

Faculté de philosophie, arts et lettres

Soumission, Refuges, Patricia

La crise migratoire à travers les
littératures engagées

Auteur : Antoine Evrard
Promoteur : Vincent Engel
Année académique 2018-2019
Master en Langues et Lettres françaises et romanes, orientation
générale, finalité approfondie

Faculté de philosophie, arts et lettres

Soumission, Refuges, Patricia

**La crise migratoire à travers les
littératures engagées**

Auteur : Antoine Evrard
Promoteur : Vincent Engel
Année académique 2018-2019
Master en Langues et Lettres françaises et romanes, orientation
générale, finalité approfondie

Remerciements

Je tiens à adresser mes tout premiers remerciements à mon promoteur, Monsieur Vincent Engel, pour sa bienveillance, ses nombreux conseils avisés, ses encouragements et sa patience.

Je souhaiterais également remercier ma famille : mes parents, Nathalie et José, pour avoir toujours cru en moi et m'avoir toujours encouragé à faire mes propres choix ; je remercie tout particulièrement ma maman pour sa relecture ; Hugo et Colin, mes frères, pour leur amitié et leur présence ; merci à tous les autres, également, avec une pensée toute particulière pour les disparus.

Je tiens aussi à remercier mes amis : Camille, David, Jordan, Quentin, Yohan, en particulier, ont pu être là à des moments où j'en avais besoin.

J'aimerais enfin remercier Tatiana, qui m'a soutenu et encouragé pendant presque quatre ans, et qui a sans doute contribué énormément à faire de ce mémoire ce qu'il est à travers nos innombrables échanges d'idées. Merci pour tout.

Table des matières

Remerciements	7
Table des matières	9
Introduction	11
<i>La notion d'engagement littéraire : de l'Ancien Régime à Sartre</i>	14
<i>Crise migratoire et engagement littéraire ; une écriture multiple</i>	18
<i>Un problème lexical : migrants ou réfugiés ?</i>	20
<i>Note générale sur l'écriture inclusive</i>	21
Au plus près du texte	25
a. <i>Le titre et son influence sur la représentation idéologique de l'œuvre</i>	25
<i>Montrer l'architecture invisible : une analyse structurale des œuvres</i>	28
<i>La formule programmatique comme clé de voûte de la démarche interprétative</i>	32
Procédés, identification et manipulation	37
a. <i>Lire l'œuvre engagée</i>	38
<i>Identification et projection</i>	47
<i>L'auteur-e : un-e manipulateur-ice ?</i>	56
Valeurs, engagement et portée sociologique	67
a. <i>Idéologie et identité politique</i>	67
<i>Posture de l'auteur engagé : entre responsabilité et liberté créatrice</i>	76
<i>Réception et inscription dans la société : une crise de la représentation ?</i>	86
Conclusion générale	93
Bibliographie	100

Introduction

13 – Les poètes déclarent que la Méditerranée entière est désormais le Lieu d'un hommage à ceux qui y sont morts, qu'elle soutient de l'assise de ses rives une arche célébrante, ouverte aux vents et ouverte aux plus infimes lumières, épelant pour tous les lettres du mot ACCUEIL, dans toutes les langues, dans tous les chants, et que ce mot constitue uniment l'éthique du vivre-monde.¹

À travers cet extrait de sa « Déclaration des poètes », Patrick Chamoiseau pointe à la fois le grand drame de la crise migratoire et l'impact considérable que celle-ci a eu sur l'esprit des citoyen·nes du monde.

En 2015 a commencé en effet une crise humanitaire présentée comme sans précédent : faisant suite à une augmentation progressive de l'arrivée en Europe de migrant·es provoquée par diverses situations de conflit et de précarité au Proche et Moyen Orient, le nombre d'entrées de réfugié·es dans l'espace Schengen dépasse le million, déclenchant une crise politique considérable ayant suscité de nombreux mouvements sociaux et politiques, aussi bien de solidarité que de repli.

Les conséquences de cette crise sont encore aujourd'hui très présentes dans les sociétés européennes. La question de l'immigration revient comme un point central de la plupart des campagnes électorales du continent, notamment en ce qui concerne la position à adopter face aux autres pays de l'Union européenne, et aux accords de Dublin, qui règlent la répartition des demandeur·euses d'asile entre les pays membres.

L'importance de la crise s'est également marquée dans la littérature, donnant naissance à une abondante littérature plus ou moins engagée sur le sujet, dans la lignée de romans précurseurs tels qu'*Eldorado* de Laurent Gaudé, et s'invitant à travers tous les genres littéraires. Si cette littérature engagée montre une nette tendance à gauche, contre le racisme et l'intolérance (Gisèle Sapiro dit ainsi que « le centre de gravité du champ littéraire français contemporain demeure à gauche »²), s'attachant à sensibiliser les citoyen·nes européen·nes à la cause des migrant·es, d'autres opinions sont également représentées, et notamment une certaine droite littéraire montrant de la défiance face à cet afflux, à travers des figures telles que Renaud Camus ou Éric Zemmour. La question polarise nettement aussi bien l'opinion publique que les prises de position médiatiques.

¹ CHAMOISEAU, P., « Déclaration des poètes », dans CHAMOISEAU, P., *Frères migrants*, Paris, Seuil, 2017, p.133.

² SAPIRO, G., *Les écrivains et la politique en France*, Paris, Seuil, 2018, p.380.

Un constat s'impose alors : étant donnée la nature particulière de la littérature engagée, visant à « interroger le réel »³ et dès lors à revendiquer une posture face à celui-ci qui se répercute au sein de la société à travers la publication, cette conception de la littérature s'oppose nécessairement et radicalement à l'idée d'une littérature strictement tournée vers elle-même, ce que Benoît Denis constate chez Camus, qui « [...] dénoncera la "frivolité" d'une littérature uniquement soucieuse d'elle-même, et le "mensonge luxueux" que représentent ces œuvres fermées sur elle, se voulant de purs objets esthétiques, détachés des contingences humaines et des devoirs qu'impose l'état présent du monde »⁴. La littérature engagée revendique dès lors, par nature, un engagement, une implication dans la société, ce qui implique une revendication de l'auteur·e en tant qu'acteur·ice. Il n'est pas tant question alors de déterminer ce que l'auteur·e « cherche à réaliser » que ce que l'auteur·e réalise concrètement à travers son œuvre. La littérature engagée est alors, par ce positionnement de l'auteur·e, nécessairement politique, bien qu'elle ne le soit qu'« [...] en vertu d'une nécessité secondaire, qui veut que les questions morales, ou éthiques, posées concrètement, et collectivement, débouchent presque inévitablement sur des considérations politiques [...] »⁵. Malgré le caractère sensible, voire tabou, de cette interaction entre la société et l'auteur·e, dans la mesure où elle vient interroger l'autonomie revendiquée de ces deux champs sociologiques, son existence en littérature engagée n'est pas seulement indéniable, mais centrale, et même programmatique au sein de ce paradigme d'écriture et de publication. L'auteur·e assume alors, que cela soit le fruit d'une volonté militante affichée ou de la nécessité secondaire évoquée par Benoît Denis, une position politique dont il est nécessaire de reconnaître l'existence afin de comprendre et dégager les mécanismes d'engagement dans l'œuvre littéraire.

Nous nous proposons dès lors d'analyser comment cette interaction se produit au sein de la littérature engagée des années 2010 consécutivement au contexte de la crise migratoire, et d'étudier avec attention le réseau de tensions existant entre la posture publique de l'auteur·e, son œuvre, ses lecteurs et la société. Nous postulons dès lors que la présence de l'auteur public est perceptible à travers son œuvre et qu'il est alors essentiel de déterminer les procédés à travers lesquels s'active sa main invisible dans le but de mettre en évidence son positionnement critique face à la société.

³ FLOREY, S., *L'engagement littéraire à l'ère néolibérale*, coll. Perspectives, Villeneuve d'Ascq, Septentrion, 2013, p.122.

⁴ DENIS, B., *Littérature et engagement*, Paris, Points, 2000, p.46.

⁵ *Ibid.*, p.34.

Nous avons sélectionné pour ce faire un corpus principal de trois romans que nous avons décidé d'analyser de manière transversale : le premier est *Soumission*, de Michel Houellebecq, qui ne traite pas directement de la crise des migrants en tant que telle mais qui affiche, en 2015, une position marquée face au contact culturel, en particulier entre une France de tradition athée et l'Islam en montrant une nation en conflit alors que la présidence se dispute entre Marine Le Pen et un candidat fictif d'un parti islamiste. Le deuxième, *Refuges*, d'Annelise Heurtier, est un roman jeunesse qui montre l'éveil d'une jeune Italienne, Mila, à la situation des migrant-es en Méditerranée. Le dernier, plus tardif, *Patricia*, de Geneviève Damas, met en scène la relation entre le migrant Jean Iritimbi et Patricia, Française en séjour aux chutes du Niagara, ainsi que le drame de la disparition de la famille de Jean Iritimbi, qui confie alors sa dernière fille survivante, Vanessa, à Patricia.

Après une introduction générale au concept d'engagement littéraire et à la manière dont celui-ci se marque à travers la thématique de la crise migratoire en Europe, notre raisonnement se découpe en trois parties principales : la première a pour ambition de travailler au plus près du texte en s'attardant tout particulièrement sur le titre, la structure et le constat de la présence dans chacun des trois romans d'une formule programmatique qui donne une clé de lecture essentielle par rapport à l'engagement littéraire. La deuxième partie propose une approche d'analyse littéraire interne au texte qui prend en compte le rapport au réel particulier de la littérature engagée. La troisième partie, quant à elle, se porte sur une analyse sociologique qui met en tension les diverses œuvres, leurs auteur-es et la société, qu'il s'agisse de la réception critique ou de la manière dont l'auteur-e assume sa position publique face à l'œuvre.

À travers ce travail, outre la pertinence d'une analyse scientifique consacrée à notre corpus, nous souhaitons contribuer, bien que modestement, à accroître la visibilité du phénomène. Il nous apparaît comme évident que les sciences de l'Humain et des Lettres ont pour vocation de s'inscrire dans un projet humaniste de progrès social et culturel, c'est pourquoi nous avons désiré mettre en évidence une problématique contemporaine grave et brûlante. En Belgique, devant la démission du gouvernement fédéral de sa mission humanitaire d'encadrement des migrant-es pour se concentrer sur une politique répressive, des citoyen·nes anonymes ont pris le relais et ont organisé une chaîne humaine face à un problème qui n'est toujours pas résolu, et que ni l'Europe, ni les États la constituant, déplaçant la responsabilité sur les États frontaliers de la Méditerranée, ne cherchent à résoudre. Aujourd'hui encore, jour après jour, ce sont des particuliers qui remplissent le rôle de l'État,

s'exposant par là-même à la répression policière et aux difficultés inhérentes à un tel acte de contact avec des personnes au vécu difficile, tandis que le précédent gouvernement motivait systématiquement son inaction par la peur de « l'appel d'air »⁶ que causerait un traitement humain des migrants. De la même manière, les auteur·es qui composent notre corpus d'étude se font les relais de la situation face à l'opinion publique, empêchant la question de sombrer dans l'oubli. Nous estimons que face au désastre humanitaire organisé, quotidien et systématisé, face à une véritable précarité institutionnalisée, ce que le reporter Arthur Frayer-Laleix appelle le « cinquième monde », plus invisibilisé encore que le tiers-monde ou le quart-monde, il est impossible de nous taire et souhaitons joindre notre voix, une fois encore, à toutes celles qui s'expriment jour après jour pour dénoncer l'inhumain qui a pénétré notre nation, notre maison, notre culture. Nous souhaitons dépasser la partisanerie politique, et dans ce but, nous nous contentons du constat suivant, indéniable et sans appel : la situation actuelle est cruelle, inhumaine, et intenable. Nous formulons humblement le vœu que tout individu qui entendra cet appel et tous les autres du même type, gagnant tous les aspects de la société et toutes les instances civiles et professionnelles, se fera à son tour le relais, au degré qu'il choisira, de cette parole, pour que plus jamais un gouvernement démissionnaire de sa mission d'organisation de la vie en société ne puisse être considéré comme légitime.

La notion d'engagement littéraire : de l'Ancien Régime à Sartre

La notion d'engagement littéraire ne peut être comprise sans aborder les questions de l'indépendance et de la responsabilité de l'écrivain. Il apparait donc essentiel d'en rappeler l'évolution générale, en nous basant sur l'exposé de Gisèle Sapiro dans *La responsabilité de l'écrivain. Littérature, droit et morale en France*, auquel nous renvoyons pour une chronologie plus complète⁷.

De fait, les écrivain·es, depuis toujours, ont occupé une position sociale relativement indéterminée, et « échappaient, en effet, à l'organisation sociale de l'Ancien Régime »⁸. Dès le XVIIe siècle, le statut d'écrivain·e s'accompagne en outre d'une considération sociale croissante, qui permet l'émergence d'institutions spécifiques, comme les palmarès et les

⁶ COSTA SANTOS, A. et DEMANCHE, D., « La plateforme citoyenne de soutien aux réfugiés : une fourmilière née dans l'urgence », dans *PAUVÉRITÉ. Le trimestriel du Forum – Bruxelles contre les inégalités*, n°21, Bruxelles, décembre 2018, p.26.

⁷ « Les fondements de la responsabilité » et « L'auteur : symbole du crime écrit », dans SAPIRO, G., *La responsabilité de l'écrivain. Littérature, droit et morale en France (XIXe-XXIe siècle)*, Paris, Seuil, 2011, pp.17-27.

⁸ *Ibid.*, p.17.

académies⁹, et au XVIIIe siècle, l'autonomisation de la publication et de l'imprimerie, notamment via l'arrêt de 1777 permettant l'autopublication, ainsi que la croissance considérable du marché du livre, ont pour conséquence une autonomie grandissante du champ littéraire par rapport à l'État et à l'Église¹⁰. Dans l'esprit des Lumières, les écrivain·es de cette époque intègrent le principe de liberté d'expression comme un paramètre central de leur activité, et le revendiquent pleinement, s'exposant au double-effet d'à la fois profiter de cette liberté pour écrire sans se censurer eux-mêmes et de s'exposer dans le même temps au jugement public, assumant pour eux-mêmes le risque de plaire ou déplaire, aussi bien au public des lecteur·ices qu'aux instances publiques, avec les conséquences politiques, sociales ou légales qui en découlent¹¹. La Révolution française donne à cette logique une croissance extrême, puisque l'action des auteur·ices est à partir de là perçue comme centrale dans le développement de la pensée révolutionnaire¹². Le champ littéraire achève de s'autonomiser, mais l'État prend alors conscience du besoin de l'encadrer sérieusement, sous peine de le voir devenir à nouveau le moteur d'une contestation populaire. L'appareil légal autour de l'acte de publier devient dès lors peu à peu répressif¹³.

À cette indépendance revendiquée, qui s'accompagne naturellement de la conscience d'une responsabilité publique, vient se heurter la doctrine de l'art pour l'art, dans la continuité de la réflexion de Kant sur la séparation entre le beau et l'utile¹⁴, qui trouvera une de ses manifestations les plus extrêmes chez Théophile Gautier et le mouvement du Parnasse dans son sillage. La valeur de la littérature, dans cette conception, est autotélique, et s'affranchit de toute velléité d'épouser toute autre fonction. Si cette conception est loin d'être partagée par l'ensemble du monde littéraire français, et trouve immédiatement des opposants, par exemple en la personne de George Sand, tandis que des auteurs tels que Hugo, Vigny ou Lamartine visent une posture intermédiaire, entre le poète et le philosophe¹⁵, elle acquiert une importance considérable au sein du champ littéraire qui amène, dans cette littérature, à une volonté de rupture avec le public¹⁶.

La question de l'engagement littéraire apparaît alors, jusqu'à nos jours, intimement liée à un positionnement entre ces deux pôles que Benoît Denis qualifie d'art social d'un côté, et

⁹ *Ibid.*

¹⁰ *Ibid.*, p.19.

¹¹ *Ibid.*, pp.20-21.

¹² *Ibid.*, p.22.

¹³ *Ibid.*, pp.23-27.

¹⁴ *Ibid.*, p.169.

¹⁵ *Ibid.*, p.171.

¹⁶ *Ibid.*, p.175.

d'art pur de l'autre, au point que Roland Barthes, cité par Denis, s'interroge avec pessimisme sur la fatalité d'un mouvement de balancier entre ces deux positions structurant l'ensemble de l'histoire littéraire¹⁷. Afin d'éviter ce réductionnisme dont Barthes ne se satisfait d'ailleurs pas, Denis propose alors de reconsidérer l'engagement littéraire à partir de l'après-guerre, où la littérature engagée a commencé à être pensée telle quelle et théorisée, notamment autour de la figure de Sartre :

Aussi, pour traiter la question de l'engagement dans la longue durée tout en respectant les singularités historiques de chaque période, faut-il plutôt renverser la perspective adoptée par Barthes et partir de la littérature engagée, telle qu'elle s'est présentée au XXe siècle : en se discutant et en se définissant au cours de ce siècle, l'engagement a pris une valeur transhistorique et il est devenu un possible littéraire susceptible de s'appliquer à d'autres moments ou d'autres époques de l'histoire littéraire. C'est donc à partir de la manière dont il a été pensé par Sartre et ses contemporains qu'on peut essayer de remonter dans le temps et examiner de quelle façon des écrivains ou des hommes de lettres ont voulu développer une conception et une pratique « engagées » de l'écriture, en des temps où la notion d'engagement n'existait pas comme telle.¹⁸

La littérature engagée du XXe siècle trouve de fait une figure tutélaire chez Sartre, au point que la littérature engagée de la seconde moitié du siècle soit systématiquement appelée à se positionner face à cette conception :

Lorsqu'on évoque la « littérature engagée » aujourd'hui, Jean-Paul Sartre reste une référence obligée : les journalistes, les critiques, posent presque inévitablement la question de l'engagement aux écrivains contemporains dits *socialement impliqués*. Ces derniers sont-ils les héritiers de Sartre ? Ou des « sartriens post-modernes » ?¹⁹

Il nous apparaît dès lors essentiel d'exposer brièvement les caractéristiques générales de cet engagement, nous appuyant pour cela sur l'exposé de Sonya Florey dans *L'engagement littéraire à l'ère néolibérale*, qui a pour intérêt principal, la littérature engagée sartrienne étant amplement débattue et exposée dans de nombreux ouvrages théoriques, de mettre en tension cette conception avec la contemporanéité de l'engagement littéraire.

Sartre revendique une position militante extrême : l'être humain ne pouvant se comprendre que dans sa « consubstantialité au monde »²⁰, il est nécessairement, ontologiquement déjà engagé, ce qui inclut forcément la littérature comme produit humain, qui ne saurait alors « être séparée des événements socio-politiques concomitants à sa

¹⁷ *Op. cit.*, p.18.

¹⁸ *Ibid.*, p.19.

¹⁹ FLOREY, S., *op. cit.*, p.25.

²⁰ *Ibid.*, p.26.

production »²¹. En littérature, dans la conception sartrienne de l'engagement, c'est une prise de conscience qu'il est nécessaire d'avoir : « L'engagement littéraire, au même titre que l'engagement philosophique, est un état de fait suivi d'une action, d'une décision d'assumer ou non sa responsabilité »²². Il est alors essentiel pour l'auteur·e de comprendre cet état de fait afin de pouvoir prendre position face à cela. Pour Sartre, cependant, la seule prise de position valable est d'assumer pleinement cette responsabilité :

La fuite devant l'engagement est connotée négativement, et celle de l'écrivain, dépositaire du verbe, plus âprement encore. La parole, autant que le silence, deviennent prise de position dans le monde : ne se désengage pas seulement celui qui se tait, mais également celui qui écrit sans assumer son engagement.²³

Le choix du mot « fuite » par Sonya Florey illustre pleinement cette position radicale : il est impossible selon Sartre de se départir de cet engagement, préexistant à la condition humaine en ce que l'humain·e n'est qu'en société. Nier cet engagement, que ce soit en le rejetant ou en ne l'assumant pas, constitue en soi une forme d'engagement qui ne peut être que néfaste, en ce qu'elle correspond, surtout pour l'écrivain·e, à une forme de négation de l'évidence de cette forme de contrat social.

L'engagement sartrien, par cette prise de conscience et cette nécessité de positionnement dans le monde, implique en outre une inscription dans la contemporanéité : l'écrivain·e parlant à son lectorat doit dès lors lui parler de ce qu'il connaît, au plus proche de son vécu immédiat, avec les moyens de communication que ce lectorat emploie : « Ce sont les vraies ressources dont nous disposons pour conquérir le public virtuel : journal, radio, cinéma »²⁴. Toujours dans ce souci du lectorat, l'engagement sartrien cherche à impliquer la·le récepteur·ice auquel il s'adresse, l'engageant à être acteur·ice de sa lecture, et non simplement récipiendaire d'une « parole-vérité émanant de l'écrivain »²⁵. Enfin, malgré son inscription dans le présent, l'engagement sartrien implique nécessairement une responsabilité devant l'avenir qui interdit le désengagement : « ce qu'il faut éviter simplement pour nous, écrivains, c'est que notre responsabilité se transforme en culpabilité si, dans cinquante ans, on pouvait dire : ils ont vu venir la plus grande catastrophe mondiale et ils se sont tus »²⁶.

²¹ *Ibid.*, p.27.

²² *Ibid.*

²³ *Ibid.*

²⁴ SARTRE, J.-P., « Présentation », dans *Les Temps Modernes*, Paris, Gallimard, n°1, octobre 1945, p.19, cité par FLOREY, S., *op. cit.*, p.28.

²⁵ FLOREY, S., *op. cit.* p.28.

²⁶ SARTRE, J.-P., *La responsabilité de l'écrivain*, Lagrasse, Verdier, coll. Philosophie, 1998, p.61, cité par FLOREY, S., *op. cit.*, p. 29.

Cette posture, qualifiée de « totale » par Florey²⁷, est remise en question dès la fin du XXe siècle :

De ces cinq attitudes [postures d'auteur de Didier Daeninckx, Lydie Salvayre, Jean-Marc Ligny, Thierry Beinstingel et François Bon], on retiendra que les auteurs contemporains renoncent à s'inscrire dans la stricte tradition sartrienne. S'imposent néanmoins dans les textes les indices d'une implication et d'une vocation littéraire qui ne se rattache plus à l'Histoire, mais à *une* histoire. Contingente, donc. C'est en suivant un élan subjectif que l'écrivain est conduit à éventuellement assumer une responsabilité face au monde, et non en respectant une obligation d'ordre moral, universellement valide. Se détourner de sa responsabilité est une attitude condamnable au vu des principes sartriens, mais étrangère à tout jugement dans la perspective contemporaine. D'ailleurs, les auteurs contemporains ne prétendent pas détenir, seuls, une vision légitime du réel : il y a bien une rage du *dire* chez Daeninckx, Salvayre, Ligny, Beinstingel ou Bon, mais aucun n'estime ce *dire* plus pertinent que celui d'autrui.²⁸

Si l'engagement sartrien reste une référence, ces notions de subjectivité de l'engagement littéraire et de rejet de l'universalité gagnent du terrain, et la tension entre ces deux conceptions, sartrienne et contemporaine, devient un enjeu structurant.

Crise migratoire et engagement littéraire ; une écriture multiple

La littérature engagée sur la thématique de la crise migratoire prend des formes extrêmement variées, et apparaît dès 2015, bien que des ouvrages précurseurs, comme *Eldorado* de Laurent Gaudé ou *Ulysse from Bagdad*, aient paru bien avant (respectivement en 2006 et 2008) et traitaient déjà la question de la migration et de la traversée de la Méditerranée. Outre le roman, représenté par exemple par *Patricia* et *Refuges*, mais également par *Les échoués*, de Pascal Manoukian, le thème est présent en poésie chez Laurent Gaudé ; en théâtre dans de nombreuses représentations, comme le spectacle *Ceux que j'ai rencontrés ne m'ont peut-être pas vu*, joué par des migrant-es ; en nouvelles à travers des ouvrages collectifs tels que *Bienvenue ! 34 auteurs pour les réfugiés*, ou sa suite spirituelle, *Osons la fraternité ! Les écrivains aux côtés des migrants* (qui accordent par ailleurs tous deux une place à d'autres modes d'expression, comme la poésie ou l'illustration, voire des formes mixtes, comme le poème « La colonne » de Laurent Gaudé, qui ne prend tout son sens qu'en s'intercalant avec les peintures de Christelle Labourgade²⁹) ; mais également dans des

²⁷ FLOREY, S., *op. cit.*, p.29.

²⁸ *Ibid.*, p.39.

²⁹ GAUDÉ, L. & LABOURGADE, Ch., « La colonne », dans *Osons la fraternité ! Les écrivains aux côtés des migrants*, Paris, Philippe Rey, 2018, pp.107-115.

genres plus éloignés de la fiction, tels que le reportage, avec *Je viens d'Alep* de Joude Jassouma racontant son départ depuis la Syrie, ou *Parcours de migrants et de réfugiés*, de Noël Azzara, qui y expose son expérience de professeur de français langue étrangère, le reportage avec *Dans la peau d'un migrant* d'Arthur Frayer-Laleix, qui y prend l'identité d'un migrant afin d'expérimenter la traversée du point de vue d'un candidat au départ, et même le discours rhétorique, dans *Frères migrants* de Patrick Chamoiseau, ou réflexif, dans *Sidérer, considérer. Migrants en France, 2017*, de Marielle Macé. Le thème est présent également en bande dessinée, par exemple dans *Etenesh. L'odyssée d'une migrante*, de Paolo Castaldi, et même dans le jeu vidéo, à travers *Enterre-moi mon amour*, proposant aux joueur·euses de conseiller dans ses décisions une réfugiée qui émigre de Syrie vers l'Europe.

Il convient de remarquer que la tendance politique de ces écrits est largement à gauche, répondant à cette tendance générale de la littérature contemporaine observée par Sapiro. Sur le modèle de la latéralisation politique, qui s'oppose en cela à la latéralisation généralisée à droite dans l'ensemble des champs sociaux avant cela, la tendance en littérature est de fait au sinistrisme. « C'est, explique le politiste canadien Jean Laponce, que la politique doit être elle-même resituée dans un système d'ensemble où, la religion occupant toujours le côté droit, la politique est d'emblée renvoyée à gauche, puisqu'elle menace l'ordre immuable qui découle de la vision religieuse du monde »³⁰. La littérature se calque dès lors sur le modèle de la politique et en emprunte le caractère contestataire et réformiste.

Notons également que cette littérature accorde une importance essentielle au vécu subjectif et à la multiplicité des voix. Qu'il s'agisse de se faire le porte-voix des migrant·es ou de se positionner en tant qu'Européen·nes, les auteur·es, dans une véritable démarche collective, tracent une mosaïque de la crise migratoire, particulièrement à travers les recueils collectifs. Cette démarche s'accompagne en outre dans certains cas, par exemple en ce qui concerne *Bienvenue ! 34 auteurs pour les réfugiés*, *Osons la fraternité ! Les écrivains aux côtés des migrants* ou encore *Deux ans et l'éternité*, de Vincent Engel et Michel Bouffieux évoquant le drame de Mawda en Belgique, d'une cession des droits d'auteur, soit à une association d'aide aux migrant·es, soit, dans le dernier cas évoqué, aux parents de Mawda. Cette tendance permet à la fois aux auteur·es de produire une action concrète à travers leur œuvre et de manifester publiquement une attitude activiste désintéressée et détachée de toute compensation financière. La littérature engagée sur la crise migratoire apparaît alors comme un positionnement qui dépasse les intérêts personnels.

³⁰ SAPIRO, G., *op. cit.*, p.42.

