet suggestif de certains détails va s'accroître et l'imagination du lecteur sera mobilisée en vue de la recherche de solutions possibles. La discontinuité du récit fait que le lecteur est amené à produire lui-même ce qui rend vivante l'action décrite : il se met à vivre avec les personnages et subit avec eux les événements dans lesquels ils sont impliqués. En effet, son manque d'information sur la suite des événements fait qu'il partage l'incertitude des personnages quant à leur destinée, et cet horizon vide, commun aux personnages et aux lecteurs, lie le lecteur au sort des personnages. [...] Le lecteur est obligé, du fait des interruptions qui lui sont imposées, de faire travailler son imagination de façon plus intensive que dans le cas de la lecture du livre. (Iser, 1976 : 333)

Ce type d'identification, qui se nomme également l'identification focalisatrice, l'identification narrative ou l'identification lectorale primaire, rend le lecteur proche du narrateur. C'est tout d'abord au narrateur que le lecteur s'identifie, ainsi que le souligne Vincent Jouve lui-même :

[...] le regard du lecteur, avant de prendre en écharpe le regard de telle ou telle figure, se confond avec celui du narrateur. Le point de vue de l'énonciation est un point de passage obligé entre le point de vue du lecteur et celui des personnages. (Jouve, op. cit. : 124)

Cette identification narratoriale s'inscrit d'ailleurs dans le cadre des techniques narratives permettant de conférer à l'entité fictionnelle une dimension « réelle » ou, pour le dire autrement « humaine », ce qui se répercute à son tour sur le processus de réception. L'effet de réel que crée le texte rend possible de transmettre un message idéologique au lecteur.

Dès l'incipit de *Nation par Barbès*, le texte met en lumière la position idéologique d'Aniela, submergée par le désir de partir vers la France. Elle la considère comme un pays idéal, un pays de rêve, ou plutôt comme le pays des droits de l'homme. L'alinéa suivant nous permettra de toucher du doigt brièvement la position idéologique que prend Aniela dans l'univers interne de fiction, et de la comparer ensuite avec la position morale que prennent les autres personnages dans le texte :

Aniela aimait le son de la langue française, elle en avait entendu quelques mots dès l'enfance, parce qu'une vieille dame qui s'occupait d'elle, parfois, pendant les longues journées des vacances d'été, quand ses parents travaillaient et que ses grands-parents ne pouvaient l'accueillir [...], parce qu'une vieille dame lui racontait parfois son voyage à Paris avant la guerre, une ville splendide, disait-elle, la place de la Concorde et les Champs-Élysées, parsemant son récit de mots français, d'expressions, je vous en prie, enchantée, lui faisant répéter après elle, enchantée, si bien que la nuit, les lumières de Paris venaient briller dans la chambre qu'elle partageait avec son frère [...]. (Wajsbrot, 2001 : 10)

Il s'agit, on le voit, d'une représentation idéale. Autrement dit, cette image idéale, formée par l'esprit d'Aniela et exprimée et déclarée ensuite par le narrateur qui se contente de rapporter la position idéologique de son personnage, est le reflet d'une naïveté et d'un vide idéologique. C'est exactement ce que le texte va condamner par la suite, qu'il soit par le biais de systèmes de valeurs d'autres personnages ou par certaines déclarations explicites ou implicites de l'instance narratrice qui prend en charge le récit. Pour ce faire, le texte tend à représenter Aniela comme un personnage-naïf qui succombe aux pièges d'une illusion irréaliste. Elle est victime de certaines (pensées fausses) et d'autres croyances erronées. Avant de quitter la Bulgarie, elle refuse la situation clandestine de certains immigrés, y compris son frère qui vit et voyage illégalement en Italie. En critiquant son système de valeurs, Aniela dénonce la clandestinité ; elle rêve de vivre et de travailler légalement en France :

Le temps avait passé, le régime avait changé, mais au-delà des vicissitudes, son rêve demeurait, plus accessible et plus lointain, car les frontières s'ouvraient mais il fallait de l'argent pour voyager, beaucoup d'argent, plus qu'elle ne pouvait en mettre de côté, et maintenant que son père avait vendu la voiture, il n'y avait plus rien à vendre – de toute

façon, elle voulait y aller au grand-jour et non dans la clandestinité de son frère, en utilisant ses seules ressources, parce que ce ne sont pas les autres qui aident à réaliser les rêves d'enfance. (Wajsbrot, 2001 : 11)

Dans l'extrait ci-dessus, force est de remarquer que l'orientation narratologique vise avant tout à pousser le lecteur à adhérer à la position morale d'un personnage, tout en condamnant la position idéologique d'une autre entité fictionnelle ; cette intervention narrative se répercute sur la réception du texte, et révèle par conséquent que le narrateur n'est pas absent pendant le processus de lecture. La valorisation du système de valeurs d'un personnage au détriment d'un autre n'est pas sans influence sur le lecteur. Ces partis pris de l'instance narratrice, parce que le narrateur intervient pour guider la lecture, vise à mettre l'accent sur deux systèmes de valeurs. La contradiction entre la position idéologique d'Aniela et celle de son frère interpelle le lecteur. Cette orientation idéologique joue par la suite un rôle crucial dans le roman. Aniela, qui annonce son refus de toute situation clandestine, sera obligée plus tard dans le roman à vivre en France en clandestinité.

En ce qui concerne Léna, le deuxième personnage principal dans le roman, le texte révèle sa position idéologique lors de la mort d'un agent RATP, suite à une agression physique dans le métro parisien. Selon le rapport officiel, le suspect est un immigré clandestin, à savoir un sans-papier. Dans un dialogue entre Léna et Jason, ils manifestent leur sympathie à l'égard des sans-papiers. Ils mettent en doute la déclaration officielle qui accuse, sans l'existence d'une preuve matérielle, les immigrés irréguliers :

- J'ai passé la journée à penser à cet homme, dit-elle, à cette violence, d'un côté, c'est aussi bien qu'il y ait la grève car j'aurais eu du mal à reprendre le métro. Mais s'il n'y a pas eu d'agression ...

- Ils cherchent des témoins, dit Jason, les vendeurs à la sauvette, mais ils ne risquent pas de se présenter. Je les vois souvent, dans les couloirs, ils vendent des montres, des bijoux ou des fruits, je suis sûr qu'ils ne feraient de mal à personne. C'est absurde.

- On en est là, dit Léna, [...]. (Wajsbrot, 2001 : 45)

Comme il est évident dans la citation précédente, l'admiration, qu'éprouvent Léna et Jason envers les sans-papiers et qui est le reflet de la représentation textuelle qui prend soin de leur accorder une dimension humaine, s'oppose en général à la politique officielle de la France en ce qui concerne l'immigration clandestine, aussi bien qu'à la déclaration annoncée qui accuse l'un des sans-papiers d'avoir planifié de commettre le crime en question. Cette opposition entre la position idéologique des personnages et

celle de l'État français sollicite le lecteur interprétant. Le texte cherche en effet à orienter idéologiquement le lecteur en le poussant à condamner l'État français et ses valeurs républicaines. À cette étape de notre analyse, nous nous interrogeons sur un tel discours de haine et de provocation qui s'oppose certainement à la logique d'une fusion entre les immigrés et la population autochtone en France, au regard que la France est un vieux pays d'immigration et un véritable pôle d'attraction des migrants sur le plan international :

Terre d'accueil et d'installation de millions d'immigrés depuis plus d'un siècle, la France a une longue tradition historique en ce qui concerne l'immigration et l'intégration des différentes vagues de migrants en provenance d'Europe et d'Afrique. Elle occupe dans ce domaine une place particulière en Europe. [...] la France entend aujourd'hui assumer cet héritage à travers différentes manifestations et proclamations qui reconnaissent pleinement l'apport de l'immigration à la construction de la nation française. (Belhadj : 2010 : 36)

Selon l'idéologie, présentée et défendue par les personnages de l'œuvre, l'État français est responsable éthiquement de la politique d'intégration des immigrés en situation irrégulière, et devrait par conséquent accepter l'immigration clandestine pour prouver son respect des droits de l'homme ; sinon, il transgresse les valeurs sur lesquelles se fonde la République Française. À notre avis, de tels raisonnements sont tout simplement illogiques ; il semble donc nécessaire de démasquer de tels raisonnements trompeurs pour déceler la tendance sioniste de Cécile Wajsbrot elle-même. D'une part, l'immigration clandestine n'est en effet pas une crise qui touche particulièrement la France, puisqu'elle prend une dimension internationale à l'aune de la mondialisation économique et culturelle. Quand l'État français recourt parfois à la violence policière pour défendre sa souveraineté nationale, cela ne signifie pas forcément que les valeurs constitutives de ce pays s'opposent aux droits de l'homme, ce qui nous pousse à nous interroger sur le respect de l'État sioniste des droits du peuple palestinien. D'autre part, quand les droits de l'homme ne sont pas respectés, comme c'est souvent le cas en France ainsi que le montre la position idéologique que prennent certains personnages dans le texte, notamment lorsqu'ils condamnent le durcissement de la politique d'immigration clandestine en France, il s'agit donc d'un indice probant non seulement de la xénophobie, mais également de racisme.