Outre cette littérature qui parle directement du vécu des migrant-es, il existe une ample littérature questionnant la problématique migratoire d'une autre manière, notamment dans le but de la dénoncer comme un danger pour l'Europe. S'il s'agit moins souvent de fiction et bien plus d'essais au caractère scientifique et politique variable, il nous semble important d'en parler afin de tracer un portrait général de la littérature autour de la crise migratoire. C'est le cas par exemple du livre de Théo Francken *Continent sans frontière*, qui s'efforce d'établir un lien de causalité direct entre l'immigration et les problèmes actuels du continent européen, ou encore de *La Ruée vers l'Europe. La jeune Afrique en route pour le Vieux Continent*, postulant que l'immigration africaine va connaître une accélération extrême impossible à endiguer.

L'engagement littéraire autour de la crise migratoire accorde en outre une importance considérable au poids symbolique des images médiatiques. De cette manière, l'île de Lampedusa reçoit une attention toute particulière en littérature qui fait écho à son traitement médiatique, et occupe une position centrale dans des ouvrages tels que *Refuges* ou *Eldorado*. D'autres images, plus individuelles, ont suscité des vagues d'émotion : la noyade d'Aylan, le petit garçon retrouvé décédé sur une plage turque dont la photo a fait le tour du monde, est régulièrement évoquée comme le début d'une prise de conscience individuelle, émotion au cœur par exemple de la nouvelle « Embarcation de fortune » de Nicolas Bedos³¹, tandis que la mort tragique de Mawda, morte sous les tirs d'un policier belge lors d'une course-poursuite, a déclenché une vague d'indignation qui a trouvé un écho à travers l'enquête journalistique de Michel Bouffieux et l'ouvrage de Vincent Engel, *Deux ans et l'éternité*, qui prend le travail de Bouffieux comme point de départ pour un récit à plusieurs voix et l'inclut d'ailleurs à l'ouvrage³².

Un problème lexical : migrants ou réfugiés ?

La préoccupation formelle majeure du présent travail est la qualification à accorder aux principaux protagonistes de ces romans, les « migrant-es ». Le terme pose en effet débat, par suite de la prise de position de la chaîne *Al-Jazeera*, déplorant les connotations négatives du

³¹ BEDOS, N., « Embarcation de fortune », dans *Bienvenue ! 34 auteurs pour les réfugiés*, Paris, Points, 2015, pp.29-57.

³² ENGEL, V. & BOUFFIOUX, M., *Deux ans et l'éternité*, coll. Double jeu, Hévíllers, Ker éditions, 2019.

mot ainsi que sa tendance à relativiser l'aspect humain de la situation, face à l'horreur humanitaire en Méditerranée, lui préférant alors le mot « réfugié-es », malgré le fait que ce dernier possède une définition juridique précise. Plus encore, le débat qui s'ensuit pose le problème de l'accueil à réserver à ces arrivant-es : si chacun-e est un-e réfugié-e, et qu'on reconnaît alors l'existence de réfugié-es économiques ou climatiques, l'encadrement par les États d'arrivée ou de passage devient une nécessité³³. Le besoin de catégoriser les migrant-es selon les motivations qui les poussent à quitter leur pays est en outre remise en question par les expert-es de la question, et notamment Castles, De Haas et Miller dans *The Age of Migration. International Population Movements in the Modern World* : ils constatent de fait que les raisons de départ des migrant-es sont souvent multiples et complexes et qu'il est réducteur, voire impossible, d'opérer des distinctions nettes entre migrant-es économiques, politiques, climatiques ou réfugié-es³⁴.

Nous proposons, au regard de cette question difficile, de rester au plus proche du sens, et d'utiliser le plus généralement possible le terme « migrant-es », sans y attacher les connotations péjoratives que l'on y attache souvent, même si nous nous permettons d'employer le terme « réfugié-es » lorsque la distinction de sens apparaît pertinente. Cependant il nous paraît important de reconnaître que tout-e migrant-e économique ou climatique est également un-e réfugié-e au sens étymologique du terme, un-e déplacé-e cherchant abri d'une situation intolérable. Les questions de droit à l'asile et de qualification juridique ne sauraient en effet suffire à déchoir un être humain de la reconnaissance de sa situation réelle et de son statut de victime.

Note générale sur l'écriture inclusive

Dans le cadre de notre travail, qui porte sur la littérature d'un monde asymétrique et inégalitaire, portant la voix des dominé-es aux dominant-es, et en adéquation avec l'air du temps et les recommandations de nombreuses institutions, dont l'Université Catholique de Louvain, nous avons décidé d'employer une langue épiciène. Parmi les possibilités qui existent, nous avons arrêté notre choix sur le point médian, une des pratiques les plus récentes qui tend à s'institutionnaliser, présentant le double avantage de ne pas se confondre avec le

³³ CALABRESE, L., « *Migrant ou réfugié ? L'enjeu des dénominations des personnes dans le discours médiatique* », dans CALABRESE, L. et VENIARD, M. (éds.), *Penser les mots, dire la migration*, Louvain-la-Neuve, Academia-L'Harmattan, 2018, pp. 153-160.

³⁴ CASTLES, S., DE HAAS, H. & MILLER, M. J., *The Age of Migration. International Population Movements in the Modern World*, 5e éd., Basingstoke, Palgrave MacMillan, 2014, p.26.

point ou tout autre signe typographique courant et de ne pas gêner la lecture. Nous utilisons les formes les plus simples possibles dans l'idée de garantir la fluidité la plus totale, et préférons ainsi la forme « lecteur·ice » à « lecteur·trice », ainsi que le pronom épïcène « i·elle » considérablement plus fluide que « elle·il » ou « il/elle », par exemple, ce dernier usage étant en outre généralement employé pour couvrir des situations d'indétermination, et non d'inclusivité. De la même manière, nous avons décidé de ne pas ajouter un point séparant la marque du pluriel du reste du mot afin de garantir la lecture la plus fluide possible, donnant par exemple la forme « auteur·es ». En outre, il va de soi que nous nous efforçons de privilégier autant que possible les formes neutres, comme le mot « lectorat », qui, selon les cas, est utilisé pour désigner les lecteur·ices aussi bien comme communauté concrète qu'abstraite. Enfin, nous nous alignons, lorsque c'est nécessaire, sur le prescrit proposant d'ordonner les déterminants par ordre alphabétique, donnant « la·le lecteur·ice », lorsqu'aucune autre solution n'est possible. Nous avons fait le choix, autant que possible, de proposer des formes épïcènes au lieu de proposer les deux formes genrées comme « les lecteurs et lectrices » par exemple afin de ne pas surcharger le texte de manière excessive.

L'effort d'écriture épïcène, nécessitant la réécriture de certains passages, a permis d'amener un constat qu'il nous paraît important d'exposer. Notre travail avait tendance, de fait, à évoquer des représentations abstraites du vécu humain : « la figure du migrant », « le lecteur », ou « l'auteur » nous sont apparues progressivement comme des généralisations abusives, voire dangereuses. Certes, celles-ci se calquaient, dans le cas des migrant·es, sur une représentation sociale courante que nous souhaitions mettre en évidence afin de la déconstruire, ainsi que sur des représentations abstraites et théoriques en ce qui concerne les auteur·es et lecteur·ices, mais le souci de respecter à travers la langue les volontés de représentation individuelles nous a fait prendre conscience de la violence des réductionnismes, des figures totalisantes. Les migrant·es et réfugié·es subissent de plein fouet cette tendance, qui est d'autant plus irréaliste que chaque vécu individuel est complètement différent, d'un pays, d'un genre, et surtout d'une personne à l'autre, et les besoins d'une analyse ayant pour ambition de comprendre une littérature de la pluralité et de la diversité imposent alors de reconnaître que ces expressions sont insuffisantes. De la même manière, nous avons constaté que cette littérature engagée accordait une place prépondérante aux voix individuelles des auteur·es et à leurs sensibilités propres, tout comme elle s'adressait aux lecteur·ices dans leur individualité. C'est pourquoi nous avons décidé autant que possible de cesser de parler, même pour les déconstruire, de figures abstraites et totalisantes, et de reconnaître que cette littérature de la différence nécessite de faire apparaître à travers le vocabulaire cette immense variété des

vécus, sans pour autant nier que les représentations de migrant·es en Europe, notamment médiatiques, ont cette tendance à vouloir dresser un portrait général englobant, ne correspondant absolument pas aux fluctuations du réel.

Au plus près du texte

L'arrivée massive de migrant·es depuis les années 90 jusqu'à l'accélération qu'elle a connue dans les années 2010, ainsi que la médiatisation qui a été faite de ce phénomène, a confronté nos sociétés à une double crise : à la fois celle de la gestion de ces migrants en tant que problématique pratique et concrète, et celle de l'identité européenne à repenser, ou à tout le moins repositionner face à cet état de fait impossible à nier. Ce travail a pour ambition d'explorer le rôle que la littérature engagée peut jouer dans ce contexte. Entamer la réflexion au plus près du texte s'impose dès lors comme une évidence, afin de dégager les premiers effets de lecture comme base d'une analyse plus approfondie.

Sur le modèle de la démarche d'une première lecture, cette première partie s'ouvre sur les éléments paratextuels les plus immédiats, et tout particulièrement le titre et sa relation avec le paradigme de la littérature engagée. Nous nous pencherons ensuite sur la structure des romans, puis sur ce que nous avons décidé d'appeler des formules programmatiques : chacun des trois romans contient, de fait, une maxime mise en évidence selon différentes modalités, qui conclut la réflexion ouverte à travers le récit.

a. Le titre et son influence sur la représentation idéologique de l'œuvre

Si le titre d'une œuvre littéraire est toujours significatif, s'agissant généralement du premier contact entre le lectorat et l'objet, il revêt une importance plus grande encore dans le cadre de l'engagement littéraire, puisqu'il s'agit dès lors du premier contact entre le lectorat et la thèse proposée par l'auteur, ou, à tout le moins, l'image qu'il est possible de s'en faire à ce stade de l'appréhension de l'œuvre, qui entre en résonance alors avec les présuppositions des lecteur·ices liées au contexte d'énonciation ou encore à leur connaissance des thèses défendues couramment par l'auteur³⁵. Dans le cadre de ce corpus, les lecteur·ices familier·ères de Michel Houellebecq auront par exemple en mémoire les propos qu'il a pu tenir par le passé sur l'Islam ou sur le féminisme, celles·ceux qui connaissent Annelise Heurtier se souviendront de ses précédents ouvrages altermondialistes, tandis que Geneviève

³⁵ DUFAYS, Jean-Louis, LISSE, Michel et MEURÉE, Christophe, *Théorie de la littérature. Une introduction*, pp.143-146.

Damas a écrit pour *Le Soir* des chroniques de son voyage à Lampedusa afin de témoigner de la situation humanitaire. La première appréhension du titre par un·e lecteur·ice, qu'i·elle soit averti·e ou non, conditionne dès lors sa lecture et permet au roman de dégager ses premiers effets.

Le titre du roman de Michel Houellebecq illustre immédiatement le ton provocateur et polémique de l'œuvre, le mot « soumission » étant fortement connoté négativement. Un titre aussi radical, qui convoque les rapports de force et de domination, ou encore le registre militaire, conditionne la première impression de lecture, et incite le lectorat à une première prise de position. Le roman devient alors autant le réceptacle d'un engagement d'auteur que le support instantané d'une réflexion personnelle des lecteur·ices, objet d'un raisonnement critique et distancié.

Il s'agit en outre d'une référence directe au mot « Islam », cette religion occupant une position centrale dans le roman, qui est communément traduit par « soumission volontaire à Dieu ». Se déploie alors toute l'ambivalence du roman, entre conflit ouvert et acceptation passive de la marche de l'Histoire.

Dans le contexte médiatique de 2015, en particulier en tenant compte de l'illustration de couverture du roman (une tour Eiffel surmontée d'un croissant de lune islamique), *Soumission* évoque donc implicitement la problématique du conflit de civilisation et y apporte une réponse, la capitulation, considérée habituellement comme dégradante, *a fortiori* associée à l'un des monuments les plus emblématiques de France.

Cette première appréhension du roman à travers son titre produit une association d'idée : le conflit de civilisation est une réalité, et le propos de Michel Houellebecq est de mettre en scène une issue de cette confrontation aux bénéfices d'un Islam étatique. Le roman opère donc un saut de la littérature à la société dès la couverture et appelle à une lecture déjà critique et orientée.

Refuges, quant à lui, contient en son titre un élément narratif fort : le refuge implique la transition d'une situation négative, voire dangereuse qu'il importe de laisser derrière soi, à un espace positif, représentant l'échappatoire à la situation initiale. Il implique cependant également une forme de renoncement, celui de vaincre la situation fuie, ce qui correspond

pour les réfugié·es à l'exil, à défaut de pouvoir modifier la situation qu'ils vivent dans leur région d'origine.

Le choix du pluriel indique la volonté de jonction entre le destin de Mila, la protagoniste du roman en vacances à Lampedusa, et celui des migrant·es érythréen·es, autour de la position centrale de Lampedusa, au capital symbolique fort. Ce pluriel est d'ailleurs mis en évidence sur la couverture par la coloration jaune de la lettre « s », le reste du titre étant en blanc. Le seul autre élément de couleur jaune de la couverture est une barque qui s'approche de l'île, évoquant les migrant·es érythréen·es. Le pluriel est donc ici entendu comme un élargissement à l'autre.

Patricia, enfin, se distingue par la nature de nom propre de son titre. Ce choix évoque un registre beaucoup plus intimiste, personnel, qui vient trancher avec l'aspect plus abstrait et universaliste du titre des autres œuvres, remplaçant l'expérience subjective et interpersonnelle au cœur de l'engagement.

Ce titre permet également la référence à un jeu avec le mot « patrie »³⁶, qui donne lieu à un saut du particulier au général. Patricia, en tant que personnage, devient une véritable patrie d'accueil pour Vanessa. Il y a une revendication politique implicite forte, l'évocation d'une vision sociétale où l'identité patrimoniale est moins le fait d'une appartenance géopolitique que d'une rencontre interpersonnelle. La question migratoire devient dès lors, *de facto*, une question d'humanité, non plus de décisions politiques. Ce sont des parcours individuels, qui appellent à une réponse individuelle. L'engagement est de cette manière fortement ramené au niveau personnel.

Il ressort de ce premier contact avec les romans que chacun des trois titres tend vers le dénouement de l'intrigue : *Soumission* accompagne le narrateur jusqu'à sa conversion musulmane, présentée comme une soumission à Dieu et au nouveau tournant de la France ; *Refuges* raconte la quête des migrant·es et de Mila vers un abri ; *Patricia* place l'idée de patrie, d'appartenance, dans le rapport interpersonnel entre Vanessa et Patricia, cette dernière se confondant alors avec la quête poursuivie par les personnages. Il est tentant de voir en chacun de ces titres un objectif, voire un programme. Il convient cependant de nuancer cette

³⁶ DAMAS, G., *Patricia*, coll. Blanche, Paris, Gallimard, 2017, p.131.

affirmation. De fait, le cas de *Refuges* résiste à cette analyse, puisqu'il s'agit, comme il sera traité plus avant dans l'analyse de la structure, moins du point d'arrivée de la réflexion que de son point de départ : c'est finalement lorsque Mila décide de se confronter au passé et au présent qu'une nouvelle vie s'ouvre à elle. Le parallèle avec le destin des migrant·es n'est pas explicite, il convient alors de postuler que la même démarche réflexive leur est possible, une fois qu'ils ont pu atteindre leur propre refuge. Une résistance similaire est perceptible dans *Patricia*, puisque le personnage éponyme occupe une place centrale plutôt que finale dans le déroulé du roman, bien que le roman se conclue par ce nom, prononcé pour la première fois par Vanessa, lui redonnant une place essentielle comme clé de lecture et d'interprétation³⁷.

Les trois titres possèdent en outre un autre point commun considérable : « soumission », « refuges », « patrie » sont des mots qui renvoient au champ sémantique géopolitique, voire militaire : la soumission d'une identité à une autre, le refuge à la croisée de deux mondes, et la patrie d'accueil allégorisée à travers Patricia. La thématique migratoire est dès lors fortement ancrée, dès le titre, dans une dimension spatiale, qui se confirme à travers l'importance donnée dans les récits aux déplacements géographiques.

Montrer l'architecture invisible : une analyse structurale des œuvres

L'analyse de la structure romanesque permet de mettre en évidence un effort de construction qui peut aller de la typographie jusqu'au découpage en parties de l'œuvre et produit des effets de lecture qu'il importe de mettre en évidence.

Soumission est découpé en cinq parties, numérotées au moyen de chiffres romains, et de longueur variable, la deuxième étant la plus longue. Elles sont elles-mêmes découpées en sous-parties. Les ruptures correspondent à des déplacements géographiques : de la partie I à la partie II, c'est le départ de Myriam, l'étudiante que fréquente le personnage principal, vers Israël avec sa famille afin de se prémunir d'une éventuelle montée de l'antisémitisme associée à l'arrivée au pouvoir du nouveau président³⁸ ; de la partie II à la partie III, c'est le départ du narrateur de Paris, qui quitte la capitale afin d'échapper aux troubles qui y règnent³⁹ ; de la

³⁷ *Ibid.*

³⁸ HOUELLEBECQ, M., *Soumission*, Paris, Flammarion, 2015, p.51.

³⁹ *Ibid.*, p.131.

partie III à la partie IV, le retour du narrateur à Paris⁴⁰, et de la partie IV à la partie V, c'est un nouveau retour à Paris, après une retraite au monastère de Poitiers⁴¹. Si cette mobilité constante n'est pas sans rappeler les récits de migration, elle évoque surtout une fuite permanente, un sentiment d'aliénation totale. La quête de sens du protagoniste se double d'une odyssée géographique.

Deux citations ponctuent en outre le roman, en début de la partie I et de la partie V. La première est tirée d'*En route*, de Huysmans, et illustre l'insensibilité du narrateur à la spiritualité⁴². Il y a une interaction forte entre cette citation et le contenu de la première partie. De fait, celle-ci revêt toutes les apparences d'une préface, illustrée par cette citation, le narrateur se présentant comme l'expert le plus renommé sur Huysmans. Cela brouille les repères du lectorat et la frontière entre l'auteur·e, Michel Houellebecq, et son personnage pour un·e lecteur·ice peu informé·e. La citation de Huysmans participe donc à ce saut entre le réel et le fictif, contribuant à installer une incertitude qui trouble et interpelle le lectorat.

La seconde est de l'Ayatollah Khomeiny, et plaide pour un Islam politique⁴³. Placée en tête de la dernière partie, qui voit arriver la conversion du personnage principal, cette citation ne peut qu'interpeler le lectorat. Plus que jamais, la dimension engagée du roman paraît impossible à cerner, de même que le but recherché par l'auteur·e, si ce n'est à tout le moins de susciter une réaction émotionnelle.

Dans un cas comme dans l'autre, la volonté polémique est manifeste. Il y a cependant, plus que cela, un parallèle illustrant le cheminement du personnage : le roman s'ouvre par le dédain face à la spiritualité, et se termine par l'alliance entre foi et politique. Le fait qu'il n'y ait que deux citations, pour les première et dernière parties, renforce l'impression de stase qui domine le roman jusqu'au dernier chapitre, et la rupture brutale entre les deux vies du narrateur.

Refuges prend la forme de vingt chapitres numérotés qui suivent la narratrice principale, entrecoupés par moments de parties en italique, au nombre de huit dans le corps de texte principal, qui, elles, ne sont pas numérotées (elles sont, à la place, intitulées du nom et de l'âge de leur narrateur·ice) et racontent en narration interne le parcours de différent·es

⁴⁰ *Ibid.*, p.181.

⁴¹ *Ibid.*, p.237.

⁴² *Ibid.*, p.9.

⁴³ *Ibid.*, p.235.

migrant·es érythréen·nes qui cherchent à traverser la Méditerranée. Ces migrant·es vont se rejoindre au moment de la traversée, et faire naufrage au large de Lampedusa. La jonction entre le récit de Mila et celui des Érythréen·nes est réalisée de manière indirecte, par l'intermédiaire d'un jerrican d'essence provenant de l'embarcation de fortune de ces dernier·ères, aperçu par Mila au large des côtes⁴⁴. Le récit principal se conclut par un chapitre de Mila, mais est suivi d'un double épilogue achevant les deux récits, apportant une conclusion en italique au roman, une note d'espoir symbolisée par l'enfant à naître porté par l'une des rescapées du naufrage⁴⁵.

La structure du roman est en outre articulée autour d'une rupture nette, à travers la rencontre entre Mila et Paola, intervenant à la fin du neuvième chapitre⁴⁶ et coupant le roman en deux parties pratiquement égales. Alors que la première partie est résolument tournée vers le drame familial et l'évasion de Mila, qui cherche à éviter autant que possible sa famille, et en particulier sa mère, la deuxième met en scène l'amitié naissante entre les deux personnages, qui amène Mila à la prise de conscience de la problématique migratoire. La trajectoire de Mila se décline dès lors en deux mouvements : le premier, de fuite, amène à la rencontre de Paola, qui va l'inspirer à changer de dynamique ; le second, de retour et de renouveau, conduit Mila, d'une part, à construire une vie sociale sur l'île, et d'autre part à retrouver sa place dans sa famille.

L'auteure adjoint cependant un addendum au roman afin d'expliquer le contexte du récit et son ancrage dans le réel. Celui-ci confirme une visée didactique assumée et une volonté de sensibilisation à la situation humanitaire méditerranéenne.

Patricia est constitué de trois tirades consécutives : la première est le récit par Jean Iritimbi de son histoire à Patricia, mettant en lumière les zones d'ombre que Jean Iritimbi avait intentionnellement laissées jusque-là⁴⁷ ; la deuxième est le récit de Patricia à Vanessa, la fille de Jean Iritimbi qu'elle accepte de recueillir pendant que son père part à la recherche des dépouilles du reste de sa famille, où Patricia témoigne des difficultés et des craintes qui l'habitaient lorsque Jean Iritimbi la lui a confiée⁴⁸ ; la troisième, enfin, est adressée à Patricia par Vanessa, qui raconte son adaptation à la vie parisienne de Patricia et qui adresse à celle-ci

⁴⁴ HEURTIER, A., *Refuges*, coll. Poche, Paris, Casterman, 2015, p.231.

⁴⁵ *Ibid.*, pp.235-239.

⁴⁶ *Ibid.*, pp.98-102.

⁴⁷ *Op. cit.*, pp.11-58.

⁴⁸ *Ibid.*, pp.59-94.

ses difficultés et ses remerciements⁴⁹. Il y a donc une position centrale occupée par Patricia, non seulement par la présence de sa partie au milieu du roman, mais par le fait que les deux autres parties lui sont adressées. Ce moment central est celui de la rencontre, de la mise en présence des deux mondes incompatibles : Patricia, Parisienne de classe moyenne, et Vanessa, rescapée traumatisée d'un naufrage, sans famille, qui arrive en Europe en tant que réfugiée. Cette position stratégique de Patricia au cœur du roman, convergence du passé et du futur vers le présent, donne une importance essentielle à la démarche d'accueil de Patricia, au geste engagé, qui devient dès lors le centre d'un véritable univers en même temps que sa conclusion.

Les trois romans sont donc agencés de manières radicalement différentes. *Soumission* accumule des fragments courts peu éloignés temporellement ; *Refuges* rompt sa propre structure en introduisant des voix de migrant-es ; *Patricia* propose quelque chose d'encore plus particulier en s'articulant en trois blocs monolithiques.

L'analyse structurelle des trois romans met en évidence une importance particulière accordée à la rupture. Les protagonistes sont amenés à produire un changement dans leur expérience subjective, grâce au contact interpersonnel ou interculturel. La position accordée à cette rupture est significative. Dans *Soumission*, c'est un processus qui s'entame dès le départ de Myriam puis du narrateur, et arrive à maturation en fin d'ouvrage, mais dont la réalisation concrète est placée dans un futur non réalisé. La démarche est itérative, progressive et incertaine. Dans *Refuges*, la rupture intervient d'elle-même aux alentours de la moitié du roman, et modifie le comportement de Mila presque de manière involontaire. Ce n'est de nouveau qu'à la fin que le processus se réalise pleinement à travers le choix de Mila de s'engager aux côtés de ses ami-es de Lampedusa.

Le fait que *Refuges* et *Patricia* soient, chacun à leur manière, des romans polyphoniques, les rapproche de la forme du roman simultanéiste⁵⁰, qui donne à voir une multitude de points de vue s'entrechoquer, créant un effet de réel et de chaos. *Refuges* et *Patricia* suivent une voie sensiblement différente, avec cependant des rapprochements notables, et tout particulièrement la volonté de remettre en question le point de vue unique, et présenter la situation de crise, d'engagement, comme une situation complexe et asymétrique. *Refuges* emploie les récits migratoires comme des interruptions, un parasitage du récit principal, comme une incursion du drame lointain dans le drame personnel. Cela provoque un effet de contraste puissant entre

⁴⁹ *Ibid.*, pp.95-131.

⁵⁰ DENIS, B., *op. cit.*, pp.86-88.

les deux situations, un saut du quotidien relativement anodin de Mila à un réel dur, froid et documenté. *Patricia*, de son côté, insiste sur les points de vue multiples, sur la difficulté d'une situation en apparence insoluble, à travers des personnages qui poursuivent des buts et vivent des existences en apparences totalement incompatibles.

Ce choix de la polyphonie mène cependant à une impasse, que constate également Benoît Denis⁵¹ : l'auteur·e et sa position deviennent difficiles à identifier, et sa polyphonie suspecte d'être avant tout un procédé plutôt qu'une tentative neutre de représenter des points de vue divergents. Associée à la problématique du conflit socio-culturel, des inégalités Nord-Sud, cette problématique prend une résonance particulière. La position de l'Européen, même documenté, qui écrit sur le calvaire des migrant·es, apparaît difficilement tenable, *a fortiori* dans un récit à forte teneur idéologique tel qu'un récit engagé. Dès lors, le romancier devient suspect d'instrumentalisation. Si *Patricia* évite cet écueil en concentrant son récit sur une situation interpersonnelle, sur l'individualisme des personnages et des choix posés (permettant donc au récit engagé de se prévaloir d'un universalisme qui donnerait une valeur iconique à ses personnages), *Refuges*, en accentuant le contraste entre les situations et en se voulant documentaire, réduit complètement les personnages de migrant·es au rang d'objets, de figures, et donc d'outils idéologiques.

La formule programmatique comme clé de voûte de la démarche interprétative

Chacun des livres résume à un moment donné son projet en une formule programmatique, en fin d'ouvrage, qui est chaque fois mise en évidence selon des modalités particulières. Celle-ci permet à l'auteur·e d'explicitier son engagement, son positionnement, en particulier face à l'expérience traumatique du choc culturel. *Soumission* se termine ainsi sur la phrase « *Je n'aurais rien à regretter* »⁵², reprise en bandeau de l'édition de poche. Dans *Refuges*, les réflexions de Mila la conduisent à la conclusion suivante : « *Faire avec l'existant* »⁵³, qui est mise en italique dans le texte. Dans *Patricia*, enfin, Vanessa reprend les mots de son psychothérapeute : « *Il dit qu'on ne recommence jamais. On continue* »⁵⁴, qui est reprise pas

⁵¹ *Ibid.*, pp.87-88.

⁵² *Op. cit.*, p.315.

⁵³ *Op. cit.*, p.230.

⁵⁴ *Op. cit.*, p.128.

moins de deux fois à la page suivante : « (...) *je ne dois pas avoir peur de cela, tu continues, c'est cela, tu continues en dépit de tout* (...) »⁵⁵.

Cette présence systématique de formules englobantes nettement mises en évidence indique une volonté d'orienter l'interprétation du texte, ce qui s'inscrit assez logiquement dans l'optique d'une littérature engagée. Face à cela, le lecteur comprend que le roman cherche à défendre une thèse, qu'il a vocation de s'inscrire autant dans le champ socio-politique que littéraire.

La phrase de *Soumission* se rapporte avant tout à la conversion du narrateur, qui voit dans le sentiment religieux une échappatoire à son mal-être, en parallèle à l'éclosion du sentiment religieux chez Huysmans, bien qu'en réalité ce soit l'attrait du mariage arrangé polygame qui le convainc. Le choix du conditionnel, qui domine la dernière sous-partie, tranchant avec l'imparfait et le passé simple du reste du livre, interpelle. Le choix et ses conséquences sont désormais placés dans un futur incertain mais libérateur. C'est une véritable renaissance, qui permet de placer dans le passé les regrets et le traumatisme. C'est une dialectique de rupture, de révolution face au passé. En marquant un contraste net entre un passé révolu et un futur plein de promesses (cependant tempérées de nouveau par le conditionnel), *Soumission* propose une dialectique du progrès et du changement vus comme des forces positives. Cependant, paradoxalement, face à un conflit de civilisation marqué, le choix posé par le narrateur est celui de l'acceptation passive, de suivre les changements imposés par un nouveau régime, un choix traditionnellement considéré comme négatif, renvoyant à la dialectique de la collaboration sous occupation, plus qu'à la coopération librement consentie pour la construction d'un projet commun, un choix de représentation qui a fait dire aux critiques du roman qu'il convoyait délibérément la représentation d'un Islam impérialiste.

Refuges place également le traumatisme dans le passé, et propose de la même manière une forme d'acceptation : Mila ne peut ni nier, ni oublier, l'impact de la mort de son petit-frère en bas âge sur elle-même et sur sa famille. Au contraire, l'acceptation de Mila est une démarche qui vise à réconcilier le passé et le présent, sur le modèle d'Ugo, le jeune homme dont le père est tombé victime de la loi Bossi-Fini (qui pénalise les marins qui portent secours aux migrant·es naufragé·es en Méditerranée) et qui a fini par décider de s'engager pour la cause

⁵⁵ *Ibid.*, p.129.

des migrant·es afin de sortir d'une spirale autodestructrice. Il s'agit donc bien de sublimer le passé à travers le présent.

Patricia propose une attitude similaire, qui peut apparaître cependant plus pessimiste : juste « continuer ». Le traumatisme et la douleur sont irrémédiables en eux-mêmes, et le passé ne permet pas nécessairement de sublimer le présent, mais il est nécessaire de maintenir le continuum entre passé et présent. Alors que la guérison proposée par *Refuges* apparaît presque comme un déclic, un choix, *Patricia* insiste sur la douleur, sur le processus, sur l'étirement du temps du traumatisme, et la difficulté d'une marche en avant nécessaire. En cela, le raisonnement de *Patricia* se rapproche beaucoup plus du ressenti subjectif et de son influence sur la psyché que de la quête d'une vérité universelle, ce qui confirme le ton résolument intimiste du roman.

Dans chacun des romans, cette formule correspond à une réalisation personnelle du narrateur : la focalisation interne (à l'exception de *Patricia*, où il s'agit de tirades prétendument adressées à un autre personnage, mais où il est clair que le fil de pensée de celui qui parle est premier) permet de suivre le raisonnement des personnages, du début à la fin, afin de comprendre la manière dont ils arrivent à cette conclusion. Il y a dès lors un dédoublement entre la thèse avouée de l'auteur·e (ou celle qui lui est prêtée par le lecteur, comme il peut être le cas avec Michel Houellebecq, qui adopte une attitude très vague et désengagée lorsqu'il est interrogé sur le sujet) et le vécu du personnage. L'intérêt est multiple : d'un point de vue strictement rhétorique et argumentatif, la thèse du roman est validée par un vécu, mis en mot à travers une formule qui concrétise ce lien entre le niveau narratif et méta-narratif. En outre, d'une manière presque paradoxale, puisque la littérature engagée accorde une place essentielle à l'engagement de l'auteur·e, cela lui permet de s'autonomiser de son œuvre, en donnant une existence propre à ce développement. De cette manière, le lectorat est invité à considérer la thèse pour elle-même, et non comme l'émanation d'une personne.

Les trois romans poursuivent donc ce qui est souvent appelé, notamment chez Alexandre Gefen, un but « bibliothérapeutique »⁵⁶. La fiction prend le rôle d'outil de guérison face au traumatisme, à travers le vécu de leurs personnages : le lectorat est invité à une démarche réflexive sur son vécu, et des propositions sont formulées qui permettent de surmonter le traumatisme. Tous trois ont en outre pour point commun de mettre en relation la thématique du traumatisme personnel et du traumatisme sociétal, médiatique de la crise des migrant-es et de la coprésence culturelle. Le lectorat est mis en présence d'une situation relativement familière (une crise identitaire dans *Soumission*, un deuil dans *Refuges* et un abus de confiance cachant une vérité plus complexe dans *Patricia*), qui est alors confrontée à un drame sociétal, un conflit politique et social de grande ampleur. Implicitement, il est alors invité à mettre en parallèle son propre vécu personnel avec cette même situation dans la vie réelle (avec une petite nuance par rapport à *Soumission*, qui ressort toujours sans ambiguïté de l'anticipation, un genre introduisant une possibilité de distanciation avec le vécu contemporain).

C'est dans *Refuges* que ce lien est exprimé de la manière la plus directe et la plus univoque : le drame personnel y est le déclencheur d'une action sociale, d'un engagement pour la cause des migrant-es. La mission éducative du roman, directement adressé aux adolescent-es, se double dès lors d'un versant idéologique : Mila, adolescente en quête de sens, trouve une nouvelle impulsion dans l'engagement politique.

⁵⁶GEFEN, Alexandre, *Réparer le monde. La littérature française face au XXIe siècle*, Paris, Corti, 2017, p.97.

Procédés, identification et manipulation

« Au sens premier et littéral, *engager* signifie *mettre* ou *donner en gage* ; *s'engager*, c'est donc *donner sa personne* ou *sa parole en gage* [...]. D'emblée apparaît donc l'idée que l'engagement relève d'une manière de contrat entre diverses parties [...] »⁵⁷. Le paradigme de la littérature engagée implique, de fait, un jeu de rapports multiples entre le lectorat, l'auteur·e, l'univers diégétique et la société. La littérature n'y est pas considérée uniquement pour elle-même, dans une vision strictement esthétique, mais dans cette multiplicité d'interactions et ce qu'elle sous-tend. La question de la présence de l'auteur·e à travers son œuvre ne peut dès lors être négligée, et, à défaut de pouvoir lui prêter des intentions claires uniquement sur base du texte en lui-même, il paraît à tout le moins crucial de déterminer les effets éprouvés par le lectorat en lien avec la société et la notion d'engagement.

Il ne s'agit pas encore de faire intervenir une analyse de la portée sociologique des œuvres en question, puisque cela sera le sujet de la troisième et dernière partie de ce travail, mais bien de les analyser dans ce réseau d'interactions.

Dans cette optique, nous distinguerons ici trois pôles d'analyse : le premier interroge la manière dont la perception du lectorat de l'univers diégétique, de sa propre réalité, ou encore de l'auteur·e, est altérée par sa lecture ; le second pôle d'analyse interroge le lien concret existant entre l'univers fictif et la société réelle afin de mettre en évidence la manière dont le lectorat est amené à s'impliquer et s'identifier dans cet univers ; le troisième, quant à lui, pose la question difficile de la manipulation, entendue alors comme manœuvre perceptible et objectivable de l'auteur·e dans le but d'amener à son insu le lecteur à un résultat prédéfini.

Ce dernier point est évidemment très sensible, puisqu'il est délicat, voire dangereux, de présumer des intentions de l'auteur·e. Le paradigme de la littérature engagée implique cependant d'établir et de reconnaître que l'écrivain·e engagé·e poursuit un but, et emploie les procédés de son art afin d'y parvenir. Benoit Denis, s'appuyant sur Sartre et Camus, qui revendiquaient tous deux la puissance de la littérature afin de produire un changement sociétal, dit que l'engagement, « en ce qu'il recèle cet appel fort à la responsabilité de l'auteur, procède du désir de rendre aux mots leur poids et leur sens »⁵⁸. Cette conception de l'engagement implique une intention revendiquée, et donc la nécessité critique non seulement de reconnaître la présence de la main invisible de l'auteur à travers les œuvres engagées, au sens le plus

⁵⁷ DENIS, B., *op. cit.*, p.30.

⁵⁸ *Ibid.*, p.46.

littéral de la manipulation, mais également d'analyser les procédés selon lesquels cette main sert le dessein affiché de l'auteur. Il n'est donc pas ici question de découvrir ou dévoiler des intentions cachées, mais bien plutôt de dévoiler des mécanismes invisibles au premier regard. La manipulation n'est alors pas entendue dans un sens strictement péjoratif, afin de ne pas entrer dans une spirale de jugements de valeur qui risquerait de fausser le discours scientifique, mais dans son acception strictement technique.

a. *Lire l'œuvre engagée*

Si les limites du présent pôle d'analyse peuvent paraître floues, la nécessité d'accorder une position préliminaire au ressenti de lecture global avant de s'attarder sur des procédés d'écriture spécifiques s'est imposée comme une évidence au cours de l'analyse. De fait, les romans composant le corpus, considérés en tant qu'œuvres engagées, inscrivent la problématique de la lecture au plus profond de leur démarche : « La littérature engagée se caractérise donc par le fait qu'elle inscrit explicitement au cœur du texte l'image du destinataire qu'elle s'est choisi, ouvrant de la sorte l'espace d'une réflexion centrée sur la problématique de la réception »⁵⁹. Atteindre le lectorat est donc un enjeu essentiel et complexe de l'engagement littéraire, un véritable numéro d'équilibriste étant donné le paradoxe posé par cette démarche d'un médium marqué par une forme d'élitisme social cherchant à toucher un public large : « tout se passe comme si l'écrivain en venait finalement à attester devant son public réel [l'élite culturelle et bourgeoise] de l'engagement qu'il a pris contre lui et que, dès lors, écrire pour son public virtuel [les masses populaires] signifiait parler en son nom et à sa place »⁶⁰.

Si cette préoccupation spécifique liée à la massification du message apparaît aujourd'hui moins brûlante qu'elle n'a pu l'être pour Sartre, qui faisait ce constat repris par Benoit Denis, la question de la réception reste essentielle, sinon première pour la littérature engagée. Dès lors, il est impossible de ne pas analyser de manière appuyée le ressenti de lecture tel qu'il se dégage des dispositifs narratifs et stylistiques de ces romans.

Le roman de Michel Houellebecq, comme déjà brièvement annoncé dans la précédente partie de ce travail, s'ouvre sur une épigraphe tirée du roman *À Rebours* de Joris-Karl Huysmans, auteur français de la seconde moitié du XIXe siècle duquel le protagoniste de

⁵⁹ *Ibid.*, p.58.

⁶⁰ *Ibid.*, p.62.

Soumission, François, est le spécialiste le plus reconnu. Immédiatement après l'épigraphe, François détaille son parcours académique personnel, le parcours biographique de Huysmans et son propre rapport avec l'auteur, auquel il a consacré sa thèse de doctorat, dans un style neutre et déclaratif qui correspond parfaitement au style d'une préface. Il est dès lors difficile pour le lectorat de percevoir les limites de l'espace diégétique, et une confusion s'installe.

En outre, François lui-même se pose en tant qu'élite académique (« [...] en tant qu'universitaire spécialisé dans ce domaine [la littérature], je me sens plus que tout autre habilité à en parler »⁶¹) face au lectorat, et expose sa conception de ce domaine d'études, sa spécificité par rapport aux autres arts : « Mais seule la littérature peut vous donner cette sensation de contact avec un autre esprit humain, avec l'intégralité de cet esprit, ses faiblesses et ses grandeurs, ses limitations, ses petitesse, ses idées fixes, ses croyances ; avec tout ce qui l'émeut, l'intéresse, l'excite ou lui répugne »⁶². Ce faisant, le narrateur invite le lectorat à chercher l'auteur à travers le roman, proposition d'autant plus déterminante qu'elle est ici formulée par un personnage encore indissociable de l'auteur, et qui se pose en figure d'autorité intellectuelle.

Plus encore que cette confusion installée, c'est la réalisation par le lectorat d'une discordance entre une interprétation initiale postulant le narrateur comme correspondant à la voix de l'auteur et la réalisation de plus en plus nette que ce n'est pas le cas qui installe le malaise. Si, en arrivant au deuxième chapitre, aucune rupture nette ne permet de remettre en question les hypothèses de lecture, les pensées de François deviennent beaucoup plus intimes et vagabondent vers des sujets tels que sa sexualité et son accumulation de relations sentimentales sans lendemains. La subjectivité du protagoniste devient toujours plus palpable, jusqu'à ce qu'il aborde par leur prénom ses fréquentations féminines dans un registre interpersonnel. Il devient alors évident pour le lectorat que François, qui passait pour l'auteur du roman, en est le héros. Le prénom du narrateur n'est d'ailleurs prononcé qu'en toute fin du chapitre suivant, le dernier de la première partie, par Myriam, sa dernière petite amie en date : « Je suis désolée, vraiment désolée que tu en sois là, François »⁶³, accordant enfin son indépendance au narrateur.

Un tel prénom n'est évidemment pas anodin dans le cadre d'un roman présentant une forme de contact interculturel, et il est même tentant de voir dans cette première adresse de Myriam, un personnage à l'identité culturelle mêlée (puisqu'elle n'hésite pas à partir pour

⁶¹ HOUELLEBECQ, M., *op. cit.*, p.13.

⁶² *Ibid.*

⁶³ *Ibid.*, p.46.

Tel-Aviv avec sa famille dès que les élections se concluent), une adresse allégorique à la France et à la crise d'identité qu'elle traverse dans *Soumission*.

La première partie de *Soumission* est dès lors le théâtre d'un double mouvement : le premier, initié au premier chapitre, invite le lectorat à chercher l'auteur, à travers une figure d'autorité qui paraît être un double de Michel Houellebecq. Le second est la négation du premier à travers la rupture du registre de discours établi, plaçant le lectorat face à une crise de confiance. Celle-ci, par l'absence d'un cadre net permettant d'identifier la transition opérée, s'accompagne d'une certaine violence silencieuse, provoquant une remise en question, voire une véritable défiance du lectorat. La question de la présence ou de l'absence de l'auteur devient dès lors un enjeu de lecture essentiel.

Par voie de conséquence, le lectorat est contraint d'opérer un saut au sein du roman et d'y impliquer sa subjectivité, afin de se mettre à l'abri de cette violence.

William C. Booth, dans son essai *A Rhetoric of Fiction*, se penche sur la question de la fiabilité de l'instance narratrice, et sur son rapport avec le lectorat et l'auteur⁶⁴ : « It may be extreme to call this relationship one of identification, as do Paul Goodman and H. W. Leggett, but there are times when we do surrender ourselves to the great authors and allow our judgments to merge completely with theirs »⁶⁵. Si le lectorat n'est pas, dans *Soumission*, à proprement parler confronté à un *unreliable narrator*, les limites entre l'auteur, le narrateur et le lectorat deviennent floues et appellent à un rapport au réel de référence qui l'est tout autant, effet renforcé par la légèreté de l'écart temporel entre la publication du roman et son univers fictionnel, d'à peine 7 ans, ce qui est également renforcé par l'évocation de nombreuses personnalités réelles en tant que personnages.

Cette contrainte, pour le lectorat, de réévaluer son rapport au monde fictif, prend une résonance toute particulière dans le cadre d'un ouvrage produit par un auteur considéré comme engagé, et qui a déjà fait l'objet de plusieurs polémiques par le passé. La distance qui permet habituellement au lectorat de prendre le recul nécessaire pour contrôler son implication émotionnelle dans le cadre fictif qui lui est proposé vole en éclat dès le début du roman. Entre engagement et désengagement de l'auteur, et surinvestissement d'un protagoniste qui se dérobe et devient presque immédiatement une figure neutre voire antipathique du fait de son cynisme méprisant, modalisé de manière de plus en plus évidente, le lectorat est invité à un investissement dialogique du roman. Cette forme d'implication

⁶⁴ BOOTH, W. C., « Telling as showing : dramatized narrators, reliable and unreliable », dans *The Rhetoric of Fiction*, 2e éd., Chicago, The University of Chicago Press, 1983, pp.211-240.

⁶⁵ *Op. cit.*, p.213.

demandée par le récit contraint le lectorat à une posture réflexive et à interroger son propre rapport face à la société, à travers le reflet déformant renvoyé par *Soumission*.

La valeur symbolique de l'île de Lampedusa, l'une des plus extrêmes limites de l'Europe avant l'Afrique, est pleinement exploitée dans *Refuges*, puisque c'est le contact, la confrontation de deux réalités qui y est à l'honneur. Le récit de Mila y est entrecoupé, avec violence, de récits de migrant·es érythréen·nes, narrants leur périple et partant des raisons qui les poussent à quitter leur pays de naissance jusqu'à leur arrivée en Europe.

La rupture la plus immédiatement visible entre le récit principal et ceux des Érythréen·nes s'observe dans la narration : alors que le récit de Mila est entièrement raconté en narration omnisciente et focalisation externe, ceux des migrant·es sont livrés en focalisation interne. Le registre de langage et la syntaxe générale des différents récits est dès lors radicalement différente : alors que Mila est présentée au moyen d'un style neutre et relativement distant, à la troisième personne, privilégiant une narration au passé simple et un tissu narratif composé de phrases grammaticales simples décrivant l'action avec clarté (« Mila abandonna son sac à dos sur le lit. La petite chambre n'était éclairée que par les rais de lumière filtrant à travers les persiennes ajourées et, à part le refrain étouffé des vagues se brisant sur les falaises, aucun bruit ne venait bousculer la pénombre »⁶⁶), les autres récits, en adéquation avec la focalisation interne, accordent une place considérable à la subjectivité des narrateur·ices, qui s'affiche à travers un style plus familier, l'emploi de la première personne et l'emploi du présent dans certains passages, comme la traversée de la Méditerranée, narrés en simultané de leur survenance. De la même manière, la narration y est plus opaque, renforçant la dimension testimoniale des interventions des migrant·es : « Y en a qui disent que la liberté, ça s'improvise pas [sic]. Ils préparent ça pendant des mois, voire des années. Le moins difficile d'abord. Choisir la frontière : nord ou sud ? Montagnes ou plaines minées depuis la guerre ? Soudan ou Éthiopie ? Pile ou face ? »⁶⁷.

Un contraste brutal s'établit de cette manière entre le vécu de Mila et celui des réfugié·es érythréen·nes. Alors que Mila est en vacances dans l'île de son enfance, les récits des Érythréen·nes mettent en évidence des scènes de rafle, de travail forcé, de meurtre, de fuite, ou encore de viol, détaillant les inégalités Nord-Sud et le contact violent entre ces deux réalités dans les lieux de frontière comme Lampedusa, lieu de résidence et villégiature pour les Européen·nes et aboutissement d'un exode désespéré pour les migrant·es.

⁶⁶ HEURTIER, A., *Op. cit.*, p.5.

⁶⁷ *Ibid.*, p.75.

D'un point de vue de l'expérience de lecture, le récit de Mila occupe une position structurante, et ceux de migrant·es un rôle de contraste. Cela donne à la lecture la forme d'une mise en perspective, qui fait écho à celle que vit Mila à la fin du roman : « Elle avait l'impression que tout un pan du monde se révélait brusquement à elle, avec des réalités dont elle n'avait jamais entendu parler [...], occupée à regretter son passé [...] »⁶⁸. Le lectorat, partant d'un point de vue européen, est confronté à des réalités différentes, qui viennent véritablement parasiter l'expérience de lecture, sur le modèle de l'arrivée non désirée, mais impossible à ignorer, des migrant·es en Europe.

La dimension subjective des récits de migrant·es permet en outre de les humaniser, d'autant plus que chacune de ces parties est intitulée du nom et de l'âge de son instance narratrice. En laissant percer une voix individuelle à travers le récit, ces parties s'assimilent à des témoignages, adressés directement au lectorat, comme confident de cette expérience de vie.

Le roman de Geneviève Damas, à travers sa forme atypique, invite le lectorat dans l'intimité des trois protagonistes et narrateur·ices que sont Jean Iritimbi, Patricia et Vanessa. Bien qu'il s'agisse de monologues, les différent·es narrateur·ices anticipent les réactions de leur interlocuteur·ice, à l'image de Jean Iritimbi envers les réactions de Patricia, dès le début du roman : « La voiture, j'en ai pris soin. Quand je dormais dedans, quand je mangeais, quand j'avais peur, quand j'espérais, quand je roulais, quand je m'arrêtais, toujours je pensais, c'est la voiture de Patricia. »⁶⁹. Cette dimension dialogique permet une grande proximité entre le lectorat et les protagonistes, réduisant la barrière entre l'espace diégétique et le ressenti de lecture et humanisant les acteur·ices de ce drame.

La succession des discours permet également au lectorat de ressentir la violence de cette situation, une violence perçue par ses acteur·ices, et réciproque, marquée par le sceau de l'inconciliabilité. Chacun des protagonistes exerce sur l'autre une violence qui émane avant tout d'un fossé, d'un écart de classe. Jean Iritimbi ment à sa famille et à Patricia et vole à cette dernière argent et voiture, Patricia isole Jean Iritimbi pour le protéger et exprime une certaine défiance face à Vanessa (« J'hésite, un instant, à te laisser les clefs en mon absence [...], mais je ne veux prendre aucun risque. Ma confiance est échaudée [...], pensant que tu pourrais prendre des chemins de traverse, me rouler dans la farine, me dépouiller pour te sauver,

⁶⁸ *Ibid.*, p.227.

⁶⁹ *Op. cit.*, p.11.

toi. »⁷⁰ ; Vanessa quant à elle, exerce, à travers sa passivité, une forme d'agression envers Patricia, qui culmine à travers sa fugue lors du retour d'Italie ou encore à travers divers comportements antisociaux dans le milieu scolaire. Le contact de ces discours, de ces points de vue, apparaît dès lors intrinsèquement inconfortable et conflictuel au lectorat. Un conflit qui n'est cependant pas interpersonnel, ce qui se perçoit à travers la volonté continue des acteur·ices de ces interactions de maintenir le contact, la cohabitation ou, à tout le moins, la coprésence, mais bien plus un conflit avec un réel nécessairement difficile et hostile, dans lequel une communication non viciée par le contexte socio-économique s'avère difficile, voire impossible.

Au terme de cette analyse des effets de lecture des trois romans composant notre corpus, un constat commun s'impose immédiatement : la notion de conflit occupe une place essentielle et structurante au sein de chacune de ces œuvres. Dans *Soumission*, cela apparaît dès le niveau métadiégétique : le conflit est celui qui oppose le lectorat à un narrateur, ainsi qu'à un auteur, qui brouillent délibérément l'expérience de lecture et rendent dès lors floues les limites du réel et de l'imaginaire. Les lecteur·ices se trouvent dès lors invité·es, et même contraint·es, à une lecture active et engagée. Dans *Refuges* et *Patricia*, le conflit trouve sa place au sein de la narration, opposant le Nord et le Sud selon des modalités différentes. Dans *Refuges*, c'est l'expérience vécue collectivement qui se fait le théâtre de cette opposition, alors que dans *Patricia*, le conflit est vécu directement au niveau interpersonnel.

Cette posture polémique est finalement totalement cohérente avec le projet d'une littérature engagée visant à problématiser le réel. Benoit Denis pose la littérature engagée comme une littérature du présent, ayant pour ambition de participer au changement du monde au lieu d'exister dans sa marge⁷¹. C'est là le sens même de l'engagement à travers tout art ou mode d'expression. L'auteur·e, conscient·e de son inscription dans le réel, opère le choix de produire pour transformer, ce qui ne peut se faire que dans un présent éphémère et déjà passé. Littérature de la rupture, médium entre l'ancien monde et le nouveau, la littérature engagée ne peut alors que porter un conflit au lectorat, appelant un changement de la temporalité. L'engagement apparaît alors comme un projet résolument belliciste, puisqu'il s'agit pour l'auteur·e de porter un conflit ressenti personnellement au lectorat, créant de cette manière un nouveau conflit entre l'auteur·e et le lectorat, celui-ci devant passer, pour l'accomplissement du projet d'engagement, d'un état de quiétude à un état d'inquiétude. Résolument colonisateur,

⁷⁰ *Ibid.*, p.76.

⁷¹ *Op. cit.*, pp.39-41.

l'engagement a pour ambition de se reproduire comme un organisme vivant : de l'auteur-e au lectorat, du lectorat à sa société, de sa société au bouleversement du *statu quo*, de l'ancien *statu quo* à un nouveau, qui appellera à son tour de nouveaux engagements, tension paradoxale entre l'appel à la révolution permanente et l'ambition d'éteindre tout besoin de révolution.

Il est cependant étonnant de constater que chacun des trois romans traite son conflit interne d'une manière différente : *Soumission* éteint le conflit de son récit et offre finalement au lecteur une conclusion apparemment heureuse (bien que le lectorat reste marqué par le conflit qui l'a opposé au narrateur). *Refuges*, quant à lui, donne à sa protagoniste les armes pour lutter, à savoir la conscience du conflit et son positionnement dans celui-ci (le roman se situe alors à l'aube de la révolte). Dans *Patricia*, le conflit apparaît plus encore comme une fatalité, celle d'un contact difficile et douloureux, mais possible et porteur d'un changement : le conflit est dès lors un *continuum* toujours en cours qu'il convient d'accepter comme tel dans l'espoir de l'épuiser.

Pourtant, le marqueur de la violence reste présent : violence des récits, de la narration, et ultimement, du ressenti de lecture. Une violence qui s'impose comme la signature de la littérature engagée, et particulièrement associée à la problématique de la migration, puisqu'elle met en scène des corps déshumanisés.

Dans cette optique s'impose un second constat : l'impératif de la sensation de réel, voire de vécu. *Refuges* et *Patricia*, mettant en scène la migration, se donnent l'objectif d'humaniser leurs protagonistes. Dans *Refuges*, cela se fait en mettant l'accent sur leur ressenti, leur vécu personnel, ainsi qu'en leur donnant une identité nette, transparaissant à travers un caractère identifiable. Dans *Patricia*, c'est à travers une sensation d'intimisme et le dialogisme que cette humanisation s'opère.

La tendance est très nettement observable à travers l'ensemble de la littérature consacrée à la crise migratoire. Les figures de migrant-es convoquent de fait un double objectif d'humanisation et de témoignage, et nombreux sont les ouvrages qui les mettent en scène en tant que protagonistes : citons par exemple *Eldorado* de Laurent Gaudé, *Ulysse from Bagdad* d'Éric-Emmanuel Schmitt, *Les échoués* de Pascal Manoukian, ou encore, pour sortir du cadre strictement littéraire et illustrer l'amplitude que peut prendre cette démarche de mise en situation, le jeu vidéo sur téléphone mobile *Enterre-moi, mon amour*, qui permet de vivre l'exode d'une migrante syrienne, Nour, en temps réel, tandis que le joueur lui donne des conseils par messagerie à travers le personnage de Majd, son compagnon resté au pays.

Parfois, le réel s'invite directement au sein du champ littéraire, comme dans le cas de *Je viens d'Alep. Itinéraire d'un réfugié ordinaire*, témoignage d'un réfugié syrien, Joude Jassouma, mis en lettres par Laurence de Cambronne, ou encore de *Dans la peau d'un migrant. De Peshawar à Calais, enquête sur le « cinquième monde »*, compte-rendu du journaliste Arthur Frayer-Laleix ayant tenté le parcours de la migration afin de pouvoir en témoigner.

Cet effet de réel rapproche fortement cette littérature engagée sur la crise migratoire du domaine journalistique. Cependant, plus encore que d'informer le lectorat de la teneur de la situation, il s'agit ici de lui faire ressentir à la fois la dureté de ces événements ainsi que le caractère humain de ceux qui les subissent, voire de donner une voix à ces invisibles ou de donner une extension concrète dans le vécu des lecteur·ices à des situations qui leur sont inconnues ou étrangères. Un exemple criant en est la scène d'excision du roman *Les échoués* : en décrivant avec une certaine brutalité réaliste une réalité que le lectorat ne connaît que de manière abstraite dans le meilleur des cas, ces romans contraignent, avec la violence conflictuelle dont la présence a été établie précédemment, le lectorat à réévaluer son rapport au monde. Il devient alors impossible d'ignorer que ces réalités diffuses, des camps frontaliers aux zones de combat, en passant par les refuges de fortune en Europe même, ont une existence concrète. Ne pas agir devient dès lors en soi, autant qu'agir, un acte politique et idéologique qu'il revient au lecteur d'assumer ou non, s'inscrivant totalement dans la logique sartrienne posant, comme nous l'avons exposé en introduction générale, l'engagement comme indissociable de l'être au monde.