Dans cette optique, le texte fait implicitement un parallélisme entre la mémoire de la « Shoah » et celle des sans-papiers. Le texte recourt parfois à l'ironie pour condamner la politique « frileuse » qu'adopte la France envers les immigrés clandestins. En effet, l'intervention explicite de l'autorité énonciative vise à guider la lecture, notamment parce que l'un des

personnages de l'œuvre vit en clandestinité en France. Cette condamnation s'étend d'ailleurs pour comprendre la période de l'Occupation :

C'était dans ce quartier que se trouvait l'église Saint-Bernard qui avait servi de refuge à ceux qu'on appelait les sans-papiers, quelques années auparavant, et dont la porte avait été enfoncée par la police, un matin, détruisant en même temps le droit d'asile et le droit des hommes, comme dans les récits que lui faisait son père de l'histoire de son propre père, comme ce qu'on racontait de l'Occupation. Depuis, rien n'avait été vraiment réglé, certains avaient obtenu une régularisation mais beaucoup étaient obligés de rester dans une clandestinité absurde. Les gouvernements qui se succédaient menaient la même politique, à peu de choses près, une politique frileuse de protection, et c'était une fois dans l'opposition que les anciens détenteurs du pouvoir se découvraient un semblant d'humanité et réclamaient une régularisation d'ensemble tandis que les opposants parvenus au pouvoir découvraient ce qu'ils appelaient le réalisme et qui n'était qu'une étroitesse d'esprit. (Wajsbrot, 2001 : 83)

À vrai dire, l'évocation des questions actuelles et « réelles » par le narrateur a pour intérêt romanesque de fournir des motifs susceptibles d'éveiller la faculté critique chez le lecteur. Le substrat idéologique que prend le texte crée une sorte de distance entre le lecteur et l'univers fictif du texte. Lorsque le narrateur émet ses jugements et ses opinions sur des questions actuelles, cela soulève des interrogations chez le lecteur, ce qui rappelle la figure de l'auteur et le message qu'il veut transmettre au lecteur. Toute critique de l'univers extratextuel sollicite le lecteur interprétant, en suscitant la faculté interprétative chez lui. La référence extratextuelle, notamment dans le cas d'une dévalorisation d'un Évènement réel, pousse le lecteur à prendre position à l'égard de l'univers fictif et ses personnages, comme le souligne Jouve :

[...] la lisibilité, on l'a vu, repose sur la reconnaissance. Il appartient donc au texte ou bien de favoriser la lisibilité en se référant à une série de schémas préexistants, connus donc rassurants, ou bien de remettre en cause cette lisibilité dans le but de réveiller la conscience critique du lecteur. Autrement dit, le texte peut conforter l'illusion en consolidant les effets de participation ou la désamorcer en jouant sur les effets de distanciation. (Jouve, 2001 : 144)

Lorsque le texte tend à critiquer explicitement ou implicitement le système de valeurs qui existe dans le monde du hors-texte, l'existence de tel type de références renforce la distance affective. Pour le dire autrement, le lecteur

devient conscient de la construction fictive, et par conséquent de toutes les composantes du jeu de la fiction. Par opposition à l'immersion fictionnelle, où le lecteur devient partie intégrante de l'univers fictionnel, le lecteur interprétant cherche à déchiffrer le sens global du texte. La figure de l'auteur correspond donc à la position que prend l'autorité narrative. De même, le discours idéologique de l'autorité narrative convoque le lecteur interprétant. Il a pour objectif d'inviter le lecteur à mettre en cause la société dans laquelle il vit ; il est amené donc à réfléchir à ces questions sociales et « réelles ».

Si certaines valeurs, dans *Nation par Barbès*, sont mises en texte, cela est attribuable au fait que la position idéologique que prend l'instance narrative pousse le lecteur à juger les personnages de l'œuvre. Le jugement du narrateur est la base sur laquelle il pourrait former une image qu'elle soit positive ou négative sur le personnage. Dans ce cadre, l'admiration et l'affection qu'éprouve le narrateur envers un personnage au cours du récit prend plusieurs aspects, et devient un indice probant de l'adhésion de l'instance énonciative à la position morale que prend l'instance-personnage.

Par le biais de l'introduction du personnage de Léna au sein du texte, notamment parce qu'elle dénonce fortement la politique « raciste » en France aussi bien que l'usage d'un discours de discrimination, dans le but de lutter contre la migration clandestine, et par conséquent pour mettre terme à l'existence des étrangers irréguliers en France, le texte vise à dessiner une image positive du personnage chez l'instance de lecture, ce qui correspond presque entièrement à l'esprit du lecteur, pour une simple raison qu'une telle image dessinée représente le Bien par opposition au Mal, puisque le personnage en question condamne, jusqu'aux dernières pages de l'œuvre, le durcissement de la politique liée à l'immigration clandestine. Elle n'obéit donc pas à la norme sociale. Cette opposition à la norme sociale n'est pas sans effet sur le lecteur. En transportant ses propos, le narrateur manifeste une vive admiration et un profond respect, mais de manière implicite, ainsi que le montre la citation suivante :

Léna avait participé à quelques manifestations et il fallait reconnaître qu'il n'y avait pas grand-monde par rapport à d'autres manifestations, par rapport à ceux qui avaient fêté la coupe du monde de football qu'on avait célébrée comme étant le triomphe de la multi-ethnicité alors qu'elle n'était le triomphe de rien d'autre que d'un nationalisme donnant libre cours aux paroles d'un entraîneur plein de rancœur. Mais ce n'était guère étonnant puisque Léna avait entendu dire à cette occasion, avec un certain atterrement, qu'il n'y avait pas eu autant de monde dans les rues depuis la Libération, ce qui signifiait qu'entre la guerre d'Algérie, les grèves générales, la victoire de la gauche après vingt-trois années de droite, la chute du mur de Berlin, la guerre du Golfe ou celle de

Yougoslavie, pas une cause n'avait été jugée aussi digne de manifestation qu'une victoire sportive. (Wajsbrot, 2001 : 83-84)

Dans le passage précédent, le narrateur valorise le savoir-dire de Léna, comme il est évident dans l'expression « Mais ce n'était guère étonnant puisque Léna avait entendu dire à cette occasion ». Or, le ton submergé d'ironie rend difficile d'identifier l'instance qui prend en charge l'énonciation. Est-il le narrateur ou le personnage ? Cette hétérogénéité énonciative, où s'entremêlent l'énonciation narrative et l'énonciation représentée, révèle, non seulement la convergence entre la position axiologique du personnage et celle de l'instance narrative, mais également la représentation négative de la politique de l'immigration. Si les indications de l'ironie sont variées et évidentes, la référence extratextuelle interpelle le lecteur « un nationalisme donnant libre cours aux paroles d'un entraîneur plein de rancœur ». Cette valorisation du système de valeurs de Léna décèle les partis-pris de l'instance narratrice. D'ailleurs, le texte prend soin de souligner la décadence des valeurs dans la société française, notamment en ce qui concerne la question de l'immigration. Autrement dit, lorsque les immigrés contribuent à une « victoire sportive », on célèbre la « multi-ethnicité », ce à quoi s'opposent presque entièrement le caractère inhumain intrinsèquement lié aux actions de rapatriement aussi bien que le refus, non seulement d'admission et de réception des étrangers en France, mais également de leur présence dans l'Hexagone :

[...] alors que certains pays d'Europe avaient proposé d'accueillir les réfugiés du Kosovo, la France, pays des droits de l'homme et de la multi-ethnicité sur les terrains de football, avait proposé d'en accueillir un peu mais pas trop, à condition qu'il s'agisse de familles entières qui en auraient fait le choix – c'était tout juste si on ne demandait pas qu'ils s'expriment dans un français parfait et qu'ils connaissent la constitution par cœur. (Wajsbrot, 2001 : 84)

La citation ci-dessus révèle la position morale de l'instance narratrice. Le narrateur condamne le durcissement de la politique de l'immigration par le biais d'une ironie acerbe. Cette position morale se répercute certainement sur le lecteur et aura son influence sur le jugement qu'il porte sur Aniela, représentée comme victime de ses illusions, mais aussi victime d'un pays qui ne respecte pas les droits de l'homme. Cette image de victime, construite par le texte, pousse le lecteur, non seulement à condamner le savoir-vivre du personnage, mais également à broser un tableau général de l'idéologie du texte, comme l'indique Philippe Hamon :

Est "innocent" celui qui n'est pas coupable, celui qui n'a pas commis de faute (contre une règle, une morale, un code,

une norme), est "victime" le personnage soumis à un personnage antagoniste plus puissant, vaincu par un personnage au programme narratif victorieux. L'axe *victime-victorieux* est un axe plus proprement narratif (celui qui "réussit", face à celui qui ne "réussit pas"), l'axe *innocent-coupable* est un axe plus proprement normatif, moral. La victime/innocente ne se conçoit donc que couplée logiquement avec le personnage du bourreau-victorieux/coupable, un signe positif frappe, dans l'axe narratif, le personnage victorieux (il domine, c'est lui, qui "réussit") et dans l'axe moral le personnage innocent. (Hamon, 1984 : 190)

Si le discours idéologique, tel qu'il apparaît dans le roman, se réfère implicitement à la crise identitaire qui touche la société française à cause de la « multiethnicité » et du multiculturalisme d'une partie de sa population, il passe sous silence les « tensions communautaires » en Israël. Il en va de même en ce qui concerne la société israélienne qui distingue entre les « ashkénazes » et les « sépharades » en mettant ces derniers au bas de l'échelle sociale, sans tenir compte de la discrimination sociale à l'égard des Arabes israéliens qui souffrent d'une véritable exclusion sociale. Bien entendu, cela n'importe pas vraiment du point de vue de Cécile Wajsbrot qui met en priorité avant tout la maximisation des bénéfices idéologiques et politiques grâce au processus d'orientation textuelle qu'exerce l'instance énonciative sur le lecteur ; l'objectif est toujours de pousser l'instance de lecture à former une « image stigmatisante » de la société française, et par conséquent à toucher de près la décadence des valeurs républicaines dans l'État français. Au vu de ce qui précède, il s'avère que le texte prend pour cible les disparités sociales qui existent dans la société française sans aucune référence à la crise sociale qui déchire la société israélienne. Pendant les années cinquante, la société israélienne a refusé l'intégration des immigrants juifs d'origine arabe en Israël, ce qui a poussé le gouvernement à l'époque à construire des « camps de transit » pour les isoler, ce qui révèle le vrai visage du sionisme⁴.

À vrai dire, les partis pris du texte s'opposent spirituellement et culturellement à la logique d'une coexistence pacifique entre les autochtones et les Juifs de France depuis la Révolution Française ; l'objectif est avant tout de critiquer l'État français et ses valeurs pour pousser le lecteur juif à épouser le point de vue sioniste. Tandis que le texte prend ses distances avec la politique « sauvage », impérialiste et inhumaine d'Israël en Palestine, il condamne fortement l'État français à cause de sa politique d'immigration. La manipulation littéraire du phénomène de l'immigration clandestine a pour but de soutenir la politique sioniste en Palestine, ce qui se manifeste en effet de manière encore plus évidente dans *Nation par Barbès*.

L'implémentation des personnages vraisemblables

Parmi les procédés de l'emprise affective, proposés par Vincent Jouve, l'illusion référentielle, que crée le texte de fiction, constitue un effet de crédibilité chez le lecteur en le poussant à s'identifier au personnage. La création des personnages vraisemblables⁵, susceptibles de toucher de près l'imaginaire du lecteur, contribue à favoriser l'immersion fictionnelle en poussant le lecteur à participer à la production du texte. La création des figures anthropomorphiques est susceptible de solliciter la part affective du lecteur :

L'acte de lecture est donc une opération d'application : le lecteur-texte, à partir de ses connaissances, de ses codes (mais aussi de son désir), réagit à certaines configurations du texte qu'il reconnaît ou croit reconnaître ; cette reconnaissance est suivie de tout un travail d'ajustement d'où sortira l'interprétation définitive. (Hallyn, 1995 : 342)

Cette lecture participative, basée sur l'implication du lecteur dans le texte, suit cependant les indications textuelles que l'auteur dissémine tout le long du texte ; le lecteur n'est pas totalement libre. Au cas où il accepterait la logique narrative de l'œuvre en général ou celle ayant trait à un personnage en particulier, cela signifie logiquement que le lecteur se met à la place de telle ou telle figure textuelle. Le lecteur a tendance à se reconnaître dans un personnage doté d'une même valeur que lui, ainsi que le souligne Jean Maisonneuve :

Si l'identification est plus aisée entre gens ayant un même système de valeurs, c'est d'abord parce que l'analogie de ces valeurs, en inspirant des conduites communes, et déjà en permettant un langage commun, accroît les possibilités de communication et de compréhension. C'est aussi en fonction d'un *mécanisme de sécurisation et de défense du moi* : si mes valeurs sont rejetées, je risque aussi de l'être ; si elles sont au contraire partagées, je suis rassuré, protégé, fortifié. Notre attirance pour ceux qui ont des attitudes, des goûts et des intérêts semblables aux nôtres se rattacherait ainsi à un processus général d'automorphisme, défini comme tendance à comprendre toute chose en fonction de notre propre expérience. (Maisonneuve, 1966 : 39)

Cette identification secondaire, par rapport à l'identification dite «primaire» au narrateur, permet au lecteur de se reconnaître dans le «faire» ou le « dire » des personnages de l'œuvre ; il est donc à même de constater la complexité de leur vie intérieure et d'éprouver ce qu'ils ressentent dans un moment donné dans le texte. La représentation des personnages comme personnes pousse le lecteur à s'adhérer au monde fictif. En effet, le nom

propre, lorsqu'il existe dans un texte de fiction, acquiert une importance croissante, en particulier dans l'architecture du texte, pour une simple raison qu'il crée une illusion de vie ; les théoriciens s'accordent sur l'effet qu'il produit dans le texte littéraire, comme le souligne Jacques-Raphaël Georges en faisant référence aux travaux critiques de Barthes, de Leo Spitzer et de Greimas :

Barthes accorde [...] une grande importance au nom du personnage : « Un nom propre doit toujours être interrogé soigneusement, car le nom propre est, si l'on peut dire, le prince des signifiants ; ses connotations sont riches, sociales et symboliques ». C'est également le point de vue de Leo Spitzer : « Le nom est en quelque sorte l'impératif catégorique du personnage ». Point de vue que nuance Greimas : « Le personnage de roman, à supposer qu'il soit introduit par l'attribution d'un nom propre qui lui est conféré, se construit par des notations figuratives, consécutives et diffuses le long du texte ». [...] Un personnage se caractérise par un mélange de critères distributionnels, psychologiques, fonctionnels, moraux. (Georges, 2004 : 74-75)

L'attribution d'un nom propre aux entités fictionnelles est variable et prend dans chaque œuvre une certaine forme et une structure particulière qui se distingue par rapport aux autres romans, ce qui a ses répercussions certaines sur la réception des personnages pendant le processus de lecture. Les personnages, dans *Nation par Barbès*, possèdent des noms déterminés, et certains d'entre eux sont connus dans le texte par des prénoms, ce qui crée un effet de vie chez le lecteur.

Lorsque le texte recourt à l'usage de l'onomastique dans un texte de fiction, qu'il s'agisse des personnages surnuméraires⁶ ou des personnages fictifs, l'objectif principal est de créer un effet de réel et de rendre le lecteur proche de l'univers fictionnel. La suspension provisoire de la faculté critique chez le lecteur a pour visée de créer un rapport de confiance entre les deux composantes principales du processus de lecture, à savoir le lecteur et le personnage, ce qui permet ensuite au texte de lui transmettre un message idéologique à travers le système de valeurs des personnages de l'œuvre romanesque.

Le nom devient donc un signe de la réalité et par conséquent de la vraisemblance des personnages présentés dans le texte. L'effet engendré par les prénoms et les noms, lorsqu'ils existent au sein du texte, ne s'inscrit pas seulement dans le cadre de la crédibilité qu'ils accordent au texte de fiction, mais s'étend également à l'instance de lecture, en influant sur sa relation au texte, et ce pour une simple raison : l'identification de l'identité des personnages contribue fortement à créer un contrat de confiance entre

l'instance narrative et le récepteur, qui se laisse séduire peu à peu par l'illusion de réel, comme le souligne Vincent Jouve :

Indicateur d'individualité, le nom propre s'affirme comme un support privilégié de l'effet-personne. Quelle que soit la nature (réelle ou fictive) de l'être qu'il désigne, il renvoie toujours à une spécification unique [...] [l]e recours au nom propre est [...] un moyen sûr et usité de l'illusion référentielle. (Jouve, 1992 : 111)

Sur le plan social, le « faire du personnage », au cours du texte, se répercute à son tour sur le lecteur qui se reconnaît dans l'identité de l'agent. Si le comportement du personnage est conforme à la logique narrative, présentée et défendue par le texte, et précisément par l'autorité narrative qui prend en charge le récit, le lecteur se met à la place de ce personnage. Il s'agit donc d'une identification secondaire au personnage.

En accordant ses codes, ses envies et sa participation à la logique narrative, le lecteur est totalement libre d'adhérer ou non à n'importe quel programme narratif, et par conséquent de s'identifier aux personnages, présentés comme vraisemblables au cours du récit. Or, c'est la représentation textuelle qui lui impose le respect de l'effet-valeur que vise le texte.

Dans le même ordre d'idées, la relation d'amour dans *Nation par Barbès*, d'une part, entre Aniela et Jason et, d'autre part, entre Léna et Jason, est le lieu d'un investissement affectif chez le lecteur. C'est la logique narrative de chaque personnage qui pousse le lecteur à se mettre à la place de telle ou telle figure textuelle. Si Aniela, Léna et Jason sont présentés dans le texte comme des personnages vraisemblables, c'est grâce à l'existence d'un lien affectif, ce qui a pour conséquence de créer un effet de vie chez le lecteur. Autrement dit, si le lecteur a tendance à crédibiliser ce que disent les personnages fictifs, c'est grâce à la configuration textuelle qui les représente comme personnes appartenant plutôt au monde du hors-texte. L'existence d'un tel « stimuli textuel » pousse le lecteur à s'identifier aux personnages de l'œuvre romanesque.

À ce stade de notre analyse, il est important de mettre l'accent sur la description physique dans le but de déterminer comment les traits signifiants, tels qu'ils existent dans le texte, créent une « image mentale » du personnage chez le lecteur. L'image mentale associée à Jason, pendant le processus de lecture, ne se dissocie pas de la dimension affective, comme il est évident dans le texte à travers le transfert de pensées d'Aniela par le biais de l'autorité narrative ; une telle image affective est intimement liée à l'univers intérieur d'Aniela, ce qui crée dans l'esprit du lecteur un effet de vie. Pour le dire autrement, ce n'est pas le narrateur qui intervient pour

imposer au lecteur une vision omnisciente ; c'est toujours le personnage qui perçoit. Nous citons :

Elle oubliait Jason, mais c'était différent, il s'agissait de hasard ou de destin, ce qui l'avait poussée à lui parler, à s'adresser à lui dans le métro appartenait à l'une de ces mystérieuses intuitions qui fait qu'on ressent ce qui va se passer avant le déroulement des choses. La forme de Jason se dessinait doucement, sa haute silhouette élégante, ce regard attentif et intense qu'il posait sur les êtres, sur les choses, dont on avait envie d'être saisi, les mains qu'elle avait observées, délicates, dont elle aurait aimé sentir la force sur son corps et la douceur sur son visage. Cela ne lui était jamais arrivé, jamais à ce point, d'éprouver le désir de quelqu'un, peut-être à cause de la solitude dans laquelle elle se trouvait, où les conversations avec Ima lui manquaient, mais ce n'était pas la seule raison, il y avait Jason, ce qu'il était ou ce qu'il paraissait être. (Wajsbrot, 2001 : 125)

Comme il est évident dans l'extrait cité ci-dessus, l'accent est mis sur les sentiments éprouvés par la protagoniste à l'égard de Jason, ce qui crée par conséquent un effet de sympathie entre le lecteur et le personnage ; il se sent concerné par le sort du personnage. D'ailleurs, les notations figuratives rendent crédibles les personnages de *Nation par Barbès* ; Aniela est représentée dans le texte comme une personne qui éprouve des sentiments et des émotions multiples et assez forts envers Jason, d'où résulte une identification lectorale, pour ainsi dire, secondaire. La description fournie par Aniela est révélatrice d'une épaisseur psychologique intrinsèquement liée aux êtres humains. En revanche, la description physique, fournie par le texte à travers le personnage de Jason, qui s'indigne lorsque Léna éprouve de la jalousie après l'avoir vu en compagnie d'Aniela, est révélatrice d'un ensemble de traits humains. Cette représentation, pour ainsi dire, humaine pousse le sujet lisant à voir le personnage fictif comme personne réelle :

Jason se sentait heureux, léger, en revenant chez lui, parce qu'il avait reçu la preuve flagrante de l'amour de Léna, même si elle n'avait jamais employé ce mot. Dans le couloir, alors qu'il ouvrait la porte de sa chambre, il entendit s'ouvrir la porte d'à côté, et Aniela parut. Il vit ses hanches un peu trop fortes, ses jambes courtes, son visage sans charme particulier en dehors, peut-être, de ses yeux d'un bleu profond d'une nuance rare, comment Léna, avec toute sa grâce et sa finesse, avait-elle pu penser qu'il serait sensible à quelqu'un d'autre, et à quelqu'un de ce genre ? Regarde-la, aurait-il dû lui dire, et surtout, regarde-toi.