Ce ressenti est totalisé et incarné dans les figures littéraires de migrant·es, sommes d'un vécu invisible qui se fait le miroir de personnes réelles. Nous avons déjà établi que l'usage de ces figures présentait le danger de les réduire au rang d'outils idéologiques : les migrant·es deviennent alors l'allégorie, ou à tout le moins, le témoignage vivant d'un système perçu comme défaillant. Il convient cependant de nuancer ce constat : le surgissement du réel en littérature ne saurait, de fait, être en soi assimilé à un acte idéologique ou politique. La démarche de *Refuges*, par exemple, ne revient finalement qu'à mettre en scène une situation de frontière réelle et à la fois suffisamment proche pour concerner les citoyen·nes européen·nes, et suffisamment lointaine pour qu'il soit possible de l'ignorer pour la majorité des lecteur·ices du roman d'Annelise Heurtier. *Patricia*, de son côté, évite complètement cet écueil en plaçant son intrigue au niveau interrelationnel : l'objet du roman est alors moins de sensibiliser les lecteur·ices au vécu des migrant·es en tant que figures générales que de présenter trois personnages dans leur individualité et dans leurs rapports les un·es avec les autres. Cette posture a pour effet de placer les lecteur·ices face à leur propre ressenti. Il ne

s'agit plus dès lors d'appeler les lecteur·ices à un engagement militant, mais plutôt à rester ouvert et sensible face aux situations qu'i·elles rencontrent dans leur propre vécu subjectif.

Remarquons enfin, quant à ce besoin net d'illustrer et prouver le vécu des migrant·es, qu'il fait écho à ce que Didier Fassin et Richard Rechtman appellent, dans *L'empire du traumatisme. Enquête sur la condition de victime*, « l'illégitimité des réfugiés »⁷². La reconnaissance du droit d'asile passe, de fait, par le besoin de la « preuve par corps », de montrer les causes physiques, cicatrices de tortures ou de maltraitances, qui donnent légitimité aux demandeur·euses à chercher une terre d'asile, sa parole ne constituant pas une preuve suffisante du danger qu'il encourt dans son pays d'origine. Ce problème s'inscrit dans une crise de confiance généralisée face aux réfugié·es, que Fassin et Rechtman expliquent par leur statut particulier face aux États nationaux : « Le mouvement transnational bouleverse cet ordonnancement, mais plus encore, il en ébranle les fondements. D'où la méfiance, voire l'hostilité dont font l'objet celles et ceux qui demandent l'asile en dehors de leur pays »⁷³. La mise en scène des migrant·es et leur témoignage devient un enjeu pour lutter contre cette méfiance, ce stigmate qui semble ostraciser par nature les sujets transnationaux. C'est en même temps un nouvel aveu de cette position marginalisée, où les migrant·es et celles et ceux qui les défendent sont affligé·es de la charge de la preuve, victimes contraintes de démontrer les outrages infligés par leurs bourreaux, jusque dans la représentation culturelle. Les migrant·es, réfugié·es, demandeur·euses d'asile sont représenté·es, justement, dans une position de demandeur·euses, d'exclu·es contrain·tes de se présenter en position de soumission pour obtenir une autre situation. Il n'est dès lors pas anodin de constater que les personnages de *Refuges* et de *Patricia* se débattent avec cette représentation, revendiquent une fierté, une humanité qui transcende l'exigence européenne de prouver, de témoigner de la légitimité du mal subi. Pour le lectorat de ces romans, les réfugié·es ne sont plus simplement la somme de toutes ses expériences négatives, mais des êtres sensibles, qui assument leur vécu et qui obéissent à des pulsions toutes humaines, au lieu de simplement demander une permission.

Il ressort de ces différents effets dégagés que les ouvrages du corpus ont pour vocation manifeste, en adéquation avec l'idée d'engagement littéraire en elle-même, de malmener les lecteur·ices et leur conception du monde, faisant surgir au sein de leur réel des réalités qu'ils

⁷² FASSIN, D. et RECHTMAN, R., *L'empire du traumatisme. Enquête sur la condition de victime*, Paris, Flammarion, coll. Champs essais, 2011, pp.370-378.

⁷³ *Ibid.*, p.372.

ignorent, les contraignant à se confronter à leurs propres conceptions dans une démarche réflexive, mais également au contenu qui leur est soumis.

Identification et projection

La doxa de notre époque avance que la littérature permet non seulement de comprendre ses propres émotions, de pouvoir les nommer, mais aussi de décoder la sensibilité des autres par la lecture et à ce titre se rapprocher d'eux : dans ce que Carole Talon-Hugon nomme les théories morales « projectionnistes » et Solange Chavel les théories de « l'imagination morale », la littérature et en particulier la fiction est supposée créer un « tunnel » entre soi et autrui, en nous permettant de sortir de notre isolement par rapport à celui qui nous fait face.⁷⁴

Alexandre Gefen pose de cette manière une fonction de la littérature qui revêt une importance essentielle dans la littérature engagée, *a fortiori* lorsqu'elle traite de minorités : celle de jeter un pont entre les lecteur·ices et l'autre, qu'il s'agisse de l'auteur·e ou des protagonistes de l'œuvre.

Une telle fonction est d'autant plus centrale dans une littérature qui traite de figures marginales telles que celles des migrant·es : les lecteur·ices y sont amené·es à se projeter dans un réel auquel i·elles n'ont, par naissance, pas accès, pour l'essentiel du public de ces ouvrages. Plus qu'un reportage, l'œuvre littéraire est alors le vaisseau de ces émotions inconnues, comme, dans *Les échoués* de Pascal Manoukian, le besoin de mentir par contact téléphonique à la compagne ou au compagnon resté·e au pays afin qu'il ou elle ne s'inquiète pas outre-mesure de son sort et lui redonner espoir, une situation que le reportage expliquerait difficilement, tandis que la fiction permet d'imaginer et de suggérer le conflit intérieur qui s'opère : « Dans la première cabine, une grosse Africaine, ses deux derniers-nés noués dans le dos, hurlait que les petits allaient bien en les écrasant contre la vitre. À côté d'elle, un Tunisien mentait à sa femme en lui faisant prendre le bruit des voitures pour celui de la mer. Chacun répétait son histoire, un numéro à la main. Il fallait mentir vite et bien »⁷⁵.

Il s'agit alors tout autant d'expérimenter des sentiments par procuration que de développer un lien d'empathie, dans ce que Gefen appelle une « idéologie altruiste » : « L'aptitude à la littérature participerait d'une sélection et d'une valorisation de l'altruisme comme mécanisme indispensable d'autodéfense de l'espèce, ou simplement comme fluidification des relations sociales »⁷⁶.

⁷⁴ GEFEN, A., *op. cit.*, p.150.

⁷⁵ MANOUKIAN, P., *Les échoués*, Paris, Points, 2015, pp.232-233.

⁷⁶ *Op cit.*, p.152.

Plus encore, écrire sur les invisibles de la société constitue alors un véritable projet politique, en réhumanisant des individus ayant subi un processus de déshumanisation : « Dans le déplacement mental produit par l'empathie, je me place dans la position de l'autre, je me désidentifie à moi-même et à mon langage privé pour me réidentifier, et j'exerce cette vertu démocratique consistant à attribuer à autrui l'existence d'une conscience morale et d'une subjectivité équivalente et égale à la mienne »⁷⁷. Reprenant une terminologie anglo-saxonne, Gefen parle de « l'éthique du *care* »⁷⁸, dont les caractéristiques en littérature, qu'il énumère, correspondent pleinement à la littérature engagée associée aux migrant·es :

- Un matériau thématique privilégiant les subalternes et les êtres privés de parole ; à la différence de la préoccupation traditionnelle du roman pour les « minuscules » ou les pauvres, c'est une infériorité communicationnelle à laquelle s'attaque l'écrivain : suggérant la reconnaissance d'une autonomie au sein de la dépendance, la théorie du *care* consonne d'autant mieux avec la littérature qu'elle est une théorie morale asymétrique, qui ne suppose pas l'échange complet des positions ni la ressemblance absolue, mais une modification de l'attention dirigée vers de nouvelles questions et de nouveaux sujets ;
- Le déplacement de l'intensité émotionnelle de la situation en elle-même à la relation du narrateur envers son sujet : c'est non la représentation du pathos, mais la représentation de l'empathie comme processus qui est visée par le romancier, au double objectif d'éviter la saturation émotionnelle pour permettre plus facilement l'identification du lecteur et d'introduire de la réflexivité critique dans l'empathie ;
- La déflation du roman en récit : c'est l'ordinaire de la détresse et non l'extraordinaire qui est visé, même dans la peinture de la catastrophe, ce qui conduit le récit à un art délibérément pauvre et antiromanesque, ou, du moins, à dénuder ses procédés par une forme de culpabilité liée à la parole littéraire ;
- L'absence de discours moral abstrait : le discours ou un métadiscours de l'écrivain ne propose pas l'universalisation du cas par l'exemplarité ou la théorisation, mais l'identification à une portée restreinte. De ce point de vue, les romanciers contemporains proposent non une idéologie, mais plutôt une micropolitique du sensible, exigence qui n'est pas assimilable à un projet prédéterminé, mais s'exerce de manière conjoncturelle et situationnelle. Au contraire, « il arrive fréquemment que la compréhension morale soit transmise sans que l'on ait recours à des jugements moraux ».⁷⁹

Le roman de Michel Houellebecq, quant à lui, emprunte une voie radicalement différente en plaçant son protagoniste comme seul véritable vecteur d'empathie.

Le caractère dystopique de *Soumission* induit en outre une forme particulière de projection, dans le futur, permettant alors « d'échapper au réel de manière contrefactuelle, mais aussi de contribuer en creux à un projet politique, en nous mettant en garde et en proposant une intelligence projective propre à la fiction, connaissance par anticipation qui peut elle aussi être

⁷⁷ *Ibid.*

⁷⁸ *Ibid.*, p.157.

⁷⁹ *Ibid.*, pp. 157-158.

valorisés [sic] comme une forme de savoir supplétif »⁸⁰. Il s'agit d'une projection dans un irréel ancré dans le réel, permettant d'explorer des hypothèses qu'une simple *mimésis* du réel ne pourrait pas mettre en scène.

Le roman de Houellebecq s'efforce pourtant de rester au plus près du réel possible, en proposant un saut temporel d'à peine sept années et un univers essentiellement tiré de la France médiatique contemporaine : nous pouvons y apercevoir par exemple le journal télévisé de David Pujadas ainsi que la carrière politique de Marine Le Pen ou François Bayrou. Plus encore, les institutions dont dépendent les protagonistes, tels que François ou Rediger, conseiller de Ben Abbes, sont systématiquement empruntées au réel : François enseigne à Paris 3 et est désigné éditeur de l'édition intégrale des œuvres de Huysmans de la prestigieuse collection de La Pléiade, tandis que Rediger est issu de l'Université catholique de Louvain, vraisemblablement en tant qu'université confessionnelle. En faisant abstraction du saut dans le futur permettant de justifier les écarts fictionnels et de placer des personnages fictifs dans ces espaces réels, les références à la France contemporaine sont suffisamment nombreuses pour que le lectorat ne se sente pas dépaycé.

Il y a cependant un frein puissant à l'empathie dans le comportement détaché, désinvesti, cynique, du narrateur, qui rend difficile au lectorat la projection dans son vécu. François apparaît lui-même spectateur désengagé et désenchanté de sa propre vie. Cependant, si le caractère antipathique réduit l'aptitude à s'inquiéter des malheurs de François, ce dernier exprime une angoisse existentielle et une incompréhension face au sacré qui tend à faire écho aux peurs et incompréhensions de lecteur·ices peu réceptif·ves à cette notion.

Le parcours de François est néanmoins marqué par un questionnement sur l'amour et la spiritualité. Il trace de fait un parallèle entre sa propre vie et celle de Huysmans : « de même qu'À rebours était le sommet de la vie littéraire de Huysmans, Myriam était sans doute le sommet de ma vie amoureuse »⁸¹. François s'interroge alors sur la conversion de Huysmans au catholicisme, s'accompagnant d'un tournant dans son écriture (l'émergence d'un protagoniste récurrent, Durtal, qui vit le même cheminement), et avoue son incompréhension de la question : « Il n'est évidemment pas facile, pour un athée, de parler d'une suite de livres ayant pour sujet principal une conversion ; de même, si l'on suppose quelqu'un qui n'aurait jamais été amoureux, auquel ce sentiment serait tout à fait étranger, il aurait certainement du

⁸⁰ *Ibid.*, p.182.

⁸¹ HOUELLEBECQ, M., *op. cit.*, p.54.

mal à s'intéresser à un roman consacré à cette passion »⁸². Cette première mention du parcours de Huysmans annonce la future conversion de François, et dès lors une curiosité déjà présente chez lui envers le sentiment religieux. Il s'agit donc non pas du récit d'un athée qui trouve la foi, mais du parcours d'un personnage qui cherche déjà à comprendre et à trouver des attraits dans la religion, ce qui induit un mode de projection différent. Le lectorat athée ne voit pas en François un modèle qui lui correspond, mais le portrait d'une conversion liée à un profil déjà propice, et se projette alors dans le vécu supposé d'une personne qui cherche la foi et la trouve sur base d'un projet de vie personnel (celui de trouver un nouveau départ similaire à celui de Huysmans, et plus spécifiquement de répondre à une angoisse face à sa propre détresse émotionnelle et romantique). Ce n'est alors pas à son reflet qu'est renvoyé le lectorat athée, mais à l'autre qui revendique un vide spirituel.

Refuges, de son côté, se distingue par un univers extrêmement ciblé. Les lecteur·ices sont, de fait, directement projeté·es dans le réel d'une adolescente en vacances cherchant à échapper à l'atmosphère pesante de sa famille et regardant avec dédain ce qui ne correspond pas à son identité.

Celle-ci est particulièrement affirmée à travers les goûts musicaux de Mila : « Casque vissé sur les oreilles, elle avait monté à fond le son de *Blood Sugar Sex Magik*, son album préféré des Red Hot Chili Peppers »⁸³, qu'elle oppose à ceux de son père : « Ivo avait branché son iPod sur sa playlist du moment, un étrange mélange qui plongeait Mila dans des abîmes de perplexité. Une pièce d'opéra signée Antonio Salieri, des *tarantelle* traditionnelles, des poésies fredonnées par Leonard Cohen, quelques chansons de Jacques Brel, un artiste belge, et même une beuglante de Rammstein »⁸⁴. La manière dont sont présentés ces goûts musicaux donne beaucoup de place à la subjectivité de Mila et permet dès lors de comprendre à quel lectorat celle-ci s'adresse : alors que son père présente des goûts éclectiques mêlant culture musicale classique et contemporaine, Mila se focalise sur un des albums les plus connus d'un groupe contemporain largement considéré comme un standard intergénérationnel à la fois accessible et brassant des thèmes parlant aisément à un public adolescent, dont elle écoute la musique « à fond ». Il y a une nette opposition générationnelle marquée par Mila entre elle et son père puisque sa playlist la « plonge dans la perplexité », marquant le récit du côté de

⁸² *Ibid.*, p.53.

⁸³ HEURTIER, A., *op. cit.*, p.12.

⁸⁴ *Ibid.*, pp.114-115.

l'adolescente. La musique du groupe de métal Rammstein, peu ouvertement engagé mais ayant revendiqué son orientation de gauche à plusieurs reprises afin de dissiper des accusations superficielles de propagande néonazie, est en outre qualifiée de « beuglante », marquant la faible réceptivité de Mila aux canons esthétiques du métal, mais également une certaine surprise teintée d'admiration face aux goûts de son père. Notons également un vocabulaire résolument contemporain qui s'illustre à travers les mots « iPod » et « playlist », illustrant une volonté de parler à un public inscrit dans son époque ou se revendiquant comme tel. Il apparaît alors sans ambiguïté que le personnage de Mila n'est pas seulement une adolescente, mais une adolescente cherchant à rencontrer un lectorat qui partage des codes et des préoccupations similaires, comme les difficultés du passage à l'âge adulte et le besoin de se forger une identité personnelle face à sa famille ou la peur de ne pas plaire physiquement à une jeune fille plus âgée, Paola, qui lui fait une forte impression et dont elle cherche la validation.

Refuges est de fait renseigné par son éditeur comme un livre « jeunesse », recommandé pour les adolescent·es à partir de 12 ans et « sélection du Ministère [de l'Enseignement] »⁸⁵. L'enjeu alors est de toucher ce public adolescent en le soumettant à des problématiques qui lui correspondent, favorisant un mode d'identification beaucoup plus direct dans la mesure où il s'adresse à un public-cible spécifique.

Le surgissement du vécu des migrant·es érythréen·nes permet alors une projection dans l'autre, invisible, qui est renforcée par le contraste avec le vécu de Mila proche de l'adolescent·e européen·ne. Le renseignement de l'âge de chacun·e des migrant·es en début des parties les concernant permet de renforcer cet effet en montrant une jeunesse qui n'est pas épargnée par le malheur. Si *Refuges* semble de prime abord s'inscrire dans l'éthique du *care*, telle que présentée par Gefen, il est cependant à constater que ce différentiel de vécus, reposant sur une construction savante que nous avons déjà présentée, s'inscrit dans une logique rhétorique de pathos reposant notamment sur des scènes de violence et de misère : « Pendant le premier mois, j'ai été violée deux fois. Une fois parce qu'une l'un des soldats avait pointé l'origine éthiopienne de mon prénom. Une seconde fois pour l'exemple. Ils étaient neuf »⁸⁶ et implique, plus que ce que Gefen appelle une « micropolitique du sensible », une véritable revendication idéologique, réaffirmée en fin de roman lorsque Mila est montrée sautant le pas de l'engagement et posant ce choix comme une évidence implicite : « Elle ne

⁸⁵ *Ibid.*, quatrième de couverture.

⁸⁶ *Ibid.*, p.56.

savait pas exactement ce que le futur lui réservait, ce qu'elle ferait exactement en faveur de ces migrants entrés en collision avec son monde. Une chose était sûre : en gardant les yeux ouverts, en affrontant les difficultés, tout devenait possible »⁸⁷. Le processus d'identification-projection à l'œuvre dans le roman, sur lequel nous reviendrons en conclusion de cette partie, s'inscrit dès lors dans un projet moins littéraire que politique, moins axé sur la représentation de la différence et de l'invisible que sur l'interpellation. On en arrive à une situation paradoxale, où, dans un but avoué de solidarité, de revendication de l'égalité des droits humains, les migrant·es sont réduit·es à des figures aliénées, voire colonisée, présentées de l'Européen à l'Européen comme objet, et non sujet.

Dans *Patricia*, l'empathie est beaucoup plus créée par un puissant effet d'intimisme. Le lectorat est de fait projeté directement dans le vécu interpersonnel des protagonistes à travers l'adresse à la deuxième personne, et ceux-ci explicitent couramment leurs sentiments. Jean Iritimbi, par exemple, emploie couramment l'expression « je me disais » afin de montrer à Patricia les motivations de ses actes, et exhume du passé des phrases, des instants, afin de montrer qu'il avait un vécu spécifique, une expérience subjective propre à ce moment.

Remarquons une particularité du modèle de projection proposé dans *Patricia* : c'est, de fait, le récit de Jean Iritimbi, un personnage dont le vécu est supposément plus étranger au lectorat que celui de Patricia, qui ouvre le roman. La démarche attendue de partir du familier vers l'inconnu est ici bouleversée et donne lieu à une projection brutale dans le point de vue d'un personnage qui expose ses préjugés et préconceptions de l'Europe, mais surtout, des « Blanc·hes » : « Les Blancs ont besoin de prendre toute la place, me répétait mon père, qui, toute sa vie, a travaillé sous leurs ordres »⁸⁸, « Vous n'aviez plus que ce mot à la bouche depuis quelques jours, les moments de qualité, une idée de Blanc, je me disais »⁸⁹, ou encore « Avant vous, je détestais les Blancs. Je croyais qu'ils ne font que posséder, qu'ils ne s'inquiètent de personne »⁹⁰. Le contact avec cette autre réalité n'est alors pas progressif et basé sur la subjectivité d'un personnage européen, mais bien d'un étranger, d'un migrant amenant ses propres préconceptions, parfois hostiles.

⁸⁷ *Ibid.*, p.238.

⁸⁸ DAMAS, G., *op. cit.*, p.18.

⁸⁹ *Ibid.*, p.36.

⁹⁰ *Ibid.*, p.56.

Cette inversion de la structure attendue induit également une inversion des mécanismes de projection : le lectorat se projette alors dans Jean Iritimbi comme protagoniste principal et emploie le vécu de celui-ci comme point de référence du récit, et c'est les Blanc·hes qui font alors office d'étranger·ères : « Il dit : Tu as de la chance, Jean Iritimbi, un Noir aimé d'une Blanche est verni »⁹¹, « Cela fait plus de dix ans que je suis parti et je n'ai connu que le corps des Blancs, leur vie différente »⁹², ou encore « Les frontières des Blancs sont si belles, Patricia, c'est ce que je me dis quand je comprends que je l'ai traversée depuis plusieurs kilomètres déjà, et je ne sais pas où sont les miennes, et je descends plus au sud, toujours, c'est un vrai casse-tête, il y a des travaux, des déviations, je me perds, je m'éloigne, je m'arrête, je fais demi-tour, je rejoins l'autoroute »⁹³. Les points communs entre le lectorat et Jean Iritimbi facilitant l'identification, étonnamment, sont alors des valeurs négatives : les préjugés, les égoïsmes ou les mensonges du protagoniste renvoient à ses peurs, ses pulsions et ses défauts.

La transition de Jean Iritimbi à Patricia est alors un processus brutal, qui induit un renversement des valeurs et permet d'éviter l'idéalisation de ce personnage dans une figure figée de « bon samaritain ». Le discours de Jean Iritimbi a mis en évidence des reproches et des incompréhensions qui resituent le récit au niveau interpersonnel et pas universel, et Patricia, qui est pourtant *a priori* le personnage le plus familier au lecteur, apparaît dans ses erreurs et sa vulnérabilité :

Un jour, il y a une panne de métro et je ne parviens pas à rentrer pour dix-huit heures. Quand je pousse la porte, vous êtes assise sur le canapé, livide. Je ne peux pas faire ça. Vous me représentez tous les efforts, toute l'énergie, tout l'argent que vous m'avez consacrés. Et si, par mon inconscience, nous allions tout perdre ? Je jure que c'est la première fois, je reviens juste du bar-tabac. Vous dites que cela ne peut se reproduire. Une colère sourde monte en moi. Je pourrais briser quelque chose, prononcer des mots irréparables. Mais je me retiens. Je dis que ce n'est pas une vie. Je vous dois tout mais il faut vivre. Vous avez beau pleurer, je ne cède pas.⁹⁴

Le choix du discours indirect libre de la part de Jean Iritimbi pour rapporter les paroles de Patricia n'est en outre pas anodin, lui permettant de renvoyer à Patricia ses paroles passées tout en revendiquant l'impact émotionnel de ces paroles sur lui. La subjectivité de Jean Iritimbi domine alors complètement tout son discours, limitant, lors de cette première partie, la possibilité pour le lecteur de s'identifier à Patricia autrement qu'à travers les concessions que Jean Iritimbi fait à celle-ci. Il faut alors attendre la deuxième partie pour comprendre ce

⁹¹ *Ibid.*, p.32.

⁹² *Ibid.*, p.44.

⁹³ *Ibid.*, p.46.

⁹⁴ *Ibid.*, p.30.

personnage autrement figé dans un discours, et le processus se répète une dernière fois pour le personnage de Vanessa, qui reste toujours une énigme, un autre totalement silencieux et indéchiffrable pour Patricia.

Un trait commun apparaissant entre les trois ouvrages du corpus est la présence de deux mouvements distincts liés à la projection, intervenant de manière successive.

D'une part, il s'agit pour les lecteur-ices de reconnaître des éléments du réel et de leur propre vécu dans l'œuvre afin de créer un pont émotionnel entre le lectorat et les situations du roman. Dans *Soumission*, le lien avec François se crée au moyen d'une modalisation marquée de ses sentiments dans le texte et son aveu de détresse émotionnelle et sociale. Dans *Refuges*, les émotions de Mila traversent également le roman à travers le prisme de son vécu et de ses préoccupations d'adolescente, mais également le mal-être face au drame qui a frappé sa famille. Dans *Patricia*, il s'agit d'un véritable registre intimiste qui se développe à travers la forme dialogique et le partage, dès lors, d'expériences intersubjectives entre les personnages.

D'autre part, une fois le lectorat investi émotionnellement dans les protagonistes des romans, il est invité à se projeter dans des figures plus lointaines, avec lesquelles il partage une expérience subjective plus diffuse. Si *Soumission* ne parle pas directement de la problématique des migrant-es en tant qu'individus et ne permet pas dès lors de se projeter dans leur vécu, une expérience similaire de translation culturelle est proposée au travers de l'évolution de François et sa conversion sur le modèle de Huysmans et Durtal, suivant ce même modèle de glissement de la familiarité à l'inconnu. Dans *Refuges*, ce sont les réfugié-es érythréen-nes, dont le vécu est rapporté en focalisation interne avec beaucoup de précision documentaire, qui constituent l'objet de cette projection. Dans *Patricia*, c'est Jean Iritimbi et Vanessa, qui ouvrent et ferment respectivement le roman, qui sont montré-es dans leur vécu, mais également dans leur préjugés et préconceptions face à l'Europe et ses habitants.

Ce mouvement en deux temps n'est finalement qu'une version hyperbolique de toute forme de projection, qui demande de partir de soi pour aller vers l'autre, ce que Gefen appelle un « déplacement affectif »⁹⁵. Il prend cependant une résonance particulière dans cette littérature de la multiculturalité : parler de l'autre demande de trouver des points d'ancrage, de

⁹⁵ *Op. cit.*, p.150.

mettre d'abord en évidence le familier afin de pouvoir contempler l'étranger, et plus encore considérer le familier, la ressemblance, comme prévalant sur l'étranger, la différence. Remarquons cependant une nette opposition entre d'un côté *Refuges*, qui propose le plus directement de partir d'un personnage européen avant de montrer des personnages migrants, sur le modèle par exemple d'*Eldorado* de Laurent Gaudé, et *Patricia*, qui propose le processus opposé, dans une approche sensiblement similaire à celle de Pascal Manoukian dans *Les échoués*, où les seuls personnages européens importants ne font leur apparition que tardivement. *Soumission* reste un cas particulier, traitant de la multiculturalité à un autre niveau, mais montre un système semblable à *Refuges*, dans la mesure où François part d'une posture culturelle résolument marquée par une vision laïque de l'État français avant de s'ouvrir progressivement à l'altérité.

Dans la mesure où ces romans prêtent à l'autre des caractéristiques familières, il s'agit d'une écriture de l'humanisation, sans doute même dans *Soumission*, bien qu'elle soit visiblement teintée de cynisme. Même dans les récits qui présentent immédiatement ou uniquement des personnages de réfugié·es, comme *Les échoués*, le récit autobiographique de Joude Jassouma *Je viens d'Alep. Itinéraire d'un réfugié ordinaire*, ou encore *Ulysse from Bagdad* d'Éric-Emmanuel Schmitt, c'est le commun, le familier, qui est mis en évidence en premier lieu : Ulysse comme Joude sont présentés dans leurs études, leur quotidien de travail et leur découverte de l'amour, des situations qui trouvent tout autant leur place dans le vécu européen, tandis que les protagonistes de Manoukian, Virgil et Assan, sont montrés dans des situations de détresse intense et font état d'émotions très violentes déclenchant aisément l'empathie.

Remarquons également une nette distinction entre la volonté affichée dans *Refuges* de faciliter la projection en donnant de nombreux points d'accroche, comme les références musicales et culturelles ou des émotions positives de besoin d'identité, d'attraction manifeste de Mila envers Paola ou d'empathie envers les réfugié·es, d'un côté, et la projection différée, voire repoussée, dans *Soumission* et *Patricia*, où les protagonistes mettent en scène des attitudes moins aisément admises dans la société. La possessivité de Patricia, les mensonges de Jean Iritimbi, l'agressivité de Vanessa ou encore le cynisme et la misère spirituelle de François en font de fait des personnages d'approche difficile, voire des figures parfois franchement antipathiques, là où Mila, en faisant abstraction d'un dédain adolescent qui se justifie par l'âge, ne présente pas réellement de défauts inavouables. Réduire une telle

opposition à une différence de public-cible reviendrait à considérer que l'écriture jeunesse doit respecter des canons d'écriture et de publication spécifiques afin de toucher le public adolescent. Il s'agit plutôt d'un autre paradigme d'écriture, qui assujettit les impératifs littéraires de la représentation ou de l'esthétique à une finalité, qu'il s'agisse d'être accessible au public-cible ou de transmettre à celui-ci une vision du monde précise.

Plus encore, dans *Soumission* et *Patricia*, ces traits de caractère traditionnellement négatifs humanisent les personnages et donnent au lectorat des points d'ancrage qui lui permettent de se retrouver dans ces situations et personnalités : la lâcheté de Jean Iritimbi s'explique finalement par un excès de confort, la possessivité de Patricia par un manque émotionnel marqué et expliqué, l'agressivité de Vanessa par le traumatisme qu'elle a vécu, tandis que la posture cynique de François et son vide spirituel pointent vers une solitude profonde. Le poids de ce vécu et de ces expériences renvoie les lecteur·ices à leurs propres traumatismes et permet alors une immersion émotionnelle plus intense dans les situations présentées.

L'auteur·e : un·e manipulateur·ice ?

Comme nous l'avons mentionné en introduction de la deuxième partie du présent travail, « manipulation » est ici dépourvu de tout sens péjoratif. Il s'agit plutôt d'identifier et d'analyser les procédés par lequel les auteur·es font passer leur engagement.

Outre un usage strictement technique, le Trésor de la Langue Française reconnaît deux définitions péjoratives de « manipulation » : « Manoeuvre occulte ou suspecte visant à fausser la réalité »⁹⁶, et « Manoeuvre par laquelle on influence à son insu un individu, une collectivité »⁹⁷. Le point commun entre les deux définitions est bien évidemment le caractère caché de la manipulation, comme étant une manœuvre invisible au premier abord. Une autre définition du concept nous semble approcher plus nettement son essence : « SPECTACLES, souvent au plur. Mouvement de mains de grande dextérité par lequel le prestidigitateur fait apparaître ou disparaître des objets, ou leur en substitue d'autres »⁹⁸. Cette définition beaucoup plus spécifique fait apparaître l'aspect technique de la manipulation, qui demande alors la maîtrise d'un art, mais surtout la mise en œuvre d'un savoir-faire et d'une élaboration

⁹⁶ « MANIPULATION, subst. fém. », dans *Le Trésor de la Langue Française informatisé*, consulté à l'adresse <http://stella.atilf.fr/> le 2 juillet 2019.

⁹⁷ *Ibid.*

⁹⁸ *Ibid.*

savante. Elle nous permet également de parler métaphoriquement d'une main invisible de l'auteur·e, au sens étymologique de la manipulation, qui suppose alors que, derrière les apparences de visée littéraire des auteur·es engagé·es, il y a une volonté, affirmée par ailleurs au sein de l'œuvre et dans la présence publique des auteur·es, d'altérer le rapport au réel et à la société des lecteur·ices, qui s'exprime à travers des manœuvres, des « tours de passe-passe » savants, ressortant de la maîtrise de techniques dialectiques, telles que des figures de rhétorique, dont la présence n'est pas nécessairement intentionnellement dissimulée aux lecteur·ices, mais est inscrite dans l'élaboration de l'illusion littéraire, tout comme les prestidigitateur·ices ne cachent l'envers de leur tour que dans la mesure où i·elles cherchent à en préserver toute la puissance de surprise quasi mystique.

Une telle analyse répond à deux enjeux cruciaux de la compréhension de l'engagement au sein des œuvres du corpus. Le premier de ces enjeux est la déconstruction de l'effet de réel produit par la littérature engagée. Celle-ci, se voulant un commentaire sur la société, est de fait nécessairement teintée de la subjectivité de ses auteur·ices, bien qu'elle ne soit pas systématiquement visible. Le fonctionnement de la fiction impose de fait d'oublier, pour le lectorat, la frontière qui le sépare de l'univers fictif, de la même manière que les spectateur·ices d'un film ne réalisent pas sans l'analyser de manière critique que celui-ci est le produit d'une élaboration savante usant de techniques de cadrage, de montage ou encore d'ingénierie du son, parmi d'autres, qui permettent d'oublier qu'i·elles ne regardent qu'un objet complètement artificiel. Cet enjeu occupe un rôle essentiel dans le cadre de la littérature engagée, puisque celle-ci, à la suite de la pensée sartrienne, a pour objectif avoué d'engager le lectorat. Dégager la subjectivité des auteur·es implique dès lors, dans une analyse critique, de déconstruire les techniques qui permettent de camoufler ou d'atténuer l'écart entre le réel de référence et l'univers fictionnel, et de dégager un mode de représentation nécessairement biaisé, qu'il s'agisse d'une volonté consciente ou non.

Le second enjeu est alors d'interroger la place de la proposition idéologique au sein de l'œuvre. Bien que nous employions le terme de « manipulation » pour tout ce qu'il peut revêtir d'utilité pour interroger le roman comme le produit d'un processus conscient de médiation entre le réel et la représentation, et bien qu'il soit indéniable que l'œuvre littéraire emploie des techniques pour atténuer la visibilité de l'écart entre sa représentation du réel et le réel en tant que tel, il convient de garder à l'esprit que l'engagement littéraire reste essentiellement un objet de littérature, qui doit pouvoir être compris à la fois dans son interaction avec le réel et à la fois dans sa substance propre.

L'outil dialectique le plus évident de *Soumission* est certainement l'argument d'autorité. Houellebecq lui-même, lorsqu'il explique le fonctionnement de son roman, insiste sur le fait que les événements se déroulent de telle manière parce que Ben Abbes, le nouveau président français, et son chargé de campagne, Rediger, sont tous deux des hommes exceptionnels : il dit ainsi, lorsqu'il présente son roman au journal télévisé de *France 2*, au sujet de la plausibilité de la victoire du parti de la Fraternité musulmane qu'il faut « imaginer quelqu'un de très doué politiquement, de très ambitieux », « à la hauteur de Napoléon »⁹⁹ en la personne du candidat présidentiel Ben Abbes, tandis qu'il déclare « il est important qu'il soit séduisant et convaincant »¹⁰⁰ au sujet de Rediger, ce qui permet de constater que, jusque dans la dynamique du roman, ce sont des personnalités fortes, marquantes, élaborées pour paraître plausibles pour l'évolution du récit. Deux autres personnages que nous avons déjà évoqués jouent un rôle similaire. Le premier est Tanneur, ancien de la Sûreté ayant travaillé spécifiquement sur la surveillance du parti de Ben Abbes, qui vient apporter à François, et à travers lui au lectorat, une véritable autorité rhétorique quant au parcours de ce parti, présenté alors comme quelque chose de logique, voire d'évident pour quelqu'un de suffisamment renseigné. Le second de ces personnages est Lempereur, ancien sympathisant des mouvements identitaires qui a pris du recul et apporte, quant à lui, une validation similaire à propos de la résistance armée de l'extrême-droite. Le dispositif joué par ces quatre personnages est net : afin de transmettre aux lecteur-ices une impression de réel, de continuité entre la situation politique de 2015 et celle de *Soumission*, ces différentes figures d'autorité supportent l'argument selon lequel une telle évolution est au minimum plausible.

La cohérence politique du roman repose également sur le vote musulman, qui permet de porter le parti de Ben Abbes au second tour des élections. Ce parti pris, nécessaire au fonctionnement de *Soumission*, a été reproché à Houellebecq comme une lecture extrêmement schématique de l'Islam et de la population musulmane de France. Il est accusé, notamment par Patrick Cohen sur *France Inter*, d'essentialiser les musulman-es comme une masse homogène politiquement, qui serait ouverte à la possibilité d'être représentée dans cette identité de masse par un parti politique musulman, une position d'autant plus difficile qu'il

⁹⁹ HOUELLEBECQ, M., dans *Le JT de 20h*, entrevue télévisée avec David Pujadas, émission du 6 janvier 2015, diffusée sur *France Info*, page consultée le 23 juin 2019 à l'adresse https://www.francetvinfo.fr/replay-jt/france-2/20-heures/jt-de-20h-du-mardi-6-janvier-2015_784921.html, segment à partir de 33:35.

¹⁰⁰ *Ibid.*

s'agit alors d'assimiler Islam et islamisme, cette dernière étant la doctrine appelant à un Islam politique¹⁰¹. Cette lecture jouerait en outre sur les pulsions islamophobes en accordant une proportion démesurée à ce vote, alors que la population musulmane en France, qui est donc loin d'avoir l'homogénéité que semble lui prêter *Soumission*, ne représentait en 2015 que 5% de l'électorat¹⁰². Cette exagération, qu'elle repose sur un biais personnel ou soit un choix fictionnel délibéré, donne une représentation déformée de la France contemporaine, et son caractère implicite limite la possibilité d'un recul critique réel dans une lecture superficielle, ce qui explique que la question de la responsabilité des auteur·es fasse débat par rapport à *Soumission* et inspire des rapprochements avec des visions d'extrême-droite, comme celle du grand remplacement. Le monde de *Soumission*, aussi bien dans sa logique dialectique que dans sa cohérence fictionnelle, fait de cette essentialisation des musulman·es de France un prérequis absolu et indiscutable.

En outre, il convient de remarquer que le roman pose des oppositions très marquées, manichéennes, qui tendent même à la fausse dichotomie. Il convient à ce sujet de rester prudent, car *Soumission* reste avant tout une œuvre de fiction, et qu'il serait excessif de considérer ces oppositions comme ayant pour vocation d'être comprises comme un discours idéologique. Il apparaît cependant important de constater leur présence et d'analyser les effets qu'elles peuvent produire.

Il en va ainsi du statut de la femme, qui évolue de manière radicale et unilatérale avec l'accession au pouvoir de Ben Abbas. Le mariage polygame est autorisé, et la femme est reléguée au statut d'épouse et doit désormais porter le voile. Il s'agit là du point central de la stratégie sociopolitique du président Ben Abbas, qui de cette manière réorganise la société et libère radicalement le marché de l'emploi. Dans la logique du roman, l'un ne va pas sans l'autre, la montée au pouvoir de cet Islam étatique inscrit au plus profond de son projet cette condition, et appelle à un relativisme culturel, éthique et idéologique tendant vers l'absolu et déniait finalement le droit à l'autodétermination des individus face à l'État. Cette conception des rapports entre l'Islam et le féminisme est partagée par certains observateur·ices, qui estiment que les deux concepts sont mutuellement exclusifs. Le port du voile islamique, par exemple, est souvent vu comme étant une marque de soumission de la femme à l'homme, un discours contre lequel se dresse une partie du féminisme musulman, revendiquant une liberté

¹⁰¹ HOUELLEBECQ, M., *L'invité d'Inter*, entrevue radiophonique avec Patrick Cohen, diffusion sur *France Inter*, émission du 7 janvier 2015, page consultée le 15 juin 2019 à l'adresse <https://www.youtube.com/watch?v=o5ttzXGKbSY>.

¹⁰² *Ibid.*

de corps pour la femme qui lui permette tout autant de s'habiller légèrement que de porter le voile si elle le désire, dénonçant même la critique du voile comme portant atteinte à cette liberté de la femme et porteuse dès lors d'un sexisme latent. Si le rapport entre l'Islam et le féminisme reste un débat ouvert et polémique, il apparaît cependant dès lors qu'opposer l'un et l'autre de manière aussi manichéenne que dans *Soumission* relève d'un excès qui peine à se justifier par la liberté écrivaine et qui tend à nier le large spectre du féminisme musulman¹⁰³

Une autre opposition nette dans le roman, dans la lignée de la précédente, est faite entre le sacré et l'individu, cependant celle-ci relève bien plus de la subjectivité de François que d'une préconception. Avouant son incompréhension du parcours de conversion de Huysmans, qu'il s'efforce d'abord de reproduire en allant admirer la Vierge Noire de Rocamadour à la recherche de l'éveil du sentiment religieux, François voit la vie religieuse comme une forme de renoncement au monde. Son point de vue n'évolue pas tant sur le fond qu'à travers les opportunités concrètes que lui offre Rediger. La conversion de François apparaît dès lors en réalité comme un rendez-vous manqué, une parodie cynique du parcours de Huysmans, qui est motivée non pas par un sentiment de sacré, mais par la perspective d'une stabilité du statut social dans la vieillesse, garanti par une carrière offerte à travers un accord négocié avec Rediger et par le mariage polygame lui offrant l'opportunité de choisir des épouses à sa convenance qui lui seront obéissantes et dévouées. Il convient de tracer à travers ce parcours un parallèle net avec Michel Houellebecq, qui, interrogé par Patrick Cohen sur la déclaration qu'il fit il y a quelques années qualifiant l'Islam de « religion la plus con du monde », avoue que son opinion sur le sujet a évolué à la lecture du Coran. Il dit que selon lui, il est possible de discuter avec un lecteur du Coran, et qu'il estime que les extrémismes de l'Islam sont issus d'une lecture délibérément sélective et de mauvaise foi du livre religieux¹⁰⁴, en adéquation avec les multiples déclarations qu'il a faites qualifiant l'Islam du roman de version douce et valide pour un hypothétique gouvernement français. Aussi bien dans ses propos que dans son roman, la religion, le sacré, restent dès lors avant tout un outil politique, bien moins lié à un parcours de vie intime qu'à un choix de société venant du haut pour se répercuter sur le bas ; le bas étant, dans *Soumission*, les opposant·es à Ben Abbes, assimilé·es à l'extrême-droite, et les femmes dans leur identité collective de genre, reléguées à une position subalterne dans la société. Il est peu clair si un tel amalgame ressort d'une volonté satirique ou constitue simplement un corollaire de l'évolution politique de la France du roman, mais il est en tout

¹⁰³ Voir par exemple « Féminismes islamiques : islamiser la modernité ou rendre l'islam compatible », dans KIAN, A., *Femmes et pouvoir en islam*, Paris, Michalon, 2019, pp.179-221, pour une évocation de la variété des mouvements féministes en islam.

¹⁰⁴ *Ibid.*

cas évident que l'islam doux défendu par Houellebecq n'est pas un islam qui place l'individu au centre de ses préoccupations.

Refuges, quant à lui, nous l'avons déjà amplement développé dans la partie précédente, fait reposer en grande partie son fonctionnement dialectique sur le processus d'identification. Les adolescent·es, public-cible du roman, se projettent à travers le personnage de Mila, et sont invité·es à suivre le même cheminement qu'elle, qui aboutit à une démarche d'engagement. Ce procédé apparaît cependant à peine voilé dans *Refuges*, l'appel au lectorat étant revendiqué de manière explicite à travers le parcours de Mila.

De la même manière, la mise en parallèle des récits de migrant·es avec les parties consacrées à Mila, si elle oriente nettement le roman, n'en est pas moins une manœuvre complètement transparente répondant avant tout à une volonté de conscientisation et de sensibilisation d'un public qui n'a pas nécessairement accès à l'information. Il s'agit alors bien plus, dans un cas comme dans l'autre, d'une rhétorique explicite et activiste appelant à l'engagement que d'une manœuvre invisible.

C'est dans les articulations entre les parties consacrées à Mila et celles consacrées aux migrant·es que le roman fait étalage de manœuvres moins transparentes : en proposant ce contraste brutal dont nous avons parlé, *Refuges* met son lectorat mal à l'aise et, ce faisant, altère sa réceptivité au propos du roman, et au décalage entre Mila et les migrant·es.

Il est plus intéressant encore de s'attarder sur la prise de conscience de Mila, qui est instantanée : il suffit qu'elle prenne conscience du vécu d'Ugo et de son père à travers lui pour qu'elle se révolte immédiatement, sans qu'il y ait de véritable hésitation ou remise en question. En outre, le sujet central de cette prise de conscience, la loi Bossi-Fini, n'est pas soumis à un véritable débat contradictoire, Paola se contentant d'évoquer la dialectique de « l'appel d'air » pour expliquer le texte de loi : « Le but est de ne pas encourager l'immigration illégale »¹⁰⁵. Le propos est cependant nuancé en postface, l'auteure y exposant les conditions économiques difficiles de Lampedusa au moment où se déroule le récit, et reconnaissant dès lors avoir représenté la réalité de façon délibérément altérée à travers la subjectivité de Mila :

À l'époque cependant, les arrivées de clandestins à Lampedusa étaient déjà bien plus fréquentes que ce que je décris dans ce roman. L'île n'était plus l'endroit tranquille que se plaît à voir Mila,

¹⁰⁵ HEURTIER, A., *op. cit.*, p.226.

et, dans un contexte économique difficile, l'opinion publique italienne était déjà tiraillée entre humanité et exaspération face aux dépenses engendrées par l'accueil des migrants.¹⁰⁶

À travers ce choix, Heurtier insiste sur le décalage entre Mila et les migrant·es, et permet à une relative innocence de Mila sur le sujet d'exister avant sa rencontre avec Paola et Ugo. Il s'agit d'une manière adoucie d'introduire le lectorat à une problématique dont il n'a pas nécessairement conscience, ou en tout cas de lui offrir la possibilité de se ranger derrière cette proposition du roman : ne pas avoir pleine conscience de la problématique, et avoir le droit de la découvrir ou de la redécouvrir, et dès lors de s'en indigner de manière candide, sans devoir nécessairement se référer aux discours entendus auparavant, que ce soit dans les médias ou dans le cercle personnel. Cette manœuvre, qui transige avec la nécessité d'exactitude de la représentation, constitue donc un pas vers les lecteur·ices, de manière d'autant plus assumée que ce choix est exposé en postface. Nous constatons cependant dès lors une intention manifeste d'utiliser l'œuvre engagée comme médium concret de transformation du lectorat.

Mais plus encore, il y a une relativisation des malheurs de Mila, qui ne vit une situation dramatique que de manière indirecte, et est alors confrontée à de nouvelles situations vécues directement par d'autres à travers Paola : elle découvre ainsi les raisons du mal-être d'Ugo, son père ayant été emprisonné pour avoir secouru en mer des migrant·es. Cette figure d'Ugo inscrit la position de Mila dans une véritable chaîne de vécus dramatiques : celui d'Ugo lui-même, émotionnellement choqué de la situation de son père, qui renvoie à la situation de ce dernier, ayant été emprisonné pour un délit de solidarité, et enfin les réfugié·es, ayant risqué leur vie pour fuir un vécu cruel. Confronté à ce réel, Mila est contrainte de réévaluer son propre rapport au drame, invitant, comme nous l'avons développé, le lectorat à faire de même. Cependant, les lecteur·ices ne sont pas confronté·es directement à ce réel, mais par l'entremise du roman, qui, malgré une volonté pédagogique et informative marquée, ne constitue pas un témoin direct du réel, mais un procédé de réécriture fictionnelle. Le lectorat est alors pris comme dernier maillon de cette chaîne de témoignages par la technique romanesque. Nous constatons alors que l'impératif de représentation est pleinement assujéti à l'engagement de l'auteure, qui lui dicte d'engager le lectorat, dans une posture militante qui s'inscrit bien plus dans la lignée sartrienne d'une mission d'écriture et de publication que dans les écritures post-sartriennes présentées par Sonya Florey et qui revendiquent plutôt la transmission d'une subjectivité et le réinvestissement de la littérature en tant qu'objet d'engagement en lui-même.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p.242.

Notons enfin que la singularité du récit de Mila face à la multiplicité de ceux des migrant-es contribue également à relativiser considérablement la position de Mila, et donne l'impression de minimiser son vécu face à ceux-ci par la loi du nombre.

Le cas de *Patricia*, enfin, est un peu particulier, car toute manœuvre manipulative y semble désamorcée par l'inscription de son intrigue dans l'intimité de la relation qui lie les trois protagonistes. Le ton du roman, qui insiste sur la difficulté de ce rapport, laisse de fait peu de place pour une généralisation de son raisonnement. La responsabilité de l'action y est replacée à un niveau strictement individuel et ne paraît pas être transmise au lectorat comme elle peut l'être dans *Refuges*. Geneviève Damas s'est pourtant prononcée en faveur de la prise en compte de la situation des migrant-es et son roman les humanise nettement, mais l'illustration du conflit culturel, affiché notamment à travers les *a priori* de Jean Iritimbi face à Patricia, permet de relativiser la perception de procédés orientant le point de vue des lecteur-ices. Nier leur présence serait pourtant excessif, et le registre intimiste, ayant pour effet d'humaniser les personnages de réfugiés, doit être considéré en soi comme une manœuvre dirigée vers les lecteur-ices, visant à parler à l'émotion et à se rapprocher de situations conflictuelles qui entrent en résonance avec leur vécu.

Le processus de représentation du réel dans *Patricia* est fortement lié au registre de l'anecdote, et Geneviève Damas raconte d'ailleurs, dans une interview accordée au *Soir* sur le séjour préparatoire qu'elle a réalisé à Lampedusa afin d'écrire le roman, l'histoire d'Abdullah, qui est venu en Europe et sur l'île pour chercher des traces de son fils disparu, probablement noyé en Méditerranée, une situation qui est très similaire à celle de Jean Iritimbi dans *Patricia*, bien que cette histoire n'ait pas constitué la source d'inspiration de l'auteure¹⁰⁷. Il y a donc une concordance très forte entre les récits réels individuels et le roman de Damas, qui se place très près du réel.

Est-il dès lors véritablement possible d'utiliser le terme « manipulation », même en le dépouillant de toute connotation péjorative ? Du corpus, *Patricia* est le roman qui donne le plus les apparences d'une certaine neutralité idéologique, s'efforçant d'être au plus proche du

¹⁰⁷ DAMAS, G., *L'invité du Soir : Geneviève Damas, de retour de Lampedusa*, entrevue avec Philippe Deboeck, diffusée sur la chaîne Dailymotion du *Soir*, page consultée le 23 juin 2019 à l'adresse <https://www.dailymotion.com/video/x2tzyt0> .

témoignage, notamment à travers le procédé de mettre en scène des personnages aux motivations contradictoires, ou même complètement opposées. La distance de la fiction reste cependant présente, et est le plus perceptible à travers la structure du roman, qui accorde une plus grande place aux récits de Jean Iritimbi et Vanessa, en commençant par ce premier, qui porte le plus la faute, pour terminer par Vanessa, qui est avant tout une victime, ce qui permet de relativiser les problèmes causés par les interactions entre Patricia et elle.

Le dégagement de procédés techniques de manipulation du verbe et du lecteur nous permet de mettre alors en évidence la présence forte de la subjectivité des auteur·es au sein de leur œuvre. Au-delà de l'impératif de représentation du réel et de la société, qui entre en interaction avec la société en elle-même, une question sur laquelle nous reviendrons en détail dans une analyse plus approfondie de la réception, les œuvres littéraires engagées restent avant tout des élaborations littéraires, émanations d'un sujet qui met à nu son propre rapport au monde, se mettant lui-même en scène de manière plus ou moins directe selon les cas. Le processus de représentation implique nécessairement ce paradoxe de transmettre un ressenti nécessairement subjectif et dès lors nécessairement intransmissible à une autre sensibilité, et cette logique transposée à une littérature qui se présente comme engagée

Il est également intéressant de constater que la notion d'engagement en psychologie expérimentale, proposée par Charles Kiesler, constitue un outil de manipulation puissant. Sa définition diffère sensiblement de son emploi dans le cadre de la littérature engagée : « L'engagement serait tout simplement, pour lui, le lien qui existe entre l'individu et ses actes, et, plus précisément, ses “actes comportementaux” »¹⁰⁸. Il permet d'analyser le degré auquel les individus s'impliquent dans une activité donnée, et est notamment très sensible au sentiment de liberté : plus le sujet expérimental estime que son action est dictée par son libre-arbitre, et plus fortement il se sentira engagé dans celle-ci¹⁰⁹. Cette notion illustre pleinement l'importance, dans la littérature engagée, de permettre aux lecteur·ices de tirer leurs propres conclusions, ou *a minima* d'en avoir le sentiment, d'où la présence nécessaire de la manipulation, qui permet d'oublier pour un temps la présence de l'auteur·e.

Il s'agit sans doute de la raison pour laquelle *Patricia* donne l'impression de la plus grande neutralité. Le roman en lui-même s'efforce de laisser aux lecteur·ices la possibilité de

¹⁰⁸ JOULE, R.-V. & BEAUVOIS, J.-L., *Petit traité de manipulation à l'usage des honnêtes gens*, nouvelle version, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, 2015, p.70.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p.71.

se positionner personnellement face aux événements du récit, en offrant des personnages nuancés, loin d'être univoques, même s'il est évident que le roman défend un discours d'humanisation et d'accueil des migrant-es. La décision finale semble appartenir au lectorat, qui, selon la théorie de l'engagement en psychologie, se trouve dès lors beaucoup plus investi dans ce choix, et ne perçoit pas celui-ci comme ayant été dicté par le roman.

À l'inverse, *Soumission* et *Refuges* donnent l'apparence, selon des modalités différentes, de soutenir un propos clair et univoque sur l'interculturalité, ce qui contribue à expliquer pourquoi *Soumission* est reçu comme une œuvre polémique. Cela étant, dans le roman de Houellebecq, la teneur exacte du propos est difficile à déterminer, tout autant que l'engagement réel de l'auteur face à celui-ci. La visibilité de la manœuvre, qui va jusqu'à tendre à la mauvaise foi, pour éviter de parler trop légèrement de *gaslighting* (une technique de manipulation ayant pour mécanique de faire perdre prise au réel la personne manipulée en lui fournissant délibérément des informations visiblement fausses afin de faire douter celle-ci de son propre jugement¹¹⁰), est vue, dans *Soumission*, comme une forme de provocation, bien que Houellebecq s'en défende. Au lieu d'engager le lectorat au sens psychologique du terme, le roman conduit alors à une perte relative de repères, un doute douloureux qui appelle alors les lecteur-ices à formuler leur propre réponse.

D'un point de vue de la manipulation psychologique, *Refuges*, quant à lui, serait alors trop direct pour engager les lecteur-ices dans leur opinion personnelle, qui se sentiraient alors dépourvu de leur liberté de choix, le roman ne réservant délibérément de place pour un point de vue plus nuancé que dans la postface. Ce constat est certainement à associer au caractère pédagogique du roman et à son public-cible. Les adolescent-es étant un public particulièrement influençable, et, dans le même temps, en découverte du monde, le simple fait de leur exposer une réalité inconnue permet déjà un engagement. La posture d'Annelise Heurtier s'explique alors d'une part par une nécessité moins importante d'atténuer le caractère idéologique du roman et d'autre part par un souci d'honnêteté face à un public particulièrement sensible dans son développement personnel.

Nous pouvons en tirer comme conclusion que la manipulation est une composante essentielle de l'engagement littéraire, qui a pour ambition, à tout le moins dans l'optique sartrienne, d'engager son lectorat, en tant que manœuvre occulte permettant d'atténuer la visibilité du positionnement idéologique des auteur-es. Le lectorat se sent dès lors en position

¹¹⁰ « Gaslight », dans l'*English Oxford Dictionary*, page consultée le 25 juin 2019 à l'adresse <https://www.lexico.com/en/definition/gaslight> .

de faire son choix en toute indépendance, que cette indépendance soit réelle ou fortement conditionnée par des biais de représentation. Dans le cas de *Soumission* et de la littérature de la provocation, il s'agit moins d'engager directement les lecteur·ices que de les mettre mal à l'aise afin de les pousser à une démarche réflexive. Dans les deux cas, l'ambition est de focaliser essentiellement l'ambition littéraire sur les moyens de pousser, voire forcer le lectorat à interroger son rapport au monde.