Aniela lui sourit, dit bonjour. (Wajsbrot, 2001 : 115)

La description physique, dans le passage cité ci-dessus, vise à causer un effet de crédibilité chez le lecteur. Jason, qui symbolise la figure du Juste de France, apporte aide et assistance à Aniela sans être tombé en amour avec elle. D'ailleurs, l'évolution des sentiments du protagoniste, d'une simple empathie envers Aniela à une rancune justifiable donne au personnage un caractère profondément humain aussi bien qu'une dimension sociale : ses craintes de perdre Léna se répercute sur sa vision d'Aniela. Cette représentation fragmentée de sentiments est le signe évident d'une illusion référentielle. L'univers intérieur des personnages de l'œuvre de fiction est en mouvement continu ; cette caractéristique qui distingue l'écriture contemporaine de l'œuvre d'art verbal est le reflet de dissolution des frontières entre le monde du texte et le monde du hors-texte, comme l'explique Vincent Jouve :

Le personnage, en tant que signe vide que le roman remplit peu à peu, demeure incertain jusqu'à la fin du livre [...] : l'imprévisibilité relative du personnage l'accrédite comme « vivant ». Il se construit dans la durée comme l'être humain dans le temps. La vie, c'est le mouvement : l'être n'est pas existence, mais puissance d'exister. L'illusion référentielle suppose une présentation progressive du personnage sur le mode du dévoilement. (Jouve, 1992 : 115-116)

Le lecteur naïf, qui lit pour la première fois une œuvre de Cécile Wajsbrot ou celui qui ignore son origine juive ainsi que son histoire familiale, trouverait dans ces points de repère, c'est-à-dire dans les points de rencontre entre l'univers du texte et le monde extratextuel, un portail lui permettant d'accéder ou plutôt de plonger entièrement dans l'univers fictionnel. Il s'agit donc d'une immersion fictionnelle qui n'empêche cependant pas l'existence d'un fort sens critique. En revanche, bien que le lecteur averti suive les indications textuelles, cela ne l'empêche pas de s'arrêter devant toute transgression de normes traditionnelles de l'écriture romanesque. La différence entre les deux cas est que le second possède un sens critique fort ; il suffit de lui présenter une structure hétéroclite ou un personnage, qui s'oppose à la norme sociale ou politique, pour que cette faculté critique s'éveille chez lui.

Le cadre spatio-temporel

Parmi les procédés de l'illusion référentielle, auxquels recourt l'écrivain de fiction pour créer une illusion de vie chez le lecteur, le cadre spatio-temporel, décelable et identifiable par ce dernier pendant le processus de lecture, constitue un cas particulier compte tenu qu'il fait référence à un espace-temps réel, ainsi que le souligne Vincent Jouve :

Les procédures qui visent à susciter l'adhésion du lecteur se répartissent en deux champs principaux : les techniques de

l'illusion référentielle (dont certaines sont propres à un genre particulier) ; la densité fantasmagorique de certains passages (qui, par l'émotion qu'ils suscitent, contribuent à la fascination du lecteur). [...] Un cadre spatio-temporel connu, qui se réfère explicitement à une réalité identifiable : Paris pendant la Commune dans *La Débâcle* de Zola, la ville de Shanghai en 1927 dans *La condition humaine* de Malraux [...] (Jouve, 2010 : 151)

Nation par Barbès se déroule dans un cadre spatio-temporel varié. Le récit d'Aniela prend pour cadre de référence un espace-temps exotique ; le récit a lieu en Bulgarie dans le moment contemporain après la chute de l'ancien régime territorial et la création de l'État bulgare récent. En revanche, le récit d'amour, d'une part, entre Jason et Léna et, d'autre part, entre Aniela et Jason, est déroulé en France pendant la période contemporaine dans le quartier parisien «Monceau». Dans la première partie de l'œuvre, consacrée au récit d'Aniela, la description fournie par l'autorité narrative accorde au lecteur des détails réels ayant trait à Ruse, la ville bulgare où habite la protagoniste :

À Ruse demeuraient les vestiges d'une richesse passée, c'était même en cela que résidait la mélancolie de la ville, dans la comparaison entre ce qu'elle avait été et ce qu'elle était, entre ce qu'elle était et ce qu'elle pourrait être, certes, les choses paraissaient pires, en face, on trouvait toujours pire, mais pourquoi ne pas regarder vers le haut au lieu de regarder vers le bas – le ciel gris était parcouru de stries d'un bleu clair suffisantes pour espérer. À l'ouest, il y avait Vienne, la capitale vers laquelle les regards avaient toujours convergé, la véritable Europe, et à l'est, plus proche, la mer Noire, ses mystères, ses dangers, une immensité où se profilaient les merveilles d'Odessa. Mais Vienne ne lui suffisait pas, c'était jusqu'à Paris qu'Aniela voulait aller. (Wajsbrot, 2001 : 31)

Dans l'extrait précédent, la description explicite de l'espace géographique favorise le contrat de confiance et de crédibilité entre le lecteur et l'univers fictionnel. Bien qu'il ait conscience de la nature fictionnelle de l'œuvre, le lecteur se laisse séduire par le système de sympathie que crée le texte, et par conséquent par l'illusion référentielle, ce qui a pour conséquence directe de faciliter l'immersion du lecteur dans les méandres du texte. Force est en outre de remarquer que l'usage de la technique du psycho-récit dans la dernière phrase, aussi bien que sa relation avec la référence historique, n'est pas sans effet sur le lecteur ; le texte décèle en effet la psyché de la protagoniste pour inciter le lecteur à s'y identifier. De même, après

l'installation du personnage à Paris, dans le quartier Monceau, le lecteur est à même d'identifier la capitale française ainsi que les sites touristiques les plus célèbres. Cet effet de réel le pousse à crédibiliser le personnage. Nous citons :

Coupant par le parc, elle parvint bientôt à l'arc de Triomphe, d'où elle contempla la flamme du soldat inconnu qui lui rappela l'orgueilleux Panthéon de Ruse, et la place de l'Étoile. De larges avenues plongeaient vers différents quartiers de Paris et la plus belle, les Champs-Élysées de ses rêves qu'ils avaient parcourus en car et à pied mais elle se trouvait au milieu du groupe, occupée à répondre à leurs questions et n'en avait rien vu, descendait majestueusement jusqu'à la place de la Concorde où se dressait l'obélisque coiffé d'un triangle doré derrière lequel s'étendaient les Tuileries. (Wajsbrot, 2001 : 98)

Les déplacements géographiques du roman, dans le passage cité ci-dessus, sont en effet facilement identifiables par le lecteur. L'insertion d'un cadre spatio-temporel, ayant trait au monde du hors-texte, fragilise les frontières qui existent entre les deux mondes.

L'intrigue linéaire et progressive

Un autre procédé de l'illusion référentielle, selon Jouve, se trouve dans « l'intrigue linéaire et progressive » :

Une intrigue linéaire et progressive (qui, facilitant la lecture en mimant la succession événementielle, conduit le lecteur à déplacer son attention du texte vers le monde du texte) : c'est le modèle de prédilection des romans naturalistes de Zola ou des romans d'aventures de Jules Verne [...]. (Jouve, 2010 : 151)

En s'éloignant de la forme structuraliste, adoptée par les romanciers du Nouveau Roman, ainsi que de la forme classique du roman, C. Wajsbrot adopte une forme expérimentale qui ne garde cependant pas la linéarité de l'intrigue, comme le souligne Dominique Viart :

« Écrire, c'est savoir hériter » : Cécile Wajsbrot a conscience d'être « née après », et cette conviction marque profondément son œuvre où la mémoire des traumatismes du siècle tient une place majeure. Aussi fonde-t-elle son travail sur une double critique : méfiance envers une littérature qui continuerait ses formes anciennes sans paraître affectée par l'Histoire, défiance envers ces littératures formalistes ou fragmentées qui s'interdisent de dire l'Histoire. De là procèdent ses romans dont la forme demeure soucieuse de ne

pas exclure le réel, et qui se donnent comme enjeu de restituer du lien par-delà ce qui a été défait. (Viart, 2013 : 286)

Cette structure hétéroclite, qui transgresse les normes de l'écriture romanesque, dite traditionnelle, pousse le lecteur à se poser un certain nombre d'interrogations sur les intentions du texte ; l'écriture insolite s'adresse plutôt au lecteur interprétant, et non pas à la part affective chez le lecteur. La complexité générique est évidente dans *Nation par Barbès* ; certains passages dans l'œuvre n'appartiennent pas à la thématique primaire sur laquelle se fonde le roman. Lorsqu'une telle complexité se trouve dans un texte de fiction, cela réveille le sens critique chez le lecteur :

Le contrat de lecture est [...] déterminé par la notion de «genre». Le genre est ici à définir, comme le propose Philippe Hamon, « non pas tant comme un stock de *motifs* ou de registres stylistiques obligatoires, comme dans la tradition rhétorique, mais à la fois comme un *pacte* de communication plus ou moins implicite et comme un *cahier des charges* formant contrat et contrainte ». C'est dire que les règles du genre concernent autant la réception que la création : elles indiquent la perspective dans laquelle le texte est à lire. (Jouve, 1992 : 122)

À partir de ces considérations, il est important de prendre en considération que la forme que prend le texte n'est pas sans effet sur le lecteur. Le non-respect des conventions ayant trait à la tradition d'un genre littéraire contribue-t-il donc, lorsque l'écrivain de fiction prend soin de transgresser la forme habituelle, à fortifier la faculté critique chez le lecteur ? Pour le dire autrement, le respect de la tradition romanesque se considère-t-il comme un point d'ancrage pour susciter le côté affectif chez le récepteur ? Deux constats rapides peuvent être tirés de ces observations. L'absence d'une appartenance générique définie suscite l'attention du lecteur et provoque son réveil, ce qui le pousse à soulever des interrogations autour des motifs de cette subversion générique. À l'inverse de cela, tout respect des conventions intrinsèquement liées à l'écriture traditionnelle du genre romanesque, tout en évitant les dérives d'ordre normatif aussi bien que les imbrications des genres littéraires conduit certainement à l'endormissement du sens critique du lecteur.

Bien que les conventions génériques du genre romanesque soient bien déterminées depuis le début du siècle dernier, C. Wajsbrot a tendance à transgresser les critères et les normes de l'écriture romanesque par le biais d'une structure expérimentale, comme nous l'avons déjà expliqué. C'est pour cela que les maisons d'édition, qui ont publié son œuvre littéraire, ont peut-être préféré ne pas ajouter la mention « roman » dans la première page de couverture de la majorité de sa production romanesque. Il s'agit plutôt d'une œuvre inclassable.

Le lecteur possède en effet plus de moyens pour saisir cette complexité générique. Pour percevoir les marques intentionnellement laissées par l'auteur dans le dessein de guider le processus de lecture, il est nécessaire de porter attention aussi bien à la forme littéraire qu'à la thématique abordée dans le texte. Si l'œuvre respecte les conventions génériques du genre littéraire auquel appartient l'œuvre d'art verbal, cela signifie que l'auteur ne désire pas vraiment susciter la faculté critique du lecteur, ainsi que le souligne Jouve lui-même :

Les lois du genre, avons-nous dit à la suite de Philippe Hamon, orientent efficacement la réception du texte. Dès lors, sitôt qu'une œuvre cesse de s'imposer au lecteur sur la base de règles textuelles strictes et reconnues, ce dernier [le lecteur] rentre en possession de ses facultés critiques. On est plus facilement ému par les agonies décrites dans *L'espoir* (roman humaniste aux règles assez lâches) que pour la série des meurtres qui ponctuent les aventures de Rocambole («roman-feuilleton» fidèle aux conventions du genre). (Ibid. : 146)

Dans *Nation par Barbès*, le récit porte sur deux lignes narratives qui s'entrelacent et s'enchevêtrent jusqu'au milieu de l'œuvre. D'une part, l'histoire d'Aniela et son rêve de quitter la Bulgarie pour réaliser son rêve d'enfance de vivre en France, s'interrompt souvent pour permettre à la protagoniste de s'exprimer et d'extérioriser ses pensées. D'autre part, le récit de Léna, qui vit sous l'emprise d'une relation confuse avec sa mère à cause d'effets psychiques qu'a laissés la guerre civile espagnole, s'enchevêtre avec le récit de Jason qui tombe en amour avec Léna. Cette structure hétéroclite et fragmentée, qui s'oppose à l'écriture linéaire progressive du roman traditionnel, sollicite le lecteur interprétant.

Dans *Nation par Barbès*, force est de remarquer que la linéarité du récit primaire est souvent interrompu par les pensées de la narratrice-personnage. De surcroît, il est important d'observer l'effacement ou l'intervention minimale de l'autorité narrative lors des conversations entre les personnages de l'œuvre, comme dans le passage suivant où Aniela et Jason se discutent, sans que le lecteur ne ressente la présence du narrateur :

- J'ai un peu de travail, dit-il. Les derniers examens.
- Tu fais quoi ?
- Des études d'anglais.
- Moi je suis professeur de français.
- Tu parles bien.
- Vas-y, si tu dois travailler. Je vais rester un peu. (Wajsbrot, 2001 : 108)

Dans la citation ci-dessus, la conversation entre Aniela et Jason est dépourvue d'aucune intervention narrative compte tenu que la formule « dit-il » ne jette cependant pas un éclairage particulier sur les pensées, les raisons et les motifs de comportements des personnages. Cette structure hétéroclite débouche sur une analogie avec la dramaturgie, ce qui crée un effet de contraste qui s'oppose avec les conventions du genre romanesque.

Le renvoi au monde du lecteur

Lorsque l'auteur de fiction s'approche de la culture qui existe réellement dans le monde du hors-texte, la dimension esthétique s'estompe derrière les coulisses, ce qui aura sans doute ses répercussions sur le lecteur, comme l'a bien montré Jouve :

Quand une œuvre est culturellement proche de nous, nous avons en effet tendance à la recevoir comme autre chose qu'un pur objet esthétique. Nous réagissons à la littérature contemporaine aussi bien en tant que sujets qu'en tant que lecteurs [...]. (Jouve, 1992 : 145-146)

Certes la création d'un effet de réel pousse le récepteur à se distancier par rapport à l'univers fictionnel, mais elle contribue également à conforter la vraisemblance ; les êtres fictionnelles deviennent donc crédibles aux yeux du lecteur. À partir de ce constat, il devient plus facile d'intervenir pour changer les choses, et par conséquent le déroulement de la réception de l'œuvre d'art verbal. La référence au monde du lecteur favorise en effet la réception de personnages de l'œuvre, non pas comme des entités fictives, mais comme des personnes appartenant à un monde réel. Dans ce cas-là, il n'est pas question de la croyance du lecteur, ce qui compte ici c'est son degré d'immersion dans le monde fictif.

La référence au monde du hors-texte crée une impression du « déjà lu », ainsi que le souligne Vincent Jouve :

Le renvoi au monde du lecteur (la référence à la *doxa*, à différents types de savoirs et de documents, donne une impression de « déjà lu » qui conforte l'illusion) : le double jeu avec l'intertextualité des contes pour enfants et les documents historiographiques sur le nazisme contribue, paradoxalement, à faire du *Roi des Aulnes* un roman très lisible. (Jouve, 2010 : 151)

La référence extratextuelle renforce donc l'illusion de réel chez le lecteur, d'où résulte une « immersion fictionnelle ». La référence au monde du lecteur contribue par conséquent à l'identification au personnage, et pousse le lecteur à percevoir la crédibilité du personnage, présenté à lui comme un être humain, à savoir comme un exutoire lui permettant d'extérioriser son axiologie. Ainsi, cette lecture participative sollicite la part affective chez le récepteur.

Le rapprochement entre les deux mondes réel et fictif se répercute à son tour sur le lecteur. Autrement dit, la référence au monde réel peut

renvoyer le lecteur à des lectures précédentes où à des informations audiovisuelles.

Dans *Nation par Barbès*, Aniela est représentée comme un personnage vraisemblable, ou plutôt comme une personne appartenant à un monde réel puisqu'elle possède les mêmes motifs et réactions humaines. À cet égard, le renvoi au monde du lecteur occupe une place considérable parce qu'il contribue à conforter l'illusion de réel, d'où résultera la création d'un rapprochement affectif entre le lecteur et les personnages de l'œuvre. Le rêve d'Aniela de quitter la Bulgarie pour s'installer en France s'accompagne d'un sentiment de rancune à l'égard de l'ancien et le nouveau régime de son pays, ce qui permet au texte d'introduire un contexte politique ayant trait à l'histoire bulgare. Le récit ne manque pas d'exemples qui se réfèrent non seulement à des figures historiques, qui ont joué un rôle dans l'histoire de ce pays, mais également à des événements principaux dans son histoire. Nous citons :

[...], et le pauvre monument érigé à la gloire de celui qui avait préféré se tuer plutôt que de se rendre aux Turcs devant le fleuve qu'il s'appêtait à franchir pour se réfugier en Roumanie, devant lequel les gens passaient avec indifférence ? (Wajsbrot, 2001 : 29)

Dans le passage cité ci-dessus, la référence implicite, mais cependant explicite plus tard dans le roman, à la figure historique de « Vasil Leveski », le héros bulgare de la lutte contre les Turcs pendant l'occupation ottomane de la Bulgarie, interpelle le lecteur et le renvoie à des lectures précédentes, ce qui contribue à créer un effet de réel⁷. La référence extratextuelle a pour objectif de solliciter le sujet lisant en le poussant à s'identifier au personnage Aniela, qui n'éprouve pas de sentiments positifs à l'égard de son pays :

[...], Aniela regardait cela avec détachement et se disait bientôt, je ne serai plus là, je ne verrai plus ces rues que je connais par cœur et dont les noms célèbrent une histoire de liberté – Indépendance, Osvobitel, Vazov, Levski – comme avant une histoire de gloire et qui sonnent finalement aussi faux par rapport à la réalité, par rapport à la difficulté dans laquelle la plupart se débattent pour survivre tandis que d'autres, surgis d'on ne sait où, paragent dans leur voiture de luxe japonaise ou allemande. (Wajsbrot, 2001 : 36-37)

La contradiction qui existe en Bulgarie, sous le règne du nouveau régime entre les pauvres et les riches, est évidente dans le texte par la représentation de la vie intérieure de la protagoniste, par le biais de l'usage de la technique du psycho récit, où le narrateur lève le voile sur les pensées d'Aniela, comme il est évident dans l'expression « je ne serai plus là, je ne verrai plus

ces rues ». D'ailleurs, la référence aux noms de certaines figures historiques, comme Osvoitel, Vazov, Levski, crée un rapport de crédibilité entre le lecteur et le texte, et le pousse à sympathiser avec le sort triste du personnage. Aniela est marquée positivement dans le texte ; son désir de quitter la Bulgarie pour s'installer en France n'est pas dû aux raisons économiques, mais plutôt parce qu'elle vit dans une société dépourvue de la justice sociale. En effet, le passage précédent ne s'adresse pas à la part interprétative du lecteur, mais plutôt au sujet lisant ; Aniela est représentée comme victime d'une réalité misérable, ce qui pousse le lecteur à sympathiser avec elle compte tenu que le texte prend soin de se référer au monde du lecteur.