Valeurs, engagement et portée sociologique

« Fondamentalement, l'engagement est une confrontation de la littérature au politique, au sens le plus large. C'est une interrogation sur la place et la fonction de la littérature dans nos sociétés »¹¹¹. Il y a dès lors, dans la littérature engagée, une forte conscience d'occuper une place concrète au sein de la société humaine. Une lecture sociologique s'impose alors comme une évidence, le propos de la littérature engagée ayant pour ambition d'occuper un espace médiatique au sein de la société.

Dans ce but, nous interrogerons d'abord l'interaction des ouvrages du corpus avec l'idéologie politique, en s'attachant aux valeurs idéologiques au sens large et à l'axe politique gauche-droite en particulier, non pas dans le but de prêter aux différent·es auteur·es une étiquette partisane, mais afin d'interroger la manière dont ces romans entrent en résonance avec le monde politique. Ensuite, nous mettrons les auteur·es en relation avec leur œuvre et le paradigme de la littérature engagée, afin de dégager les intentions qu'i·elles affichent et comment cette posture publique d'auteur·e engagé·e interagit avec l'œuvre en elle-même. Enfin, nous présenterons la place concrète qu'occupent les œuvres du corpus dans la société, aussi bien du côté des observateur·ices et critiques que du côté du grand public.

a. *Idéologie et identité politique*

Le concept même de littérature engagée s'inscrit dans un large débat de la littérature en particulier et de l'art en général, qui oppose la doctrine de « l'art pour l'art », tourné vers soi-même, et celle d'une pratique nécessairement et intrinsèquement inscrite dans le champ social et donc tournée vers l'extérieur, pratique dans laquelle s'inscrit évidemment la littérature engagée :

En d'autres termes, l'écrivain engagé ne croit pas que l'œuvre littéraire ne renvoie qu'à elle-même et qu'elle trouve dans cette autosuffisance sa justification ultime. Au contraire, il la pense traversée par un projet de nature éthique, qui comporte une certaine vision de l'homme et du monde, et il conçoit de ce fait la littérature comme une *entreprise*, qui s'annonce et se définit par les fins qu'elle poursuit dans le monde.¹¹²

¹¹¹ DENIS, B., *op. cit.*, p.296.

¹¹² *Ibid.*, p.34.

Dès lors, la littérature engagée se revendique comme nécessairement politique, aussi bien au sens large d'un engagement au sein des affaires publiques qu'au sens plus spécifique d'une orientation plus ou moins partisane sur l'échiquier politique, puisqu'il s'y trouve défendue « une certaine vision de l'homme et du monde ».

Si l'usage des catégories politiques de droite et de gauche en littérature apparaît dangereux, nous avons décidé de suivre l'analyse de Gisèle Sapiro, dans *Les écrivains et la politique en France. De l'affaire Dreyfus à la guerre d'Algérie*, qui constate la prévalence dans la société de cette catégorisation et l'importance, dès lors, d'importer ce cadre dans l'analyse du champ littéraire et de ses interactions avec le champ politique afin de traiter correctement la question, essentielle, de l'identité politique¹¹³, mais également de l'identité littéraire : « L'usage des catégories politiques comme mode de classement, voire comme mode de démarcation des positions dans le champ littéraire, se généralise d'autant mieux qu'elles viennent combler le vide créé par la disparition des écoles littéraires »¹¹⁴. Nous constaterons cependant, au terme de cette analyse, que, si une telle classification s'avère parfaitement pertinente et puissante pour comprendre l'interaction entre les champs politique et littéraire, elle peine en tant que telle à rendre compte du rapport concret entre l'œuvre engagée et le réel de référence.

Comme il a été établi dans notre chapitre traitant de la manipulation, l'univers du roman de Michel Houellebecq repose sur un certain nombre de présupposés, l'un d'entre eux étant que la population musulmane de France se rangerait massivement derrière un·e candidat·e islamiste dans l'hypothèse où une telle figure émergerait du premier tour des élections présidentielles. S'il n'est pas ici question d'interroger la validité d'un tel raisonnement, il convient cependant de remarquer qu'il met en évidence une conception de la dynamique culturelle reposant sur le conflit, l'opposition. Les musulman·es de France, si l'opportunité leur en était donnée, ne chercheraient pas simplement à élire quelqu'un qui les représente, mais plus encore quelqu'un qui aurait pour dessein d'intégrer la religion au sein de la politique, remettant en question l'État laïc et mettant en place une charia modérée, une

¹¹³ SAPIRO, G., « De l'usage des catégories », dans *Les écrivains et la politique en France*, op. cit., pp. 39-81.

¹¹⁴ *Ibid.*, p.55.

représentation « matérialisant des craintes diffuses alimentées par les discours islamophobes », selon Gisèle Sapiro¹¹⁵.

Un tel présupposé n'est pas sans rappeler la théorie du « grand remplacement » de Renaud Camus et largement reprise par l'extrême-droite, postulant que les populations nord-africaines et moyen-orientales procéderaient à une invasion systématique de l'Europe et chercheraient à remplacer les populations et les cultures locales par la leur en s'appuyant sur un taux de natalité plus important, dans une dynamique consciente et délibérée. De manière plus générale, la conception du contact culturel comme nécessairement conflictuel induite par ce postulat s'inscrit dans la droite lignée de la droite littéraire française, comparable aux thèses défendues par exemple par Éric Zemmour dans *Destin français* (« Dans le monde de 2100 où la population de l'Afrique représentera quatre fois celle de l'Europe, l'universalisme se fera (se fait déjà) conquête et colonisation de l'Europe par l'Afrique au nom des droits de l'homme »¹¹⁶), un rapprochement qui a déjà été fait par certain·es observateur·ices estimant que l'ouvrage de Houellebecq participe à un climat général d'islamophobie. L'essai polémique du journaliste Stephen Smith, *La ruée vers l'Europe*, est parfois rapproché également de cette mouvance, en ce qu'il revendique une approche scientifique et apolitique qui validerait un remplacement démographique *de facto* qui se déroulerait dans les décennies à venir, une position contestée par la communauté scientifique. Des représentant·es du monde académique, comme Michel Agier, une des figures de proue de l'étude des migrations, lui reprochent en effet une orientation idéologique non assumée, qui se traduit dans le choix des données employées, et de l'usage orienté qui en est fait, par exemple en réduisant l'impact de la « décroissance tendancielle des taux de fécondité en Afrique »¹¹⁷, qui dessert les thèses de l'auteur.

Soumission met d'ailleurs en avant un personnage royaliste et anciennement proche des mouvements identitaires, Lempereur, qui présente la thèse du grand remplacement comme une évidence scientifique et statistique, ce que le narrateur ne remet pas en question. D'après Lempereur, conscients du problème, les identitaires se prépareraient à une inévitable guerre civile afin de sortir vainqueurs face aux populations musulmanes :

¹¹⁵ *Ibid.*, p.314.

¹¹⁶ ZEMMOUR, É., *Destin français*, Paris, Albin Michel, 2018, p.66.

¹¹⁷ AESCHIMANN, É., et HALIFAH-LEGRAND, S., « La jeunesse africaine est-elle un danger pour l'Europe ? », débat entre Stephen Smith et Michel Agier, dans *Bibliobs*, à l'adresse <https://bibliobs.nouvelobs.com/idees/20180209.OBS1958/la-jeunesse-africaine-est-elle-un-danger-pour-l-europe.html> , page consultée le 3 juin 2019.

L'humanisme athée, sur lequel repose le « vivre ensemble » laïc, est donc condamné à brève échéance, le pourcentage de la population monothéiste est appelé à augmenter rapidement, et c'est en particulier le cas de la population musulmane – sans même tenir compte de l'immigration, qui accentuera encore le phénomène. Pour les identitaires européens, il est admis d'emblée qu'entre les musulmans et le reste de la population doit nécessairement, tôt ou tard, éclater une guerre civile. Ils en concluent que s'ils veulent avoir une chance de gagner cette guerre il vaut mieux qu'elle éclate le plus tôt possible – en toute hypothèse avant 2050, et de préférence bien avant¹¹⁸.

Cette illustration d'une idéologie du conflit culturel focalise donc son argumentation sur le rationalisme et le scientisme. Lempereur est un personnage posé, charismatique, mesuré, raisonnable, de l'aveu même de François : « Était-il trop alarmiste ? Je ne le croyais malheureusement pas ; ce garçon m'avait laissé une grande impression de sérieux »¹¹⁹ Ce qui le distancie réellement du discours identitaire est dès lors une posture de repli stratégique face à l'éruption de violence annoncée. La thèse d'un multiculturalisme oppressif amenant à un conflit civil inévitable n'est jamais remise en question, et les événements du roman abondent systématiquement en ce sens, à la manière de l'affrontement de la place de Clichy qui sert de contexte à l'échange entre François et Lempereur.

S'il importe de laisser ici de côté la question de la sanction ou non de cette thèse par Houellebecq, il est cependant impossible de nier qu'elle apparait, au regard de ces éléments, comme une condition *sine qua non* à l'univers fictif de *Soumission*. Dès lors, la position de Lempereur apparait comme modérée, et celle de François, qui finit par chercher une place dans une France politiquement islamiste, résolument tournée vers le progrès, soumise au changement inéluctable, et même optimiste, plutôt que figée dans l'attitude belliciste des identitaires.

En outre, ce qui donne à Ben Abbes, le nouveau président de la République française, la victoire finale, c'est moins son idéologie que sa préparation et son intellect, des atouts stratégiques validés par deux autres figures d'autorité, outre Lempereur : Alain Tanneur, ancien agent du renseignement qui avait pour mission d'observer le parti de Ben Abbes et qui explique à François la manière dont l'homme politique a porté son parti, et Rediger, chargé de campagne de Ben Abbes qui est mis à la tête des universités françaises et recrute et pousse à la conversion François. Les thèses sont dès lors systématiquement validées par des figures d'autorité et de compétence, ce qui permet à *Soumission* d'installer plus aisément la suspension d'incrédulité du lecteur, mais trahit également une idéalisation de la compétence individuelle face au mouvement collectif, qu'une minorité peut alors synthétiser et

¹¹⁸ HOUELLEBECQ, M., *op. cit.*, p.75.

¹¹⁹ *Ibid.*, p.77.

éventuellement manipuler, ce qui se vérifie dans le roman puisque la stratégie de Ben Abbes s'avère payante.

L'opposition que fait *Soumission* entre le l'Islam et la libération sociale de la femme constitue également un point saillant d'une analyse idéologique de l'œuvre, puisque cette dichotomie est posée arbitrairement et est alors un autre prérequis idéologique du roman, comme nous l'avons développé dans notre chapitre portant sur la manipulation. La mutation sociétale la plus importante consécutive à l'arrivée de Ben Abbes à la présidence est en effet le changement du statut de la femme dans la société, qui retourne à un modèle beaucoup plus patriarcal. La polygamie est instituée et le voile islamique se généralise. Ce sont nettement ces évolutions qui convainquent François, ayant la perspective de prendre jusqu'à trois femmes au regard de sa place dans la société. Dans la perception de ce personnage, les rapports entre hommes et femmes sont inutilement complexes, et il donne au lecteur une perspective apaisée face à cette évolution.

Sapiro, dans son portrait de l'écrivain de droite, remarque que la posture de Houellebecq de critique de l'Islam et du féminisme est une constante de son personnage médiatique :

Contestant en 2003 la notion de « nouveau réactionnaire », Houellebecq lui préférait le terme de « conservateur », le conservatisme pouvant selon lui être source de progrès, par analogie avec la science. (il se réfère à Kuhn). Quelle que soit la qualification adoptée et les spécificités de chacun, ces auteurs partagent une posture qui se veut anticonformiste contre le multiculturalisme, l'antiracisme et le féminisme.

Ayant fait de la provocation un levier pour concentrer l'attention médiatique sur lui, Houellebecq déclarait au *Figaro* le 25 août 2001, au moment de sortie de son roman *Plateforme*, dont le protagoniste, Michel, laisse libre cours à ses sentiments islamophobes : « La lecture du Coran est une chose dégoûtante. Dès que l'islam naît, il se signale par sa volonté de soumettre le monde. Sa nature, c'est de soumettre. C'est une religion belliqueuse, intolérante, qui rend les gens malheureux », et au magazine *Lire* le 1^{er} septembre 201 : « la religion la plus con, c'est quand même l'islam. Quand on lit le Coran, on est effondré... effondré ! » (ce qui lui a valu d'être accusé par des associations d'inciter à la haine raciale, accusation dont il a été relaxé par le tribunal correctionnel de Paris). Dans *Soumission*, roman qui relève du genre de la politique-fiction, Houellebecq, imagine l'arrivée d'un Parti musulman au pouvoir en France en 2022, et l'imposition de la loi religieuse dans tous les domaines de la vie, matérialisant des craintes diffuses alimentées par les discours islamophobes.¹²⁰

Il paraît dès lors difficile d'accorder foi aux dires de l'auteur lorsqu'il présente la fin de *Soumission* comme une vision positive dans sa représentation personnelle. Il faudrait bien plus y voir une nouvelle forme de provocation, reposant sur la critique d'un paradoxe apparent dans une certaine gauche politique, parfois qualifiée d'islamo-gauchiste, régulièrement dénoncée par une certaine frange de la droite. À la fois laxiste envers l'Islam et

¹²⁰SAPIRO, G. *Les écrivains et la politique en France*, op. cit., pp. 373-374.

attachée à l'évolution du statut de la femme, cette gauche, qui se range derrière le parti de Ben Abbes dans *Soumission* afin d'empêcher la montée de Marine Le Pen au second tour des élections, serait dès lors suspecte au mieux de candeur excessive et au pire de complicité passive avec l'Islam radical.

Cette posture pointant ce qui est perçu comme une contradiction paradoxale et hypocrite dans le discours du vivre ensemble apparaît totalement cohérente avec la catégorie d'auteur-es politiques que Gisèle Sapiro appelle les « esthètes de droite », se voulant cyniques, relativistes, extérieur-es à la mêlée, aptes à identifier et dénoncer les errances de la société grâce à ce recul revendiqué :

La posture d'esthète caractérise ces fervents admirateurs de Nietzsche – en qui Drieu La Rochelle voit un inspirateur du fascisme -, non seulement dans le domaine des arts mais en tant qu'attitude plus générale face à la vie, comme par extension de leur *ethos* artistique, et par un souci de distinction qu'ils manifestent également à travers leur mépris de la morale bourgeoise et des conventions sociales – ce qui leur fait aussi adopter un certain relativisme. L'ascétisme requis par leur métier d'écrivain les place en porte-à-faux avec le style de vie des milieux bourgeois et mondains dont ils sont les parents pauvres. Alors que la morale conditionnait les conceptions esthétiques des « notables », la morale et la politique sont jugées ici d'un point de vue esthétique et intellectuel. Les « esthètes » condamnent ainsi le libéralisme et le capitalisme, expressions d'une société individualiste tournée vers la quête de profits matériels, ayant perdu le sens de l'honneur et de la grandeur, de la spiritualité et de la communauté, ainsi que les vertus de sacrifice et de dévouement¹²¹.

Refuges et *Patricia* s'inscrivent beaucoup plus, quant à eux, dans la gauche littéraire, contre le racisme et l'intolérance. Il est d'ailleurs intéressant de remarquer que la littérature engagée de gauche, pourtant majoritaire en vertu de la tendance au sinistrisme que nous avons déjà exposée dans l'introduction générale, cherche à jouer elle aussi un rôle de dénonciation et de contradiction face à une idéologie opposée, une position qui peut paraître paradoxale à une droite se considérant à juste titre minoritaire, et dès lors, ce qui est plus complexe à défendre, contestataire.

Le parti pris de *Refuges* est résolument didactique, se basant sur des chiffres et postulant la nécessité de porter au lectorat une situation jugée intolérable, en particulier liée à l'urgence humanitaire des naufragé-es de la Méditerranée et la réponse apportée par la loi Bossi-Fini, qui criminalise la venue en aide par les bateaux civils aux réfugié-es se noyant. C'est dès lors les concepts de légalité et de justice qui sont mis en tension, dans l'idée de protester et manifester contre une loi injuste afin de faire coïncider le droit et une idéologie humaniste. A

¹²¹ *Ibid.*, p.124.

contrario de *Soumission* et d'autres œuvres littéraires assimilées à la droite politique, *Refuges* ne fait pas tant appel au bon sens ou à une forme de raison qu'à un choix politique basé sur une compréhension élargie des faits. Une compréhension qui reste cependant nécessairement biaisée par définition, car, tout comme dans *Soumission*, elle est construite autour de certaines préconceptions dialectiques.

La plus évidente de celle-ci est la primauté de la vie humaine sur la loi. Paola dit ainsi de la criminalisation du secours en mer « J'ai honte rien que de penser que des hommes et des femmes ont pu aboutir à un texte de loi pareil »¹²², sans justifier cette prise de position autrement que par une implicite base morale commune. Une telle affirmation présuppose l'universalité de ces valeurs (dont il n'est pas ici question de débattre mais simplement de constater qu'il s'agit en soi d'une posture idéologique) qui revêtiraient dès lors un caractère moral qui interdirait de les remettre en question. De la même manière, qu'il s'agisse des habitants de Lampedusa, de Mila ou des migrants, les personnages de *Refuges* n'interrogent jamais ces valeurs, et les seules personnes qui semblent ne pas les partager sont alors les personnes qui ont élaboré et voté la loi, alors même que l'auteure reconnaît en postface, nous l'avons exposé dans notre chapitre sur la manipulation, que l'opinion publique à Lampedusa même était déjà divisée à l'époque où Mila s'y rend avec sa famille¹²³. La situation des migrant·es érythréen·nes est par ailleurs présentée dans un registre émotionnel recourant volontiers au pathos. Leur vécu, d'un point de vue strictement dialectique, mis en mots et en temps, occupe le rôle d'argument *a fortiori*, venant renforcer la nécessité de leur porter secours. Il faut enfin ajouter à cela la position de vulnérabilité, d'injustice de ces réfugié·es face à la loi Bossi-Fini, pour compléter la structure argumentative de *Refuges*, d'un point de vue idéologique : non seulement les valeurs humanistes imposent comme une évidence de porter secours aux réfugié·es érythréen·nes, qui ont par ailleurs un vécu difficile qui explique leur exode, mais en plus cette solidarité est menacée par des lois injustes qui criminalisent les actions individuelles de première urgence.

L'engagement littéraire de *Refuges* repose alors nettement sur cette universalité des valeurs, mais également sur l'émotion (liée au vécu et au statut de victime face à l'Europe), ce qui en fait l'exact opposé de *Soumission*, qui propose une lecture dépassionnée et replacée dans un contexte socio-économique à prendre prioritairement en compte face à l'impulsion

¹²² HEURTIER, A. *op. cit.*, p.226.

¹²³ *Ibid.*, p.242.

émotionnelle de l'action directe. Saisies dans leur portée sociétale d'œuvres engagées, les deux romans et leurs conceptions apparaissent inconciliables et même contradictoires.

L'approche idéologique de *Patricia* est nettement plus subtile en ce qu'elle dépeint une situation qui paraît tout autant compatible avec l'imaginaire de droite que celui de gauche. De fait, si le livre appelle sans ambiguïté à l'humanisation des migrant-es, il prend en compte, fort justement, l'humanité des protagonistes et, par voie de conséquence, les difficultés souvent pointées par la droite. Les intentions de Patricia, de fait, sont ambiguës et ressortent autant d'un manque émotionnel que d'un engagement personnel, tandis que Jean Iritimbi recourt régulièrement au mensonge et à la dissimulation, aussi bien envers sa famille qu'envers Patricia. Vanessa, quant à elle, est une enfant en grandes difficultés relationnelles qui fait dès lors preuve d'une certaine agressivité. En campant ses personnages de cette manière, le roman de Damas déplace la question idéologique au niveau de la responsabilité individuelle et de la quête personnelle de construction de l'identité, des valeurs qui sont communes à la gauche et à la droite. Cela n'en fait pas pour autant une position centriste ou apolitique, mais elle permet de montrer la situation sous un autre angle et d'éviter au débat de tourner autour d'arguments qui ressortent de l'identité politique et polarisent donc inévitablement l'opinion publique.

C'est dans sa lecture allégorique, qui n'est donc pas première, que *Patricia* prend une orientation politique plus marquée, lecture suggérée par le soulignement du jeu de mots entre le titre éponyme d'une des protagonistes et le mot « patrie ». Patricia est alors autant terre d'accueil que personne, sa relation contrastée et ponctuée de multiples défiances avec Jean Iritimbi fait écho à la relation impossible entre l'Europe et l'Afrique, et Vanessa représente l'ensemble des migrant-es, une population comme elle difficilement accueillie et encore plus difficilement comprise, et frappée de mutisme. La note d'espoir qui conclut le roman renvoie alors au phénomène migratoire dans son ensemble, autant dans son ouverture (le destin de Vanessa, qui espère repartir vers son pays de naissance pour y soigner les gens, mais qui s'enracine peu à peu en France notamment via sa relation avec Hugo, reste encore à écrire) que dans l'existence d'une issue positive. Le dialogue interculturel, malgré l'héritage postcolonial d'une défiance mutuelle entre l'Europe et l'Afrique, est présenté comme possible et potentiellement gratifiant, inscrivant le roman dans la perspective d'un accueil des migrant-es envisagé comme une entreprise valable, sinon méritoire.

Un constat essentiel s'impose au terme de cette analyse quant à la méthode d'argumentation employée dans les différentes œuvres du corpus. De fait, si *Soumission* affiche et revendique la science, la rationalité et recourt à des figures d'autorité en permanence afin de défendre sa conception idéologique, *Refuges* et *Patricia* font beaucoup plus appel à l'émotion et aux valeurs humanistes. C'est une tension aisément observable, bien que non-systématique, opposant les deux grandes familles idéologiques quant à la question des migrant-es : de Smith à Francken en passant par Zemmour ou Renaud Camus, les écrivain-es se montrant hostiles ou réservés face à l'accueil des migrants ou à la multiculturalité au sens large revendiquent une position rationnelle et raisonnable. L'enjeu de l'accueil des migrant-es serait strictement pratique et découlerait d'une forme de bon sens traditionnel : la culture européenne est géographiquement justifiée, et l'implantation durable d'autres cultures, dans un monde aux ressources limitées et alors que la population européenne est vieillissante, ne ferait que menacer la pérennité des habitant-es traditionnel·les, et perç·es dès lors comme légitimes, de la région.

Un second constat, corollaire au premier, est que ces deux pôles idéologiques s'érigent comme réaction l'un face à l'autre, dans un débat qui devient alors complètement circulaire, ce qui transparaît dans *Soumission* à travers son argumentation par l'absurde qui caricature une certaine frange de la gauche et dans *Refuges* à travers une prise de position explicite contre la loi Bossi-Fini. La critique faite du camp adverse est donc implicitement liée à ces valeurs en apparence diamétralement opposées : les uns pècheraient par irrespect des valeurs fondamentales de la société moderne et manque d'empathie, tandis que les autres manqueraient de bon sens et de respect pour les cultures et traditions européennes. Sous des apparences de choc idéologique, il apparaît cependant que cette opposition tient beaucoup plus de la dialectique que d'une réelle remise en question des fondamentaux éthiques des latéralisations et identités politiques, et il serait aisé, bien que peu porteur, de démontrer que l'attachement aux traditions de la droite relève autant, sinon plus, d'une réaction purement émotionnelle que d'un raisonnement neutre et détaché, tandis que le pathos de *Refuges* et sa revendication des valeurs humanistes trahissent la glorification d'un système de pensée ancré dans le vécu occidental dénonçant, non sans paternalisme, les injustices d'Outre-Méditerranée.

Les positions défendues d'un côté comme de l'autre ressortent dès lors bien plus de la revendication d'une identité politique, pas nécessairement ancrée dans la latéralisation partisane traditionnelle, bien qu'elle puisse y être assimilée, que de l'opposition de deux

modes de pensée. Sans doute est-il crucial alors de dépasser la polarisation idéologique de la littérature engagée pour tendre vers une autre catégorisation, distinguant d'un côté une littérature essentiellement identitaire, telle que dans *Soumission* et *Refuges*, d'une littérature du réel, telle que dans *Patricia*, qui, malgré un parti pris idéologique perceptible, s'efforce d'intriquer les ressentis individuels dans le réel, permettant de rendre compte de la complexité d'une situation qui place les lecteur·ices devant la responsabilité d'interroger leurs propres positions plus que de l'engagement idéologique personnel de l'auteur·e. Une telle catégorisation tiendrait alors bien plus de la fonction de l'œuvre, d'un côté tribune politique, de l'autre outil d'interpellation.

Un tel constat ne permet cependant pas d'établir un jugement de valeur entre ces deux modes de relation entre l'œuvre engagée et le réel de référence. De fait, si tant *Soumission* que *Refuges* témoignent d'orientations partisans qui refusent de se revendiquer comme telles (Michel Houellebecq niant la portée polémique de son œuvre et *Refuges* posant ses valeurs comme humaines et universelles), il est impossible et sans doute réducteur de nier leur portée sociale. Les derniers chapitres de notre analyse permettront de mettre en valeur cette portée et d'analyser l'inscription dans la société humaine des différentes œuvres du corpus.

Posture de l'auteur engagé : entre responsabilité et liberté créatrice

Comme nous l'avons déjà mentionné en définissant l'engagement littéraire, celui-ci implique nécessairement une présence forte des écrivain·es à travers leur œuvre : l'engagement présuppose de fait la revendication par l'auteur·e de poser un acte à travers le processus littéraire dirigé vers la société civile en tant que réceptrice de l'œuvre. De là découle nécessairement une prise de position dans les problématiques de l'autonomie et de la responsabilité de l'auteur·e.

Au cœur dès lors de la problématique de l'engagement se pose la question de la *responsabilité* : si s'engager consiste ainsi à mettre sa personne en première ligne dans l'œuvre littéraire, cela signifie aussi que l'écrivain assume l'idée qu'il puisse être jugé d'après ses œuvres. L'autonomie dont jouit la littérature ne peut le préserver de la sanction morale ou sociale ; il sera abject ou magnifique, lâche ou courageux, selon que les faits et les hommes lui donnent tort ou raison. S'engager consiste donc pour l'écrivain à accepter de subir un jour ce genre de procès, sans que l'alibi de la liberté créatrice ou de l'incommensurabilité de l'exigence littéraire par rapport à la morale commune ou sociale ne le protège du jugement que la collectivité pourra porter sur la qualité de son engagement.¹²⁴

¹²⁴ DENIS, B., *op. cit.*, p.44.

Ce concept de responsabilité est dès lors double, puisqu'il s'agit à la fois d'une prise de conscience des écrivain·es d'occuper un rôle au sein de la société, mais également de l'acceptation d'être mis en question dans leurs écrits, et particulièrement dans leur acte d'engagement en soi. Cette position est rendue possible par l'autonomie dont jouissent les écrivain·es et qui leur permet un recul critique face à la société, mais cette autonomie ne constitue qu'une première étape pour les écrivain·es engagé·e. De fait, puisqu'i·elles revendiquent un projet littéraire intégré dans la société, i·elles appellent, et acceptent, le jugement de leurs concitoyen·nes.