L'effet de sympathie⁸

Pendant le processus de lecture, un certain pacte s'effectue entre le texte et l'instance lectrice. Selon ce contrat de lecture, la réception du texte n'est pas libre, et obéit aux instructions textuelles, et par conséquent à la haute entité qui prend en charge la narration. Pour le dire autrement, le texte a tendance à l'usage de certains codes pour créer une influence sur le récepteur, qu'il s'agisse d'une influence idéologique ou affective. Si le texte tend à représenter les personnages de l'œuvre positivement ou négativement, pour susciter la sympathie ou l'antipathie du lecteur envers tel ou tel personnage, le lecteur se doit de respecter le contrat de lecture, sinon la lecture sera erronée⁹, voire fautive :

L'acceptation du système de sympathie imposé par l'œuvre apparaît *a priori* comme l'effet d'un contrat. Il y a, comme préalable à la lecture d'un roman, une sorte d'engagement tacite en vertu duquel le lecteur est prêt à jouer le jeu. Lire, comme le rappelle Grivel, c'est accepter le rôle que nous assigne le texte : « le récit inclut la participation du lecteur : il lui est notifié qu'il « aime », qu'il « hait ». De là seulement le roman s'entend. Les traits constitutifs des agents les classent et les désignent à notre accord (désaccord) » Lire un roman, c'est accepter les règles qui le fondent. [...] : c'est parce que chaque roman construit son destinataire que le système de sympathie est incontournable. L'œuvre a toute latitude pour marquer positivement ou négativement qui elle veut. Le lecteur a une liberté très restreinte. (Jouve, 1992 : 120)

Si Le code narratif porte sur le savoir du lecteur sur l'intrigue, et par conséquent sur la quantité d'informations présentée au lecteur, comme nous l'avons déjà expliqué plus haut, le code affectif s'appuie sur le savoir que possède ce dernier sur le personnage lui-même, à savoir sur ses sentiments les plus intimes : les relations d'amour, les souffrances, les détails ayant trait à l'enfance, le rêve, etc. L'éclairage que le texte met sur la vie intérieure des

personnages génère un effet-sympathie chez le lecteur, ce qui se répercute à son tour sur la réception du texte, ainsi que le montre Vincent Jouve :

Le propre du code affectif est de jouer sur certains mécanismes du psychisme humain. Une des lois psychologiques fondamentales est que notre sympathie à l'égard de quelqu'un est proportionnelle à la connaissance que nous avons de lui [...]. (Ibid. : 132)

Comme le montre le théoricien dans la citation précédente, l'accès direct à tous les secrets intimes du sujet rend le lecteur proche de lui, ce qui en résultera une sorte d'orientation affective, c'est-à-dire une affinité affective ou morale au sens large du terme, et par conséquent une participation compréhensive aux sentiments des êtres fictionnels, ainsi que le souligne Jouve lui-même : « [...] : plus nous en savons sur un être, plus nous nous sentons concernés par ce qui lui arrive. » (Ibid.)

Ainsi, selon la théorie de l'effet-personnage de Vincent Jouve, lorsque le texte tend à représenter le/les personnage[s] comme des personnes ayant des traits humains, le personnage devient un objet d'investissement affectif chez le lecteur. En accordant à un personnage une forme d'humanité, cela oblige le lecteur à s'attacher affectivement à lui plus qu'aux autres personnages. Pour le dire autrement, quand l'accent sera mis sur la dimension affective, ou plutôt sur la vie intérieure des personnages, un tel mécanisme sollicite le sujet lisant en le poussant à sympathiser avec le personnage en question. Dans cette perspective, le lecteur est sous l'emprise de techniques textuelles¹⁰ qui l'obligent à sympathiser avec tel ou tel personnage, comme l'explique Jouve : « [le lisant est la] part du lecteur piégée par l'illusion référentielle et considérant, le temps de la lecture, le monde du texte comme un monde existant. » (Ibid. : 81) Cette technique, se fondant sur les émotions du destinataire, et qui « permet[tent] d'émouvoir l'allocutaire en jouant sur sa sensibilité » (Jouve, 2001 : 61), s'appelle le *pathos*¹¹ :

Le *pathos* valorise l'affectivité et suppose un destinataire sensible et émotif. [...] Un discours privilégiant le *pathos* aura recours à une ponctuation expressive (exclamation, interrogation, apostrophe) et jouera sur tout le registre de la fonction émotive (qui comprend aussi bien les images touchantes appelant l'identification que les attaques verbales – sarcasmes, exécutions – destinées à faire réagir le destinataire). (Ibid. : 62-63)

Si la présentation de l'intériorité des personnages débouche sur l'accès à leurs sentiments les plus intimes, ce qui se répercute sur le lecteur, et par conséquent sur le processus de réception du texte en général, il est nécessaire, à ce stade de notre analyse, de mettre en lumière les procédés

textuels auxquels recourt le texte pour mettre en œuvre cette orientation affective. Il s'agit donc de certaines techniques qui visent avant tout la projection du lecteur dans la pensée des personnages de fiction. Mais, à ce stade, il importe de rappeler que le lecteur s'identifie moins à un personnage qui s'ouvre partiellement qu'à un autre qui s'ouvre complètement, en permettant au lecteur de toucher du doigt ce qu'il ressent à un moment donné. Le degré d'adhésion du lecteur au texte dépend en effet de ce qu'il sait à propos de l'univers intérieur du personnage. Jouve introduit l'idée suivante :

L'évocation d'une vie intérieure est une technique connue de l'illusion de personne. La référence aux pensées, sentiments, passions, angoisses ou désirs d'un personnage, donne une impression de « richesse psychique ». L'équivalence cartésienne entre existence et pensée n'est jamais aussi convaincante que dans l'univers romanesque. Aucun personnage ne semble plus vivant que ceux dont le texte éclaire l'intériorité. [...] : le texte, donnant un accès direct aux flux obscur et changeant de leurs pensées, crée le sentiment d'une activité psychologique si complexe qu'elle ne peut être que la vie et non sa représentation simplifiée. Le roman a donc tout intérêt à spécifier l'intériorité d'un personnage en sentiments bien définis dont l'intensité est le signe [...] d'une vie psychologique riche et authentique. (Jouve, 1992 : 111-112)

À cet égard, Vincent Jouve emprunte à Dorrit Cohn certaines techniques textuelles lui permettant de jeter un éclairage important sur les moyens auxquels recourt l'auteur de fiction pour orienter affectivement ses lecteurs. Selon Jouve, ces techniques, permettant au lecteur de s'approcher de l'univers intérieur de ces personnages fictifs, et par conséquent de plonger dans leurs pensées et leurs sentiments les plus intimes, ont leur influence effective sur la réception du texte, comme il est évident dans *La Transparence intérieure*, où Dorrit Cohn aborde trois techniques qui s'enchevêtrent pendant le processus de lecture : le psycho-récit, le monologue narrativisé et le monologue rapporté.

La figure des Justes

En référence aux sans-papiers, le texte, dans *Nation par Barbès*, exerce une forte influence affective sur le lecteur. En représentant Aniela comme victime d'un pays pauvre, la Bulgarie, où les conditions de vie sont tellement difficiles qu'une grande partie de ses jeunes gens rêvent de partir travailler à l'étranger, le texte crée un contrat de sympathie avec le lecteur, ce qui permet ensuite de lui transmettre un message idéologique sans que cela ne suscite la moindre réserve de la part du lecteur.

Comme nous l'avons déjà expliqué, le texte fait implicitement un rapprochement entre, d'une part, les sans-papiers, ainsi que le représente

Aniela et son départ vers la France, en tant que pays des droits de l'homme et, d'autre part, la figure des «Justes de France¹²», ceux qui ont aidé les Juifs pendant les années de l'Occupation, en transgressant la loi. Des personnages comme Léna et Jason déclarent, dès les premières pages de l'œuvre, leur opposition au durcissement de la politique liée à l'immigration. En transgressant la loi française qui interdit aux Français d'aider les sans-papiers, Jason et Léna ne cessent tout le long du texte d'aider Aniela.

Dès l'incipit jusqu'aux dernières pages de l'œuvre, qui se termine par le suicide d'Aniela, ayant peur d'être arrêtée par les contrôleurs de métro de Paris, le texte a tendance à représenter la protagoniste comme victime : le sans-papier n'est pas criminel et la France devrait rectifier sa politique à l'égard d'eux, sinon le passé risque de se produire. Pour convaincre le récepteur d'un tel message idéologique, le texte va jusqu'à élaborer un mécanisme particulier dans le but de pousser le lecteur à former une image négative, non seulement de l'État français, mais également de valeurs républicaines de la société française, et cela s'effectue par la création de liens affectifs entre l'instance de lecture et certains personnages. Dans cette perspective, l'accent est d'abord mis sur les contradictions de la vie en Bulgarie, comme dans la longue citation suivante :

Elle s'assit sur un banc à côté d'un vieil homme qui lisait le journal, comment vivait-il, faisait-il partie de ceux qui regrettaient l'ancien régime ou était-il content de cette liberté qu'ils avaient gagnée, liberté de voir tout ce dont ils avaient été privés depuis longtemps, les bananes et le Coca-Cola, les Mac Donald's et les jeans américains, les chaussures de sport, la musique disco qui s'échappait des magasins, liberté de regarder les vitrines mais sans pouvoir acheter quoi que ce soit – à part un verre de Coca – parce que le moindre jean représentait la moitié d'un mois de salaire, sans parler des Reebok, des Nike ou des BMW. Que pensait-il de tout cela, qu'avait-il fait dans sa jeunesse, s'était-il abattu pour instaurer le communisme, s'y était-il opposé ou n'avait-il rien fait ? Aniela sentit monter en elle une bouffée de haine envers cet homme trop âgé pour être son père mais pas assez pour être son grand-père, car sa génération était responsable des événements qui s'étaient produits depuis la guerre soviétique – une guerre dont les morts figuraient sur les monuments avec une date, 1944-1945, une guerre qui n'était pas la leur, ou qui n'aurait pas dû l'être – qui les avait placés dans le camp de l'obscurantisme dont ils essayaient péniblement de sortir, maintenant, avec un retard [...]. (Wajsbrot, 2001 : 26-27)

Dans le passage ci-dessus, le lecteur se trouve devant une vision alternative de l'Histoire, s'opposant à la version officielle, telle qu'elle est inscrite dans les manuels d'histoire ; le texte condamne, par le biais des pensées du personnage, l'ancien et l'actuel régime politique en Bulgarie. Le texte incite le lecteur à relire et réécrire l'Histoire à partir de la mémoire individuelle. D'ailleurs, la première partie de l'extrait précédent s'inscrit dans le cadre de la technique du monologue narrativisé ; le texte révèle une série d'interrogations ayant trait à l'univers intérieur du personnage. Si le lecteur se met à la place du personnage, c'est parce qu'il en sait ce que le personnage sait sur lui-même. Ce rapprochement entre l'instance lectrice et le personnage s'appuie donc sur la limite du savoir présenté au lecteur, d'où résultera la création d'un rapport de sympathie et de crédibilité. Ainsi, le lecteur peut toucher du doigt la souffrance que ressent la protagoniste en Bulgarie. En revanche, la deuxième partie du passage précédent révèle l'intervention de l'autorité narrative pour guider la lecture. Par le biais de la technique du psycho-récit, le narrateur met l'accent sur la rupture intergénérationnelle qui pousse la protagoniste à responsabiliser l'ancienne génération, comme dans l'expression ironique « ou était-il content de cette liberté qu'ils avaient gagnée, liberté de voir tout ce dont ils avaient été privés depuis longtemps, les bananes et le Coca-Cola, les Mac Donald's et les jeans américains », ce qui révèle que l'instance narrative ne s'accorde pas avec le personnage, et qu'elle ne prend par conséquent pas le même chemin que prend l'instance-personnage. Il s'agit donc d'un psycho-récit à dissonance marquée.

Sur la même lancée, le texte représente Aniela comme une personne, pour ainsi dire, « honnête » ; son désir de quitter la Bulgarie pour s'installer en France se fonde, non pas sur des raisons économiques, mais simplement sur une dimension affective. Elle veut partir pour réaliser son rêve d'enfance, comme il est évident dans l'extrait suivant :

[...], Aniela songeait aux berges de la Seine dont elle avait vu des images, aux baisers échangés par des amoureux, et aux ponts de Paris dont lui avait parlé la vieille dame, le Pont-Neuf, le seul dont elle connaissait le nom, et qui était le plus vieux. Qui pensait au Danube, à Paris, qui pouvait imaginer cette désolation, tout un pays à l'abandon, la gare fluviale désertée, l'ancien bâtiment des douanes devenu inutile, [...] À Paris, les gens devaient être lumineux et fiers, forts de la certitude que donne un pays libre, indépendant depuis longtemps, un pays qui compte dans la marche du monde, elle les voyait se promener d'un pas tranquille, franchir les ponts sans se demander ce qu'ils trouveraient de l'autre côté, vivre à l'abri, sans manquer de rien. (Wajsbrot, 2001 : 28-29)

Dans la citation ci-dessus, l'amour, que manifeste Aniela envers la France et ses habitants, renforce l'effet de sympathie, que crée le texte entre le lecteur et le personnage. Bien que le lecteur puisse, plus tard dans le texte, juger négativement l'attitude naïve d'Aniela, notamment lorsque Jason exprime son étonnement face à l'idéalisme de la protagoniste, le lecteur, jusqu'à ce stade de notre analyse, est à même de toucher du doigt la représentation positive d'Aniela. Grâce à l'usage du code affectif, elle paraît aux yeux du lecteur sincère et crédible. D'ailleurs, les interrogations que soulève le texte sont révélatrices de l'univers intérieur du personnage, ainsi que le montre l'usage de la technique du monologue narrativisé.

Dans *Nation par Barbès*, le texte s'appuie donc sur le code affectif pour créer un effet-sympathie, susceptible de susciter l'affection du lecteur envers les personnages. Alors que les autorités officielles du métro de Paris vont jusqu'à accuser les sans-papiers, lors de la mort d'un agent RATP, l'empathie de Jason et de Léna envers leur sort misérable, ainsi que le souligne la transmission de leurs pensées les plus intimes, pousse le lecteur à sympathiser avec la réalité misérable de ces entités fictionnelles :

L'unique certitude était la mort de cet agent et Léna en éprouvait une horreur profonde, non seulement parce que toute idée de violence lui était étrangère, mais aussi parce que cette violence-là devenait le signe d'une atmosphère d'ensemble, et qu'elle n'avait pas envie de vivre dans un pays où ce genre de choses se produisait, où des contrôles pouvaient dégénérer, où les étrangers en situation irrégulière comme devaient l'être ces vendeurs se sentaient à ce point menacés, quand ils voyaient un uniforme, que ce soit celui de la police ou celui de la RATP, qu'ils en arrivaient à des gestes désespérés autant que désespérants. (Wajsbrot, 2001 : 43)

Par le biais de la représentation textuelle, l'accent est mis sur la dimension affective ; cette tendance humaine, supposée naturelle, de défendre les opprimés et de se sentir concerné par ce qui leur arrive renforce les liens de sympathie, que crée le texte entre le lecteur et le personnage. Comme les « Juste de France », qui ont défendu les Juifs pendant l'Occupation, Léna met en doute la version officielle qui accuse les sans-papiers de la mort de l'agent RATP. Ainsi, le lecteur est incité à réécrire l'Histoire, comme dans l'extrait suivant où le narrateur intervient pour révéler au lecteur les pensées de Léna à propos de la France et ses valeurs :

[...], et elle pensait à la situation générale, à Paris, en France, à une pollution qui n'était pas seulement celle de l'ozone et des gaz d'échappement mais aussi celle des pensées qui s'exprimaient dans la rue, les cafés, les bureaux, et des

pensées qui ne s'exprimaient pas mais qui suivaient leur cours comme un fleuve souterrain qui soudain voit le jour et ressort, à la surprise des géographes, comme les gens s'étonnent qu'advienne une dictature alors qu'il suffit d'écouter et de regarder – autant à la situation générale qu'à cet homme mort qu'on cherchait à faire mourir pour une cause, et à leur histoire, qui se dirigeait quelque part mais où ? (Wajsbrot, 2001 : 45)

Sans tenir compte de la fusion entre les techniques de représentation de la psyché des personnages, à savoir le psycho-récit et le monologue narrativisé, le lecteur est invité à sympathiser avec Léna et son système de valeurs, qui s'oppose fortement à la lecture traditionnelle de l'Histoire, notamment parce qu'il s'agit d'une convergence entre la position morale du narrateur et celle du personnage, comme dans la citation ci-dessous, où le texte se réfère explicitement aux années de l'Occupation :

[...], ils demandaient plus de surveillance et d'effectifs alors qu'il y avait souvent des équipes de contrôleurs qui attendaient en haut des marches, prêts à bondir sur le moindre contrevenant, à prendre en faute quiconque ne présentait pas assez vite son coupon de carte orange ou son ticket, alors que sur les quais, on voyait des militaires en armes, et qu'on montait dans les rames sous l'œil des soldats comme au temps de l'Occupation au nom d'un attentat qui avait eu lieu des années auparavant, [...] La grève, se disait Léna, devait remuer ces idées, toutes ces craintes, chacun était de plus en plus tendu, les voyageurs par peur de se faire agresser, de se voir considérés comme des fraudeurs en puissance, une fois, il lui était arrivé qu'on lui demande de se dépêcher de montrer son ticket sur un tel ton qu'elle avait pensé aux humiliations que devaient subir ceux que leur couleur de peau désignait à la méfiance, [...]» (Wajsbrot, 2001 : 46-47)

Dans le passage précédent, le texte incite le lecteur à sympathiser avec Léna et sa position idéologique, surtout parce qu'elle est présentée comme une personne sensible au sort des autres. Cette représentation positive renforce d'ailleurs les liens de sympathie entre le lecteur et le personnage. Si Léna est représentée d'une manière positive dans le texte, l'objectif est non seulement de transmettre au lecteur un message idéologique particulier compte tenu que l'image donnée au personnage dans le texte est le reflet de la figure de « Justes de France », mais également de produire une certaine influence affective chez l'instance de lecture, ce qui permettra par la suite de créer un contrat de crédibilité et par conséquent de confiance entre le lecteur et l'instance-personnage.

De tout ce qui précède, il s'avère que la charge affective qui existe dans *Nation par Barbès*, par le biais de l'effet-valeur que crée le texte chez le lecteur, contribue fortement à guider le processus de lecture.