Ce qui est en cause, c'est plutôt la tournure qu'a prise avec la Modernité cette revendication légitime d'autonomie : l'écrivain, désormais, n'a de compte à rendre à personne et n'est soumis qu'à la juridiction esthétique de ses pairs ; il est libre de choisir ses sujets et de leur imposer le traitement qu'il a décidé ; plus globalement, il n'appartient qu'à lui de fixer le sens de son entreprise. Que cela se traduise par l'apparition d'une littérature repliée sur elle-même, coupée du monde et refusant toute forme de commerce avec lui, voilà qui inquiète davantage l'écrivain engagé : la tentation moderne de faire une littérature à ce point gratuite et désintéressée qu'elle s'en trouve condamnée à l'impuissance et à voir sa force de rupture et de subversion atténuée, voire annulée, par le seul fait qu'elle s'est radicalement retirée de la vie sociale et de l'Histoire.¹²⁵

Le présent point d'analyse s'attache alors à expliciter la relation d'engagement établie entre les auteur·es et leur œuvre à travers chacun des ouvrages du corpus et les interventions publiques qui l'entourent. Il apparaît nécessaire de renouveler et remotiver l'avertissement formulé en introduction de la deuxième partie de notre mémoire : la présente analyse n'a pas pour vocation de dresser un profil général des différents auteurs, pas plus que de présumer d'intentions non formulées. L'objectif de notre démarche est bien plus de mettre en évidence la manière dont chacun·e de ces trois auteur·es négocie à la fois son positionnement personnel au sein de son œuvre, mais également sa présence publique et la manière dont celle-ci est intriquée dans sa pratique littéraire.

Michel Houellebecq, dans *Soumission*, fait le choix nécessairement provocant et polémique de proposer des thématiques sensibles dans un style qui accentue leur valeur choc, mettant en scène une France de 2022 où l'État français transite de la laïcité à une religion d'État, l'Islam, et impose dès lors une série de transformations sociétales, modifiant notamment la répartition des rôles sociaux entre les hommes et les femmes, ces dernières redevenant essentiellement des épouses au sein d'un système polygame reposant sur le niveau de revenus de leur époux.

¹²⁵ *Ibid.*, p.45.

Une des particularités du roman est de commencer, comme nous l'avons exposé dans la partie II du présent travail, sur une confusion apparente entre François, le protagoniste, et l'auteur, qui semble au départ adresser le début de son livre en tant que préface au lecteur. Houellebecq est en outre coutumier de cette forme de mise en scène relative d'alter-egos, puisque c'est déjà le cas dans *Lanzarote* ou *Plateforme*, le héros de ce dernier s'appelant par ailleurs lui aussi Michel. L'auteur ayant fait l'objet, nous l'avons déjà mentionné, de plusieurs polémiques en rapport avec le féminisme et l'Islam, et *Soumission* introduisant une mise en tension de ces deux concepts, la critique n'a pas manqué de chercher dans le roman un engagement personnel de l'auteur par rapport à ces deux thèmes.

La critique qui est faite de *Soumission* est alors que le roman serait délibérément provocateur, dépeignant une caricature de l'Islam correspondant aux peurs d'une frange de la population, et que Houellebecq, dès lors, jouerait à « l'apprenti sorcier ». Michel Houellebecq, face à la polémique, choisit d'occuper une position en retrait, se désengageant en tant qu'individu de son œuvre, appelant au contraire les lecteur·ices à se forger un avis personnel sur le personnage et les choix de François, évoquant également une forme de « relativisme absolu » lorsqu'il est interrogé sur la position de François et la sienne. Dans une interview au journal télévisé de France 2 menée par David Pujadas¹²⁶, à la question de savoir s'il était d'accord avec l'affirmation du philosophe Malik Chebel selon laquelle il avait une responsabilité en tant qu'écrivain ou si au contraire il revendiquait une liberté totale, Houellebecq dit « Je vois pas d'exemple où un roman ait changé le cours de l'Histoire [sic]. C'est autre chose qui change le cours de l'Histoire, c'est des essais, ou *Le manifeste du parti communiste*, des choses comme ça, mais pas des romans, ça se produit jamais en pratique [sic] »¹²⁷.

Une telle déclaration place nettement Houellebecq comme défenseur d'une forte autonomie des écrivain·es de fiction, qui tend à diminuer leur portée symbolique, et, par extension, la responsabilité qui y est associée. Houellebecq affirme ici nettement un désaveu de la puissance de la littérature au niveau sociopolitique, du moins en ce qui concerne l'écriture romanesque, au point que Pujadas l'accuse d'en « minimiser la portée »¹²⁸.

Houellebecq est encore plus clair dans une interview au *Grand Journal* quelques jours après les attentats de *Charlie Hebdo*, et oppose nettement la liberté des écrivain·es à la

¹²⁶ *Op. cit.*

¹²⁷ *Ibid.*

¹²⁸ *Ibid.*

conception selon laquelle i-elles ont une responsabilité dans leur écriture : « Il y a pas de limite à la liberté d'expression ; il y a zéro limite [sic] »¹²⁹. Il trace également un lien entre la liberté et la provocation : « Il y a pas de liberté possible sans une bonne dose de provocation [sic] »¹³⁰, reconnaissant enfin implicitement que la provocation occupe un rôle concret dans sa démarche d'écriture.

Le président de la LICRA (Ligue Internationale Contre le Racisme et l'Antisémitisme), Alain Jakubowicz accuse même, au journal de *France Info*, *Soumission* d'être providentiel pour Marine Le Pen, ce à quoi Houellebecq répond « Ça marche déjà assez bien pour elle, je crois pas que ça changera grand-chose à son destin [sic] »¹³¹. Il semble alors presque valider les thèses de *Soumission* comme probables, alors qu'il ne les évoquait plus tôt que comme une « possibilité parmi d'autres »¹³². Dans le discours de Houellebecq, l'extrême-droite apparaît comme une fatalité, et son roman ne viendrait ni faciliter, ni contrecarrer cette ascension. Cependant, il se distancie nettement de cette mouvance politique face à Antoine de Caunes dans *Le Grand Journal* : lorsque celui-ci demande si Houellebecq a peur de se faire récupérer par Marine Le Pen, il répond « Qu'elle essaye. Let's try »¹³³ et va même jusqu'à déclarer que « celui qui réussira à me récupérer n'est pas encore de ce monde »¹³⁴. L'engagement de Houellebecq à travers *Soumission* apparaît *stricto sensu* comme apolitique, détaché de toute volonté d'action au niveau de la démocratie représentative, et beaucoup plus comme le témoin d'un ressenti sur ce qui, dans son discours, correspond à une réelle possibilité d'avenir. Il est d'ailleurs très critique face aux déclarations de Manuel Valls clamant que sa France « n'est pas la France de Houellebecq », ce à quoi l'intéressé répond qu'il n'est sensible qu'au jugement de ses pairs, traçant une barrière nette entre le monde politique et le monde littéraire¹³⁵.

Plus encore, chez *France Info*, Houellebecq nie que sa vision de l'Islam dans *Soumission* constitue une caricature : « Je trouve pas du tout que ça soit un Islam radical dans mon livre, c'est au contraire une des variantes les plus douces qu'on puisse imaginer. Vous savez, c'est énorme l'étendue de l'Islam, entre le Maroc, l'Arabie Saoudite et l'Indonésie, il y a plus que

¹²⁹ HOUELLEBECQ, M., dans *Le Grand Journal*, entrevue avec Antoine de Caunes, émission du 14 juin 2015, page consultée le 23 juin 2019 à l'adresse <https://www.youtube.com/watch?v=cO0wgcTXr1s>.

¹³⁰ *Ibid.*

¹³¹ *Loc. cit.*

¹³² *Ibid.*

¹³³ *Loc. cit.*

¹³⁴ *Ibid.*

¹³⁵ *Ibid.*

des variantes. Donc là, je trouve pas que ça soit un Islam qui fait peur, je ne suis pas d'accord avec Malek Chebel, non »¹³⁶.

Mis en question face à son roman, s'il reconnaît envisager son contenu comme une réelle possibilité d'avenir, Houellebecq semble alors en position de désengagement total. Il revendique au contraire une lecture beaucoup plus personnelle, sur le modèle de celle que fait François de Huysmans. Houellebecq à la fois cherche à perturber ses lecteur·ices, à leur faire perdre leurs repères face aux contours incertains de la présence de l'auteur dans l'œuvre, et désavoue en même temps toute portée idéologique, ce qui apparaît paradoxal face au caractère polémique de son approche, mais également des thèmes qu'il a choisi d'aborder.

En faisant polémique, *Soumission* pose une conception de la littérature et, à travers celle-ci, des écrivain·es comme occupant une fonction de critique de la société, nécessairement en position d'indépendance et d'autonomie, et donc exempt·es du jugement public afin de conserver cette liberté de ton. Coïncidemment, cette question de la liberté de ton a été remotivée au moment de la publication de *Soumission* par les attentats de *Charlie Hebdo*, survenus peu de temps après (et le lendemain du passage de Houellebecq au journal de Pujadas). Le mouvement « Je suis Charlie » revendiquait alors la caricature, l'humour, et, par extension, la provocation sous toutes ses formes, comme moyen d'action contre les extrémismes, dans une véritable doctrine qui a dépassé la simple dénonciation du terrorisme et s'est étendue à toute forme de contestation d'une provocation ressentie. La responsabilité de l'offense s'est alors déplacée de l'offenseur à l'offensé, jusqu'au mouvement récent « Balance ton porc », pendant français du mouvement « #metoo », dénonçant, outre des viols et agressions sexuelles avérés, le sexisme ordinaire voire la banalisation du harcèlement sexuel, qui a donné naissance en réaction à la « liberté d'importuner » à travers un manifeste signé par cent femmes publiques, revendiquant une certaine licence, en l'occurrence pour les hommes envers les femmes, à « importuner » dans l'esprit d'une certaine liberté sexuelle, et accusant alors le mouvement « Balance ton porc » de « haine envers les hommes »¹³⁷. S'il est évident que le débat lancé par les défenseuses de la « liberté d'importuner » porte sur l'établissement d'une proportionnalité raisonnable, le raisonnement est comparable au mouvement « Je suis Charlie » et au débat autour de *Soumission* : il s'agit au bout du compte de reprocher aux offensé·es d'exprimer ce ressenti et de ne pas être capable de supporter des

¹³⁶ *Loc. cit.*

¹³⁷ « Nous défendons une liberté d'importuner, indispensable à la liberté sexuelle », dans *Le Monde*, tribune collective consultée le 25 juin 2019 à l'adresse https://www.lemonde.fr/idees/article/2018/01/09/nous-defendons-une-liberte-d-importuner-indispensable-a-la-liberte-sexuelle_5239134_3232.html .

vexations jugées acceptables afin de protéger une cause plus large, en l'occurrence la libération sexuelle. Dans cette conception, Michel Houellebecq n'est pas responsable du malaise que certains ont pu ressentir en lisant son roman, tout comme un homme qui siffle une femme en rue n'est pas responsable de ce qui ne serait, toujours dans cette vision, finalement qu'une forme de compliment et d'invitation. Plus encore, dans la ligne *Charlie Hebdo*, si le roman dérange, c'est qu'il fonctionne et qu'il pointe efficacement un problème : non pas le contenu effectif du roman, mais le fait que certains s'offusquent, considéré alors comme une forme de conformisme ou de puritanisme.

Cette conception de la littérature et de la provocation exemptes du jugement social est loin de faire consensus et s'oppose notamment à la vision sartrienne de la responsabilité des écrivain·es :

Ce serait la priver du pouvoir d'ébranler les consciences, de donner de la signification à la vie ou au monde, puisqu'on l'assimile alors à l'acte d'un fou ou d'un mineur. Au contraire, ce qui donne son prix à la liberté de l'écrivain, c'est la responsabilité totale qu'elle implique : le pouvoir de dire et d'écrire ce qu'on veut n'a de sens que si on l'exerce dans un but précis, qui dépasse la seule volonté d'exhibition de cette autonomie reconnue de la littérature.¹³⁸

Il convient cependant de nuancer la position adoptée par Houellebecq face à son roman. Plutôt que de désavouer sa propre responsabilité intellectuelle face à son contenu (puisqu'il revendique la paternité de ces idées et les envisage même comme des possibilités concrètes dans un avenir un peu plus lointain), l'auteur met en scène un va-et-vient permanent entre une posture de détachement total face à son œuvre, s'efforçant de faire émerger son œuvre seule face au public tout en intervenant pour relativiser la portée de son travail et nuancer son positionnement ou son désengagement face à celui-ci. Benoît Denis analyse cette position paradoxale pour les écrivain·es engagé·es :

Mais le paradoxe de cette entreprise d'ascèse intellectuelle est qu'elle tend par ailleurs, de multiples manières, à procéder à une *mise en scène de soi*. L'écrivain engagé, quelles que soient sa rigueur et son honnêteté, ne peut éviter de souscrire à une certaine mythologie de l'engagement, dont la valeur n'apparaît jamais si bien que lorsqu'elle se mesure au risque encouru : l'image du torero menacé par la corne du taureau chez Leiris, la nécessité de « créer dangereusement dans un siècle qui ne pardonne rien » chez Camus, entre autres exemples, signalent la représentation héroïque qui sous-tend la démarche de l'écrivain engagé.¹³⁹

¹³⁸ DENIS, B., *op. cit.*, pp.45-46.

¹³⁹ *Id.*, pp. 47-48.

La posture de Michel Houellebecq apparaît alors plus nettement : la portée de l'œuvre engagée est mise en scène à travers cette mise en examen, ressentie comme plus ou moins légitime par le principal intéressé, et le risque encouru à tout le moins en ce qui concerne sa réputation, bien qu'en l'occurrence le scandale contribue considérablement à la notoriété de l'œuvre, et, par extension, de son auteur, qui apparaît comme une figure héroïque luttant contre le brouhaha médiatique.

La posture écrivaine, dans *Refuges*, est, quant à elle, fortement liée à son statut de roman jeunesse, et plus encore à sa destination à l'enseignement. De fait, le roman visant le public adolescent, l'auteure se pose nécessairement dans une position ambivalente de revendication idéologique et de pédagogie. Il y est même exposé de manière très nette la nécessité, dans l'engagement individuel, de *savoir pour agir* :

Mila ne savait pas quoi répondre. Elle était stupéfaite. Elle avait l'impression que tout un pan du monde se révélait brusquement à elle, avec des réalités dont elle n'avait jamais entendu parler, peut-être parce qu'elle ne pouvait pas les percevoir, trop recroquevillée sur elle-même, occupée à regretter son passé ou à imaginer sa vie sans la naissance de Manuele. Comment avait-elle pu passer à côté de ça, elle qui croyait avoir si bien redécouvert Lampedusa ?¹⁴⁰

La connaissance entraîne une réaction immédiate, et cette réaction mène finalement au choix d'agir en relativisant son vécu personnel. Le choix du verbe « révéler » pose le rôle des écrivain-es comme étant d'ouvrir les yeux à leurs lecteur-ices, de déclencher une prise de conscience.

Dans un entretien publié sur le blog *Sophielit.ca*, Annelise Heurtier expose en effet la destination qu'elle donne à son roman : « J'aimerais qu'il permette de considérer d'un autre œil ces migrants. Que l'on comprenne pourquoi ils fuient leur pays, et ce qu'ils cherchent, ou plutôt ce qu'ils ne cherchent pas, en gagnant l'Europe »¹⁴¹, répondant à sa propre prise de conscience :

J'ai vraiment eu besoin de savoir qui étaient ces gens. Et c'est là que j'ai découvert ce qui se déroulait en Érythrée, véritable « caserne à ciel ouvert » selon la formule de l'anthropologue politique David Bozzini. J'ai été bouleversée d'apprendre ce qui se passait dans ce pays, dans l'indifférence générale : les camps de travail, la répression, l'absence de liberté de circulation, du choix de l'activité professionnelle, les emprisonnements, les tortures... Et j'ai eu honte de ne pas

¹⁴⁰ HEURTIER, A., *op. cit.*, p.227.

¹⁴¹ GAGNON-ROBERGE, S. « Entretien avec Annelise Heurtier », dans *Sophielit.ca*, consulté à <https://sophielit.ca/nouvelle.php?cat=3&id=383> le 23 juin 2019.

savoir, de ne même pas être capable de positionner l'Érythrée sur une carte. Alors je me suis dit que j'allais parler d'eux, en particulier.¹⁴²

Heurtier assume dès lors complètement une responsabilité, en tant qu'écrivaine, face à son œuvre, et intègre cela dans une démarche systémique de conscientisation.

Geneviève Damas, quant à elle, explicite sa conception du rôle d'écrivain·e à travers son choix de rédiger une chronique quotidienne pour *Le Soir*, qu'elle a publiée à la suite de son voyage de recherche de Lampedusa pour la préparation du roman, où elle relate son expérience sur place. Dans un entretien donné toujours pour *Le Soir*, Damas explique sa démarche de la manière suivante : « Je trouvais qu'en tant qu'écrivain on est un peu voyeur en fait, si on garde ça pour soi, pour faire un bon roman [...] et je me disais, aller à Lampedusa, si c'est juste moi, regarder les gens, voir la souffrance des gens, et la garder pour la mettre dans mon roman, ça va pas, c'est pas possible, donc il faut que ça dépasse ma petite problématique personnelle, mon travail personnel »¹⁴³. Le statut des écrivain·es est ambivalent dans les propos de Damas : il y a d'une part la conscience d'une démarche autiste, mais également la volonté de dépasser cela en recourant ici à un travail journalistique.

Geneviève Damas se met alors dans une position de médium entre le public et la situation dont elle est témoin. Plus encore, elle fait état d'une forme de devoir : « Moi je trouve qu'on a une dette morale, enfin en tout cas moi j'ai la sensation d'être héritière d'une dette morale »¹⁴⁴. La position de privilégié·e de l'Européen·ne appelle à une redistribution de ce privilège. Il est peut-être encore plus intéressant de remarquer l'insistance de l'auteure sur son individualité face à cette dette morale. Il y a dès lors, tout comme pour Annelise Heurtier, le besoin de dépasser une injustice ressentie par un processus de réparation à travers l'acte d'écriture.

Si les positions de Geneviève Damas et Annelise Heurtier paraissent assez proches, il y a une différence considérable dans la volonté affichée, chez l'auteure de *Refuges*, d'accompagner la prise de conscience, là où l'auteure de *Patricia* montre plutôt le besoin de témoigner, de montrer la réalité de la migration dans toute sa complexité, laissant ensuite les

¹⁴² *Ibid.*

¹⁴³ « L'invité du Soir : Geneviève Damas, de retour de Lampedusa », entretien entre Geneviève Damas et Philippe Deboeck, consulté à l'adresse <https://www.dailymotion.com/video/x2tzyt0> le 23 juin 2019.

¹⁴⁴ *Ibid.*

lecteur·ices tirer leurs propres conclusions. Damas ne cache cependant pas son opinion sur ce problème de société :

Personne ne quitte son pays de gaieté de cœur. C'est parce que c'est la seule solution. Il y a du lien social avec les clandestins qui sont ici. Sauver des gens qui se noient, c'est héroïque, oui, et il faut le faire. Mais il faut aussi accueillir. L'Europe doit prendre en charge cet accueil et l'organiser. C'est laissé à des mafias, il y a des zones de non-droit. Il faut aller au-delà des peurs. Il faut arriver à se projeter dans un avenir et voir les choses dans un long terme. On doit arrêter de rêver à un âge d'or qui ne reviendra plus et de ne pas accepter des changements. Et au niveau individuel, concrètement, il y a des choses à faire avec les 100.000 sans-papiers qui vivent ici : les accueillir, créer du lien social avec ces gens qui vivent en marge. Le travail sur mon roman a démarré comme ça, en approchant des sans-papiers.¹⁴⁵

Si la finalité attendue reste la même, il y a dès lors dans les deux romans une approche sensiblement différente de la littérature engagée, et, par extension, du rôle des écrivain·es face à la société : l'auteure de *Refuges* s'y fait pédagogue, présence sensible et nécessaire pour les lecteur·ices afin de les guider dans la direction d'une indignation face à un réel inacceptable, une posture qui est comparable par exemple à celle de Pascal Manoukian dans *Les échoués*, qui y montre la situation des migrant·es irrégulier·ères dans un style naturaliste destiné à choquer et à susciter une prise de conscience. *A contrario*, l'auteure a tendance à s'effacer derrière son sujet dans *Patricia*, afin de laisser la parole aux différents protagonistes, en particulier à Jean Iritimbi et Vanessa, qui représentent alors le point de vue des migrant·es, parfois hostiles aux Européen·nes. Le rôle des écrivain·es n'est pas alors celui de guide, de pédagogue, ni même uniquement de journaliste rapportant une situation factuelle, mais de passeur·euse de ces émotions étrangères aux lecteur·ices, ce que Damas revendique : « Le journaliste a toute sa formation, son éthique, sa mission d'information. Je ne venais pas à Lampedusa avec pour mission d'informer. Tout le monde sait tout ce qui s'y passe. J'ai l'impression que l'écrivain est là justement pour toucher l'émotion. C'est ce que je sais et peux faire »¹⁴⁶.

Le besoin de reconnaître sa propre situation subjective dans le monde, exprimé chez Damas à travers l'idée de « dette morale », est présent également chez Heurtier, lorsqu'elle exprime sa réalisation de la situation en Érythrée et la honte que le fait de ne pas en avoir pris connaissance plus tôt suscitait en elle. Cette prise de conscience de la relativité de sa propre

¹⁴⁵ *Ibid.*

¹⁴⁶ *Ibid.*

position est considérée par Benoît Denis comme une « exigence centrale » de la littérature engagée pour les écrivain·es :

[...] il lui faut se reconnaître *situé*, déterminé par une série de contraintes qui orientent sa vision du monde. En cela [...], la démarche d'engagement est animée par un désir d'objectivation de soi par et dans l'écriture : écrire est une entreprise de connaissance de soi, et s'engager consiste à pousser l'expérience jusqu'au bout, en refusant autant que possible toutes les formes de dénégation [...] qui limitent la validité de cette auto-objectivation : derrière cette volonté d'analyse, il y a l'idée, typiquement intellectuelle, que la prise de conscience lucide des conditionnements qui pèsent sur le sujet le rend plus libre vis-à-vis d'eux.¹⁴⁷

Il faut noter que le même « désir d'objectivation » est présent également dans *Soumission* à travers le jeu de mise en abyme des diverses figures d'auteurs se répondant dans leur besoin de se libérer de leurs préconceptions : Huysmans, François et la présence de Houellebecq en tant qu'auteur de *Soumission*, portant cette prise de conscience aux lecteur·ices. La proposition de Denis se vérifie dès lors complètement au sein de notre corpus, et, plus encore, semble rencontrer un besoin spécifique lié à la question de l'interculturalité en général et à la problématique migratoire en particulier. Les trois écrivains témoignent de fait d'un mal-être lié au surgissement dans leur quotidien de cette altérité inconnue, et la nécessité presque obsessionnelle, d'une part, de sortir de leurs propres repères afin d'intégrer cette autre réalité, et d'autre part de transmettre cette prise de conscience à leur public. La question de la connaissance de l'autre, et donc de soi, de ses propres limitations, semble alors centrale dans cet engagement, plus encore que le positionnement politique dans la société, qui n'en constitue qu'un corollaire naturel, lié aux sensibilités propres de chacun des auteurs et à leur projet littéraire.

L'écriture engagée de l'interculturalité apparaît alors dans notre corpus être une écriture de réparation : une méconnaissance (des situations politiques et humanitaires dans *Refuges* et *Patricia*) ou incompréhension (du sentiment religieux dans *Soumission*) individuelle amène à un relativisme de sa propre situation que l'écrivain·e cherche alors à porter au public, à la fois dans une démarche personnelle (reconnue et perçue comme insuffisante par Damas) et altruiste. Il s'agit alors d'occuper une place nécessaire dans la société que le journalisme s'avère insuffisant à assumer, celle de transmettre une information subjective, ancrée dans la

¹⁴⁷ *Op. cit.*, p.47.

perception et les sens, permettant ainsi d'ouvrir une opportunité d'empathie et d'intercompréhension culturelle.

Les écrivain·es y sont dès lors des figures incertaines, dont la présence est nécessaire et reconnue pour donner sa portée à l'engagement littéraire, et dans le même temps chacun des trois auteur·es semble chercher à se distinguer nettement de son œuvre, afin que celle-ci soit vue pour elle-même, ce qui aboutit à un nouveau paradoxe : cet effacement constituant le but de l'œuvre engagée, sa réussite pleine et entière, nécessairement impossible par définition comme nous l'avons établi, aboutirait à l'ultime gratification narcissique de l'écrivain·e, et au succès de sa démarche d'écriture. Une critique cynique de ce constat verrait en l'écrivain·e engagé·e une figure hypocrite et nécessairement égocentrique ; cependant nous estimons qu'il convient de reconnaître que toute démarche du personnel au public, en particulier un public large et institutionnel, comporte nécessairement, sans qu'il soit question de jugement de valeur à ce sujet, une dimension égocentrique, et que celle-ci ne pourrait dès lors constituer un argument suffisant pour neutraliser la démarche des auteur·es engagé·es, sans quoi la littérature en aboutirait au relativisme absolu qui gagne François dans *Soumission*, et toute prise de parole deviendrait indésirable. Il convient en outre de constater que la littérature engagée donne la parole aux muet·tes de la société et crée une possibilité d'identification, aussi bien aux cyniques dans *Soumission* qu'aux précaires dans *Refuges* et *Patricia*, et qu'il s'agit alors d'une position difficile pour les écrivain·es engagé·es, accusé·es automatiquement et nécessairement d'instrumentaliser cela dans un but personnel, au risque de nier le sens et le poids de cette démarche, avec lesquels, comme nous l'avons vu, ces auteur·es semblent toujours se débattre.

Réception et inscription dans la société : une crise de la représentation ?

En tant que discours sur la société ayant pour ambition de transmettre l'engagement des auteur·es vers leurs lecteur·ices, la littérature engagée occupe une place dans la société qui ne coïncide pas nécessairement avec celle de l'ensemble de la littérature.

Soumission est ainsi, comme nous l'avons déjà mentionné, accueilli par la polémique. Il est possible d'observer, face au roman, quatre postures différentes, selon les axes du degré de lecture et du positionnement favorable ou non au roman : parmi ses détracteur·ices, celles et ceux qui le prennent au premier degré y voient un roman islamophobe, ciblant directement la communauté musulmane de France comme ouverte et favorable à l'instauration d'un

gouvernement islamiste avec la complicité de la gauche. Les détracteurs du roman qui le prennent au second degré l'accusent plutôt d'être inconséquent, de jouer sans discernement et imprudemment avec les peurs de la population, voire de le faire délibérément et consciemment. Les défenseur·es du roman qui le prennent au premier degré saluent, quant à eux, ce qu'ils considèrent comme de la clairvoyance, voire une vision prophétique de l'avenir. Au second degré, il s'agit plutôt de répondre aux accusations des détracteur·ices du roman, et de présenter celui-ci comme un conte philosophique qui doit être pris avec distance, voire humour.

Ce qui est en question, en réalité, c'est donc le positionnement du roman face au réel. Par sa qualité de récit d'anticipation, *Soumission* est alors interprété comme relevant de deux écoles possibles : soit Houellebecq chercherait à travers son roman à donner une conclusion univoque, faisant du roman une représentation fine et réaliste de la société, et il s'agirait alors d'un roman à thèse, une pratique littéraire vivement critiquée pour son autoritarisme et sa dimension monologique¹⁴⁸, et la lecture correcte du roman serait alors de postuler que Houellebecq y inscrit une thèse personnelle revendiquée comme telle sur la société française ; soit le roman est beaucoup moins univoque que cela et serait alors un dispositif à prendre avec la distance de l'ironie, interrogeant le réel plus que cherchant à le résoudre, ce qui l'inscrirait dans l'idée sartrienne de perturber le lecteur, de le forcer à s'interroger.

L'opinion publique est partagée sur le sujet, ce qui est parfaitement illustré dans le débat « Le clash » entre Grégoire Leménager de *L'Obs* et Jean-Christophe Buisson du *Figaro magazine*¹⁴⁹ : alors que Leménager défend l'idée qu'il s'agit d'un roman à thèse maladroit, ce qui ne serait démenti en rien par la posture de désengagement de Michel Houellebecq, Buisson insiste au contraire sur l'aspect romanesque, fictif de *Soumission*, devant être pris avec recul et ironie.