الملخص:
ذكرى المهاجرين غير المسجلين والتهمة العاطفية في الأمة من خلال باربيس بواسطة سيسيل واجسبروت لؤي عبدالحى محمد

في رواية (الأمة من خلال باربيس)، تشير الكاتبة بشكل ضمنى إلى الدور الإنساني الذي لعبه قطاع من الشعب الفرنسي (الفرنسيين الصالحين) خلال فترة الإحتلال الألماني، إذ لم يترددوا في مساعدة اليهود بشتى الصور خلال تلك الفترة الزمنية. وتتلاقى هذه الإشارة النصية من خلال إبرازها للدور الإيجابي لقطاع معتبر من الفرنسيين في الماضى مع الحدث الرئيس للنص، والذي يدور حول فتاة بلغارية تحلم بالسفر إلى فرنسا، إذ هي تجسد بالنسبة لها « موطن الحريات وحقوق الإنسان ». وتأتى أحداث القصة لتكشف - إذا ما جاز التعبير - فقدان فرنسا لمنظومتها القيمية وقيمها الجمهورية، وهو ما يدفع البطلة إلى أن تضع نهاية لحياتها في فرنسا مقدمة على الانتحار. ومن خلال تسليط الضوء على التناقض بين المنظومات القيمية لعدد من شخصيات الرواية يعمد النص إلى التحيز والانتصار لأفكار وإيديولوجيات دون سواها دافعاً القارىء لتبنى إيديولوجيا النص. ويتمثل الإطار المنهجي للبحث محل الذكر في نظرية التأثير القيمي لفانسننت جوف، ويرتكز في هذا الصدد على إبراز التوجيه الإيديولوجي والعاطفي كأداتين لتوجيه عملية القراءة.

مفاتيح النص: التوجيه الإيديولوجي، التوجيه العاطفي، الفرنسيين الصالحين، ما بعد الذاكرة.

¹ Inventé en 1977 par Marianne Hirsch, le terme récent de « post-mémoire » fait référence à la mémoire intrinsèquement liée à la génération d'après la Shoah.

² Dans un style bien ironique et significatif, Victor Kuperminc se réfère d'une manière implicite au rôle qu'ont joué les Justes de France en transgressant la loi française : « [...] en France en 1940-1945, [...] des Juifs ont eu la volonté sincère de s'assimiler. Un grand nombre d'entre eux y réussit, ils étaient devenus de [...] [bons] Français. C'est l'État à son plus haut niveau [...] qui prit des décisions coercitives qui allaient aboutir à l'exil, au bûcher ou à la déportation de masse. Encore faut-il noter que les Espagnols et les Portugais donnèrent à leurs communautés juives la possibilité de rester par la conversion forcée. Ceux des juifs de France qui eurent la vie sauve, ne durent leur salut qu'à une poignée de « mauvais Français » qui eurent le courage de désobéir aux lois de l'occupant, relayées - et parfois précédées - par Vichy. » (Kuperminc, 2001 : 40-41)

³ En ce qui concerne la notion de « lectant », Jouve divise ce régime de lecture en deux sous-catégories : le lectant jouant et le lectant interprétant. Pour ce qui est de ce mode de lecture, le théoricien suppose un lecteur conscient de tous les subterfuges textuels auxquels recourt l'auteur d'un texte de fiction. Ce lecteur « averti » prend conscience qu'il est face à un texte irréel, c'est-à-dire un « univers blanc » qui n'a aucun rapport avec le monde réel. Cette grande distanciation entre le lecteur et le texte débouche souvent sur une lecture critique et avertie des personnages. Il n'est donc pas question d'« immersion fictionnelle »,

terme qui se réfère au degré maximal d'implication du lecteur. Cette « ligne de démarcation » entre le texte et le lecteur, ou plutôt cette lecture avertie pousse ce dernier à réfléchir à l'idéologie qui sous-tend le texte. Par le biais des indices textuels que l'auteur dissémine le texte, le lecteur est à même d'identifier le message idéologique. Pour Jouve le lecteur est le lecteur qui ne perd jamais de vue que tout texte romanesque est une construction. Celui-ci refuse l'illusion romanesque en prenant le texte comme un échiquier (Jouve : 1992 : 83-85).

⁴ Pour en savoir plus à propos de ce point, voir (Fitoussi : 2007 : 478-479).

⁵ « Lisant un récit, le sujet se place donc instinctivement dans la situation qui se rapproche le plus de celle qu'il vit dans le monde réel. Et, si le lecteur s'investit toujours dans le personnage le plus individualisé, c'est qu'il se reconnaît dans cette individuation. L'universel du sujet, c'est son irréductible particularité. » (Jouve, 1992 : 135)

⁶ Pour en savoir plus à propos de ce sujet, voir (*Ibid.* : 60)

⁷ Force est de remarquer la différence entre la réalité historique, telle qu'elle s'inscrit dans les manuels d'histoire, et l'histoire inscrite dans la mémoire collective, ainsi que le souligne le texte dans la citation précédente. Tandis que les autorités ottomanes condamnèrent Vasil Levski à la peine de mort par pendaison en 1873, le texte se réfère à une tentative de suicide sans donner cependant plus de précisions sur la fin de sa vie. En effet, la seule tentative de suicide était en prison où Levski se fracassa le crâne lui-même contre le mur de sa cellule, sans parvenir à se tuer. Ce manque de précision historique interpelle le lecteur ; Ce qui est historiquement prouvé, c'est que Levski n'a pas essayé de se tuer, ainsi que le souligne Maria N. Todorova : « Likewise, the alleged attempt of Levski to kill himself in prison during the trial, has remained unproven, most likely the abode of legend. » (Todorova, 2009 : 213)

⁸ « Le système de sympathie repose donc sur la participation du lecteur orientée et déterminée par le montage textuel. » (Jouve, 1992 : 122)

⁹ Toute lecture qui ne respecte pas les codes imposés par le texte se considère comme rejetée : « [...] : la dimension affective du personnage est d'abord liée aux modalités de sa « mise en texte ». Si l'on sympathise avec Raskolnikov [le *personnage* principal du roman du Crime et Châtiment de Dostoïevski] en dépit de son double meurtre, c'est essentiellement à cause des procédés romanesques. [...] Si le lecteur empirique refuse de se confondre avec le lecteur d'attente, il y a non-respect des règles du jeu, et la lecture est faussée. On pourrait, à la limite, parler de « mauvais lecteurs » comme on parle de « mauvais joueurs ». » (*Ibid.* : 121)

¹⁰ « La sympathie ou l'antipathie pour un personnage dépendent essentiellement des caractéristiques psychologiques ou morales (ou physiques !) que lui prête l'auteur, des discours et des attitudes qu'il lui attribue, et fort peu des techniques du récit où il figure. » (Genette, 1983 : 106)

¹¹ « Le pathos revient alors presque à un choc, en tout cas c'est tout ce qui affecte l'auditoire et modifie son jugement en conséquence. D'où l'importance qu'il y a à jouer sur ces affects, afin de provoquer une réaction, une réponse, que l'orateur espère conforme à ce qu'il souhaite » (Meyer, 2008 : 169)

¹² « En moins de trois ans, la persécution des Juifs d'Europe a tué 70% des adultes et 90% des enfants. Sauf en France, où un adulte sur trois (76 000) est un enfant sur quatre (11 400) ont été brûlés dans les fours d'Auschwitz. Paradoxalement, dans une culture antisémite, le port de l'étoile jaune a choqué les chrétiens et provoqué un élan de solidarité où la « banalité du bien » des Justes et la résistance juive ont organisé le sauvetage. » (Cyrulnik, , 2010 : 191). Si nous recourons à l'usage d'une telle référence historique, bien que les chiffres qui y sont évoqués soient à la fois erronés et choquants, c'est parce qu'elle met en évidence les intentions sionistes du texte, et par conséquent le message idéologique que le

texte cherche à transmettre au lecteur. D'ailleurs, la citation précédente jette un éclairage important sur le rôle qu'ont joué les Justes de France pendant l'Occupation.

Bibliographie

A. Corpus d'Étude :

Wajsbrot, C., (2001), *Nation par Barbès*, Paris : Zulma.

B. Ouvrages théoriques :

Genette, G., (1983), *Nouveau discours du récit*, Paris : Seuil.

Georges, J.-R., (2004), *Cacoïsme littéraire : La fonction du personnage américain dans le roman haïtien à partir de 1915*, New York : Éditions Peter Lang.

Hallyn, F. et Delcroix, M., (1995), *Introduction aux études littéraires, méthodes du texte*, Paris : Duculot.

Hamon, P., (1984), *Texte et idéologie. Valeurs hiérarchies et évaluations dans l'œuvre littéraire*, Paris : PUF.

Iser, W., (1976), *L'acte de lecture : Théorie de l'effet esthétique*, Bruxelles : Éditions Pierre Mardaga.

Jouve, Vincent, (1992), *L'effet-personnage dans le roman*, Paris : PUF.

Jouve, V., (2001), *Poétique des valeurs*, Paris : PUF.

Jouve, V., (2010), *Poétique du roman*, Paris : Armand Colin.

Maisonneuve, J., (1966), *Psycho-sociologie des affinités*, Paris : PUF.

Meyer, M., (2008), *Principia Rhetorica : Une théorie générale de l'argumentation*, Paris : Fayard.

Viart, D., (2013), *Anthologie de la littérature contemporaine française : Romans et récits depuis 1980*, Paris : Armand Colin.

C. Ouvrages critiques sur la littérature de la Shoah :

Cyrulnik, B., (2010), *Mourir de dire : La honte*, Paris : Odile Jacob.

Kuperminc, V., (2001), *Les Juifs*, Paris : Le Cavalier Bleu.

Todorova, M., (2009), *Bones of Contention : The Living Archive of Vasil Levski and the Making of Bulgaria's national hero*, Budapest New York : CEU Press.

D. Ouvrages critiques sur le mouvement sioniste :

Belhadj, M., Piçarra, N., Borges, F. et Kicingier, A., (2010), *Les politiques relatives aux migrants irréguliers : France, Portugal et Pologne*, Vol. III. Strasbourg : Éditions du Conseil de l'Europe.

E. Articles critiques :

Freud, S., (1981), « Considération actuelles sur la guerre et sur la mort », in *Essais de psychanalyse*, Paris : Payot.

F. Thèses :

Fitoussi, G., (2007), *Essai comparatif et critique du rôle du juge dans la procédure de divorce entre le système judiciaire français et israélien*, Thèse de doctorat, Paris : Éditions Éditeur Indépendant.