L'auteur lui-même apparaît indécis sur la question, revendiquant tantôt une relativisation de l'œuvre, appelant à le considérer comme une satire notamment sur *France Inter* face à Patrick Cohen¹⁵⁰, et tantôt défendant les thèses de *Soumission* comme plausibles et relevant d'une analyse fine, notamment du Coran et de la population musulmane française, allant jusqu'à contredire Patrick Cohen sur les chiffres de la participation musulmane à la « Manif pour tous ». De manière générale, Houellebecq s'efforce de rester à l'écart des questions

¹⁴⁸ DENIS, B., *op. cit.*, pp.85-86.

¹⁴⁹ « Le clash : *Soumission* de Michel Houellebecq mérite-t-il son succès ? », débat entre Grégoire Leménager et Jean-Christophe Buisson sur la chaîne Youtube de *L'Obs*, émission du 30 janvier 2015, page consultée le 15 juin 2019 à l'adresse <https://www.youtube.com/watch?v=vEwFNOKioIo>.

¹⁵⁰ COHEN, P., *loc. cit.*

établissant un rapport entre lui et son œuvre, et lorsqu'il est contraint malgré tout de répondre, évoque un relativisme absolu, ou une absence d'opinion de sa part, qu'il présente comme une nécessité pour l'écriture d'un tel roman¹⁵¹.

Le cas de *Soumission* implique en outre la prise en compte d'autres acteur·ices qui altèrent considérablement l'image médiatique du roman. C'est le cas notamment de l'éditeur poche du livre de Houellebecq, qui accentue la dimension provocatrice de l'œuvre, à travers l'illustration de couverture ou encore la citation d'Emmanuel Carrère en quatrième de couverture : « S'il y a quelqu'un aujourd'hui dans la littérature mondiale et pas seulement française, qui pense l'espèce d'énorme mutation que nous sentons tous en cours sans avoir les moyens de l'analyser, c'est lui »¹⁵². L'illustration, une tour Eiffel surplombée d'un croissant de Lune, insiste sur l'aspect politique de l'œuvre, la replaçant alors dans sa dimension sociétale, tandis que la citation d'Emmanuel Carrère lui donne une dimension prophétique. Dans la matérialité de l'objet livre se déploie alors l'image d'une œuvre polémique, provocatrice voire contestataire, une dimension partiellement désavouée, comme nous l'avons déjà évoqué, par son auteur.

Le cas de *Refuges* est assez différent, le roman n'ayant pas suscité de polémique notable, à l'inverse de *Soumission*. Il a au contraire suivi sa destination éditoriale de littérature à vocation pédagogique : il est de fait complété par un dossier pédagogique pour les professeur·es disponible sur le site de l'éditeur tandis qu'Annelise Heurtier rencontre des classes d'élèves pour discuter de son roman.

Nous constatons une pratique de la littérature engagée ici radicalement opposée. *Soumission* est un roman de la rupture, de la provocation, questionnant la société et suscitant par là-même des réactions contrastées sur le registre polémique. Le monde médiatique traite alors le roman comme un fait sociologique en soi, à interroger, qui suscite des reportages, l'intervention d'expert·es, et de manière générale la nécessité d'une couverture médiatique accordant une place considérable au doute et au questionnement, aussi bien de l'auteur et de son œuvre que de son rapport à la société. *Refuges*, à l'opposé, appartient à une forme de littérature inscrite dans la société, y occupant une place qui lui est laissée, intégrée dans une mission d'éducation allant jusqu'à la reconnaissance étatique, puisque le roman reçoit le label « sélection du Ministère ». La forme littéraire est alors assujettie à une fonction sociale d'autant plus nettement identifiée que l'auteure écrit systématiquement pour la jeunesse.

¹⁵¹ *Ibid.*

¹⁵² ¹⁵³ DENIS, B., *op. cit.*, p.56.

La position de *Patricia* est encore différente et est associée essentiellement à son statut d'œuvre littéraire. En étant publié dans la collection *NRF*, laquelle est considérée encore aujourd'hui comme la ligne de prestige de l'éditeur Gallimard, le roman de Geneviève Damas se voit actualisé de fait dans la société comme de la littérature avant même d'être de la littérature engagée. Ce choix de publication peut paraître étonnant dans une littérature engagée héritière de l'engagement d'après-guerre et notamment de Sartre, qui constatait le divorce du public et des écrivain·es, et voyait pour impératif de la littérature engagée, afin de combler cet écart, de retrouver le public, particulièrement le prolétariat, celui qu'il cherche à engager, chez lequel il espère déclencher une prise de conscience, ce qu'il nomme un « appel au profane » :

Ainsi, la grande question qui se pose à l'écrivain engagé est-elle : comment atteindre ce public aperçu, mais insaisissable ? Sur ce point, c'est sans doute Sartre qui a donné la réponse la plus systématique et la plus claire, puisque la totalité de *Qu'est-ce que la littérature ?* envisage la problématique de l'engagement en termes de relation entre auteur et public et/ou lecteur. En effet, pour Sartre, engager la littérature revient en fait à lancer un vaste *appel au profane* en conviant l'écrivain à s'adresser à cette masse de lecteurs qu'une certaine littérature élitiste exclut symboliquement de l'échange littéraire. Il faut donc renoncer à écrire pour ses pairs, ne plus concevoir l'écriture comme une activité réservée à un petit nombre d'élus.¹⁵³

Denis va d'ailleurs jusqu'à citer le cas de Jules Romains, qui décide de quitter Gallimard et la *NRF* au début des années trente pour publier les *Hommes de bonne volonté* chez Flammarion afin de toucher un plus large public¹⁵⁴. Si le monde de l'édition contemporain n'est pas comparable à celui de Jules Romains, la valeur symbolique de la *NRF* reste forte ; publier de la littérature engagée dans cette collection relève dès lors d'un choix résolument différent de la conception sartrienne de la littérature engagée, et rétablit une certaine position d'exception de la littérature. La portée symbolique de ce choix est considérable : le roman échappe à toute accusation catégorique de partisanerie, et se pare d'une aura de légitimité intellectuelle qui résonne d'une manière bien particulière en 2018, à une époque où la politique inspire le dédain et où la course aux identités apolitiques constitue le moteur paradoxal de l'émergence d'une nouvelle classe politique, et où des dirigeants comme Macron ou Saviano ont pu se faire élire en ne se revendiquant « ni de gauche, ni de droite ». Le roman de Geneviève Damas, aussi bien dans son contenu intimiste que dans ce choix de publication, pose donc son sujet comme une thématique sociétale qui échappe aux enjeux de

¹⁵³ DENIS, B., *op. cit.*, p.56.

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 57.

la politique partisane pour apparaître face au public comme un enjeu interpersonnel, concret et direct.

Au-delà d'une semblance de similitude entre les trois œuvres composant notre corpus, particulièrement autour de la thématique de la position des Européen·nes face à la crise identitaire amenée par la multiculturalité, nous constatons alors une fonction de la littérature radicalement différente dans chaque cas, si éloignée en réalité qu'elle apparaît dès l'élaboration du roman (l'aspect iconoclaste de *Soumission* étant reconnu par Houellebecq lorsqu'il admet que s'il ne cherche pas la polémique, il n'essaie en tout cas pas de l'éviter, tandis que *Refuges* a été écrit avec le public-cible des adolescents inscrit comme prérequis) et continue jusqu'à sa réception dans la sphère médiatique et sociale : *Soumission* est une œuvre polémique reçue comme l'objet d'un débat public, *Refuges* revendique et assume une mission didactique reconnue et encadrée par l'État, et *Patricia* est reçu avant tout comme un objet littéraire. Pourtant, chacun des trois romans évoque une thématique contemporaine, et leurs auteur·es revendiquent la volonté, voire la nécessité, de mettre en scène à travers leurs œuvres leur rapport au réel.

Le roman engagé ne saurait être considéré en soi comme un genre, ni même comme une conception englobante d'une forme de littérature, et l'appellation semble échapper à toute détermination fixe. Il nous paraît cependant évident que le concept de littérature engagée reste pertinent aujourd'hui dans les représentations sociales de la littérature aussi bien sur la scène médiatique que dans l'esprit du public, pour désigner une littérature qui semble vouloir mettre en jeu de façon ouverte la société en s'adressant directement aux lecteur·ices, que ce soit en instillant le doute en leur for intérieur, à la manière de *Soumission*, en les éduquant sur des problématiques sociétales brûlantes comme *Refuges* ou en les incitant à faire preuve d'empathie dans leur expérience subjective d'un monde de tensions comme *Patricia*. Il conviendrait alors non pas de parler de *la* littérature engagée comme d'une catégorie nette et identifiable aisément, une méthode qui montre presque immédiatement ses limites, puisqu'il est possible de démontrer aisément que toute littérature est nécessairement engagée à des degrés différents en suivant un raisonnement sartrien, mais bien plus *des* littératures engagées, qui occupent, selon la destination leur étant attribuée collectivement par chaque auteur·e, les médias, le monde politique ou encore l'opinion publique des lecteur·ices, des fonctions radicalement différentes au sein de la société.

Cette perspective permet en outre de parvenir à un constat général sur l'état de la littérature aujourd'hui et sur sa place au sein de la société. La multiplicité des usages et sa

présence aussi bien dans les classes que sur les plateaux de télévision dans des modalités extrêmement variables et impossibles à essentialiser démontre l'intrication profonde du récit, qu'il soit littéraire ou qu'il investisse d'autres modes de communication, dans l'expérience humaine. Si la critique moderne reconnaît volontiers cette omniprésence du récit, dans le sillage des *Mythologies* de Barthes, et que l'anthropologie met en évidence que la société humaine est structurée depuis toujours par les fictions que sont par exemple les modèles sociétaux, les liens interpersonnels ou les idéologies, comme l'expose Yuval Noah Harari dans *Sapiens*, le cas de la littérature engagée, dans le cadre de notre thématique de la crise migratoire, semble constituer davantage une posture réflexive sur la société en elle-même, offerte comme un miroir au citoyen européen.

Les trois romans de notre corpus, contrairement à d'autres comme *Les échoués* ou *Ulysse from Bagdad*, ont de fait pour protagonistes principaux structurant le récit des Européen·nes en marge d'un changement si fondamental qu'i·elles peinent à y trouver leur place. Ils s'inscrivent dans la continuité d'*Eldorado* et de son protagoniste Salvatore Piracci, transfiguré par son expérience de contact avec les migrant·es en tant que capitaine de marine en Méditerranée et diluant progressivement son identité à travers ce flux, jusqu'à s'unir à lui en s'identifiant à Massambalo, divinité du voyage. Il s'y trouve à chaque fois ce besoin de témoigner d'une angoisse, d'une incompréhension, et finalement d'une nécessité de se réapproprier une nouvelle identité qui tienne compte de ce changement et soit inscrite dans une nouvelle temporalité, où la migration et le contact transculturel ne sont plus à voir comme des gênes ou des attaques qu'il faut enrayer, à tout le moins dans les discours officiels, mais une réalité inévitable qu'il convient *a minima* de considérer et de regarder comme telle, en acceptant qu'elle transformera les sujets européens. C'est la littérature d'un mal-être et de son dépassement, qui prend des formes diverses et des fonctions tout aussi variées dans la société, mais conserve avant tout ce rôle de verbaliser une situation et une posture complexes afin de permettre à son lectorat de les appréhender et d'y réfléchir.

La force du récit repose alors dans cette distance ajustable avec le réel, dans la médiation de sa représentation permettant au lectorat à la fois de s'identifier aux situations qui lui sont présentées en les considérant comme crédibles et suffisamment proches de son vécu, et, dans le même temps, de les approcher avec un certain recul critique, n'y étant pas investi dans ses intérêts personnels.

Conclusion générale

À travers notre analyse, il est apparu nettement une ambivalence de la littérature engagée autour de la crise migratoire, aussi bien aux yeux du public que dans la démarche des auteur·es : cette littérature, qui prend des formes et des fonctions multiples, se distingue par la permanence d'une part de la mise en abyme des Européen·nes réagissant à la crise, et dès lors des auteur·es, employant alors la littérature engagée dans une démarche individuelle et subjective partagée avec son public, et d'autre part d'un engagement plus sartrien, marqué par une idéologie et un devoir, conscient d'un rôle et d'une responsabilité des écrivain·es, qu'ils soient de critique cynique, de pédagogue ou de peintre du réel, alliant alors une subjectivité exacerbant l'individu à une dynamique collective et sociale.

Notre parcours de recherche à travers cette littérature nous a permis de constater que, plus qu'un mouvement idéologique caractérisé par une orientation politique nette et limitée dans son extension à quelques auteur·es y investissant un projet personnel, la thématique de la crise migratoire dans les arts et la littérature constitue un véritable phénomène culturel transversal, investissant toutes les formes, opinions et modes de traitement. Ce constat implique à la fois un réel questionnement dans le chef des créateur·ices, et l'existence d'un public réceptif à cette problématique, susceptible de consulter cette production culturelle. De là, il nous paraît essentiel de constater que la question de la transculturalité, au moins dans le chef des Européen·nes, n'est pas perçue comme étant réglée.

Ce constat soulève une autre question, qui nous semble importante à envisager, à défaut de pouvoir la traiter pleinement dans le cadre de notre étude : celle de l'appropriation de la thématique de la transculturalité par les mondes médiatique et culturel européens. De fait, et ce malgré de bonnes intentions évidentes, cette production culturelle issue de créateur·ices européen·nes, nous l'avons déjà brièvement évoqué au sujet de *Refuges*, a tendance à aliéner les migrant·es dans une position d'objet soumis au jugement européen. S'agit-il réellement d'une littérature des dominé·es, ou plutôt d'une littérature des dominant·es ? Certes, le public visé, ce sont les lecteur·ices européen·nes, que l'on informe et sensibilise à la cause migratoire, mais la puissance modificatrice et révolutionnaire de la parole engagée n'est-elle pas mise en danger par son inscription préprogrammée dans le débat politique des sociétés européennes ? Tout comme le Ministère français de l'Éducation nationale et de la Jeunesse n'éprouve aucune difficulté à inscrire le roman d'Annelise Heurtier dans les recommandations de lecture à destination pédagogique, *Patricia* est publié dans une des

collections les plus prestigieuses de l'espace littéraire francophone comme si finalement *cela allait de soi*, que la cause de l'accueil des migrant·es était une affaire entendue. Tout comme il va de soi que Michel Houellebecq ne peut que provoquer les lecteur·ices, son dédain notoire pour l'Islam et le féminisme en faisant le représentant naturel, aux yeux de beaucoup d'observateur·ices, sans considération pour leur orientation politique, de la droite réactionnaire. Inscrit·es médiatiquement dans des identités politiques qui les précèdent, les auteur·es engagé·es tendent, certainement bien malgré eux, un miroir complaisant à une société qui se plaît à contempler sa propre mutation à travers l'arrivée des étranger·ères, qu'il s'agisse de migrant·es illégaux·ales ou d'expatrié·es. D'où les nombreuses tentatives de remotiver l'acte de publication dans sa signification profonde, par exemple en redistribuant les droits ou en produisant autre chose que le roman engagé en lui-même, comme l'a fait Geneviève Damas à travers ses chroniques de Lampedusa. D'où également l'effacement de certain·es auteur·es derrière des témoignages, se faisant alors presque écrivain·es public·ques pour porter des voix minoritaires. La littérature portant sur la crise migratoire se situe dans une position délicate face aux migrant·es, et essaie nettement de dépasser la fétichisation d'une minorité pour la gratification narcissique des dominant·es. L'exercice est cependant complexe et n'échappe pas au paradoxe que cette littérature finit nécessairement inscrite dans les circuits de validation de la culture dominante. Voulant écrire pour la collectivité, ces écrivain·es de la multiculturalité se retrouvent malgré eux à écrire pour un public qui, d'une part, n'a pas nécessairement besoin d'être convaincu, et, d'autre part, appartient presque nécessairement, en tout cas dans sa représentation éditoriale, à une classe pour laquelle la frontière constitue un horizon franchissable. Lorsque nous avons parlé de miroir, nous pensions évidemment au genre médiéval des miroir des princes, manuels d'éthique et de gouvernance pour les souverains, car nous constatons que cette littérature engagée, en tant qu'objet de publication, reste, elle aussi, vectrice de la continuité d'un monde de dominant·es et de dominé·es.

En poussant le raisonnement, nous en arrivons à constater une constante de personnages européen·nes véritablement aliéné·es de leur identité à travers la multiculturalité, de Piracci-Massambalo chez Gaudé aux trois auteur·es de notre corpus et leurs protagonistes. La mise en scène de cette violence apparaît comme une pierre angulaire récurrente de ces romans, témoignage d'un conflit qui finalement n'existe que parce que l'Europe a choisi de le raconter comme tel. Même en se représentant du côté des migrant·es, les écrivain·es engagé·es échouent logiquement à établir ce pont de la multiculturalité, et restent coincé·es de leur côté de la Méditerranée, avouant volontiers leur incapacité à comprendre et représenter, mais

souhaitant malgré tout exister dans cette histoire qui n'est finalement pas la leur, dans un raisonnement néocolonialiste qui est sans doute déjà anachronique. La littérature engagée en tant que catégorie atteint alors ses limites, car la portée littéraire et transformatrice de ces œuvres n'est alors permise qu'à condition de les considérer en tant qu'objets de subjectivité, comme émanations de vécus personnels et interpersonnels, et non plus comme ressortant uniquement d'une fonction dans la société, sans quoi ces œuvres tomberaient dans le figement institutionnel, la validation publique et donc la contribution à la pérennité du système qu'elles s'efforcent de remettre en question.

En vérité, la question du rapport entre dominant·es et dominé·es traverse toute tentative de représentation des marginaux, des minoritaires. Dans *Une morale du minoritaire*, Didier Eribon se penche ainsi sur l'œuvre de Jean Genet, écrivant sur base de sa propre connaissance des milieux homosexuels qu'il a fréquentés, et la condamnation de cette œuvre par Georges Bataille. Eribon voit dans la manière dont Bataille critique Genet une impossibilité à comprendre un mode de représentation essentiellement tourné autour de la réalité des exclu·es de la société :

Aussi, lorsque Bataille reproche à Genet de ne pas saisir que la véritable communication passe par la reconnaissance d'une « subjectivité commune », d'une « conscience partagée », on peut penser qu'il s'inscrit dans une forme d'universalisme qui n'est, comme c'est bien souvent le cas, que l'universalisation d'un point de vue particulier, celui du dominant [...].¹⁵⁵

Il s'agit là du même paradoxe que celui qui gagne la littérature engagée sur la crise migratoire : voulant représenter et défendre les dominé·es avec les mots des dominant·es, cette littérature les enferme dans une vision universaliste qui a tendance à vouloir normaliser leur existence sur le modèle dominant. Comme au zoo, les lecteur·ices, la larme à l'œil, se disent alors « ils sont comme nous », ne légitimant la condition de marginal·e que dans la mesure où il est possible de tracer entre cette condition et la condition humaine universelle (ou plutôt, perçue comme telle par la classe dominante) des parallèles rédempteurs. Un esprit pragmatique aurait tendance à voir là une question purement formelle, dans la mesure où la sensibilisation à la cause humanitaire serait perçue comme un objectif suffisant et obtenu aisément en appelant aux valeurs dominantes ; deux résistances nous apparaissent cependant à cette manière de considérer le problème.

¹⁵⁵ ERIBON, D., *Une morale du minoritaire. Variations sur un thème de Jean Genet*, coll. Champs essais, Paris, Flammarion, 2015, p.54.

La première est la confiscation involontaire du droit à l'autodétermination des migrant·es, qui ressort alors du même impérialisme souverain et territorial que celui que certains de ces auteur·es s'efforcent pourtant de remettre en question ; de fait, si les migrant·es doivent obéir à l'impératif d'être représenté·es dans la société dominante par des représentant·es de celle-ci pour obtenir le droit de fouler le territoire européen, i·elles restent alors saisi·es dans une condition d'intrus·es, socialement inférieur·es, de métèques dont les droits citoyens, sociaux ou culturels sont réduits au minimum possible, et dont les spécificités ne sont pas revendiquées, et dès lors pas reconnues. À moyen ou long terme, cela risquerait de se traduire par un conflit, au moins culturel et symbolique, entre la représentation qui en est faite par leurs défenseur·euses et leur présence réelle dans la société, amenant à des généralisations abusives. Ce constat s'est d'ailleurs produit à de nombreuses reprises, et les migrant·es ont pu être accusé·es d'intentions cachées et de nombreux maux dans les sociétés d'accueil, notamment d'une série de délits et de crimes allant des plus anodins (mendicité ou vol) aux plus graves (par exemple les viols du Nouvel An de 2016 en Allemagne, qui ont largement été attribués à des migrants¹⁵⁶). Le moindre écart à la norme, fût-ce un cas isolé, est pris comme le signe que cette collectivité n'est pas « comme nous », car sa présence n'est que tolérée par solidarité et urgence humanitaire. Cette présence reste alors opaque, gênante, incomprise. Beaucoup d'Européen·nes s'interrogent alors, par exemple sur la forte présence d'hommes dans ces populations migrantes, et en tirent des conclusions hâtives, parce que ces interrogations sont posées à d'autres Européen·nes, qui n'ont pas traversé la Méditerranée, qui n'ont pas transité par des réseaux de passeur·euses, qui n'ont pas été en position de prendre la décision de quitter un pays pour un autre, et qui n'ont dès lors tout simplement pas les réponses. Si la littérature engagée que nous interrogeons dans le cadre de notre étude n'est pas directement responsable de ces méconnaissances, elle contribue, bien malgré elle, au figement la population des migrant·es dans cette position de dominé·es, mal compris·es et mal représenté·es, uniquement objets d'une réponse humanitaire et non nouveaux sujets européens.

¹⁵⁶ Il est à noter que les sources sur cette question restent largement contradictoires et qu'il est presque impossible d'obtenir un relevé factuel fiable de ce qui s'est réellement produit ce soir-là à Cologne et dans le reste de l'Allemagne ; à ce sujet, nous recommandons les nombreuses contradictions de l'article Wikipédia francophone sur le sujet : https://fr.wikipedia.org/wiki/Agressions_sexuelles_du_Nouvel_An_2016_en_Alemagne , consulté le 9 août 2019. Sans prendre position dans ce débat, que nous reconnaissons volontiers ne pas maîtriser car il fait intervenir des notions de politique, de société, de culture et d'Histoire contemporaine allemandes que nous ne possédons que superficiellement, il nous semble que le flou médiatique qui entoure la question illustre nettement l'opacité de la population des migrant·es en séjour illégal pour les Européen·nes et les réactions extrêmes que cette méconnaissance peut engendrer.

Ce problème de représentation nous amène directement à la deuxième résistance que nous observons face à l'idée qu'une littérature engagée issue de la culture dominante européenne suffise à traiter la question migratoire : il nous semble de fait que cela constitue une manière d'essentialiser les migrant·es en une masse homogène, négligeant de fait les individualités et les particularités de chacun·e. C'est d'autant plus un problème que la crise migratoire européenne constitue en soi un phénomène particulièrement déshumanisant, nous l'avons déjà relevé par exemple à travers la volonté des gouvernements de relativiser la dimension humaine de ces arrivant·es en les nommant au moyen de formules désincarnées et dépourvues, autant que possible, des connotations de la détresse que l'on retrouve par exemple dans l'appellation de « réfugié·es ». Si les auteur·es parlant de la crise migratoire font un effort conséquent afin d'individualiser leurs personnages, ce qu'on voit très bien dans *Refuges* ou *Patricia*, nous n'échappons pas à un discours essentiellement idéologique à forte dimension universalisante. Pour les Européen·nes, même favorables à l'accueil des migrant·es, la crise migratoire est avant tout un désastre à large échelle, et l'aide humanitaire consiste alors à produire une action individuelle afin de contribuer à un projet plus général. Même insister sur les particularités des individus, comme le fait par exemple Annelise Heurtier, ne constitue finalement qu'une manière d'allégoriser la collectivité. Ce paradoxe semble difficile, voire impossible à éviter pour une littérature produite dans le champ de production dominant, par des auteur·es issu·es de la culture dominant·e, pour un public dominant. Nous constatons que la réflexion est menée à travers les nombreuses manières dont les auteur·es s'efforcent de porter les voix minorisées, mais peu de ces tentatives parviennent réellement à échapper à la force aliénante de la représentation des dominé·es par les dominant·es. Les tentatives les plus proches d'une solution sont sans doute celles qui offrent la possibilité aux migrant·es d'utiliser les moyens de production culturels européens afin de produire leur propre discours, selon leurs propres modalités, ou encore celles qui proposent un produit mixte, à la fois européen et migrant, à l'image du spectacle *Ceux qui m'ont rencontré ne m'ont peut-être pas vu*, mêlant acteur·ices européens et migrant·es.

Nous concluons dès lors notre analyse et nos réflexions sur ce sujet par le constat suivant : à travers la littérature engagée autour de la crise migratoire, il apparaît que l'engagement littéraire constitue une tendance importante du champ littéraire contemporain, et occupe de nombreuses fonctions au sein des sociétés européennes. Ce faisant, cet engagement perd cependant une part considérable de la force révolutionnaire de changement qu'elle revendique, et place la validation par la culture dominante comme un prérequis à la diffusion des voix dominées, figeant les rapports de force et échouant à sortir d'un système de représentation

culturelle occidentale néocolonialiste. L'engagement sartrien à vocation universaliste, dont l'influence se fait encore sentir à travers la revendication d'une responsabilité écrivaine, semble dès lors être arrivé à une impasse, de laquelle l'écriture engagée contemporaine s'efforce de sortir en recourant à une exacerbation de la subjectivité et un questionnement du rapport à la différence des Européen·nes.

Bibliographie

Corpus d'étude

Corpus principal

DAMAS, Geneviève, *Patricia*, coll. Blanche, Paris, Gallimard, 2017.

HEURTIER, Annelise, *Refuges*, coll. Poche, Paris, Casterman, 2015.

HOUELLEBECQ, Michel, *Soumission*, Paris, Flammarion, 2015.

Corpus secondaire

Bienvenue ! 34 auteurs pour les réfugiés, Paris, Points, 2015.

Osons la fraternité ! Les écrivains aux côtés des migrants, Paris, Philippe Rey, 2018.

AZZARA, Noël, *Parcours de migrants et de réfugiés. Entre espoir et souffrance*, Paris, L'Harmattan, 2015.

CASTALDI, Paolo, *Etenesh. L'odyssée d'une migrante*, coll. Histoire, Vincennes, Des ronds dans l'O, 2016.

CHAMOISEAU, Patrick, *Frères migrants*, Paris, Seuil, 2017.

ENGEL, Vincent & BOUFFIOUX, Michel, *Deux ans et l'éternité*, coll. Double jeu, Héவில், Ker éditions, 2019.

FRAYER-LALEIX, Arthur, *Dans la peau d'un migrant. De Peshawar à Calais, enquête sur le « cinquième monde »*, Paris, Fayard, 2015.

GAUDÉ, Laurent, *Eldorado*, Paris, Actes Sud, 2006.

JASSOUMA, Joude & CAMBRONNE (de), Laurence, *Je viens d'Alep*, Paris, Allary Éditions, 2017.

MACÉ, Marielle, *Sidérer, considérer. Migrants en France, 2017*, Lagrasse, Verdier, 2017.

MANOUKIAN, Pascal, *Les échoués*, Paris, Points, 2015.

SCHMITT, Éric-Emmanuel, *Ulysse from Bagdad*, coll. Classiques et Contemporains, Paris, Magnard, 2017.

SMITH, Stephen, *La ruée vers l'Europe*, coll. Essai français, Paris, Grasset, 2018.

ZEMMOUR, Éric, *Destin français*, Paris, Albin Michel, 2018

Corpus scientifique

Monographies et collectifs

BOOTH, William C., *The Rhetoric of Fiction*, 2e éd., Chicago, The University of Chicago Press, 1983.

CALABRESE, Laura et VENIARD, Marie (éds.), *Penser les mots, dire la migration*, Louvain-la-Neuve, Academia-L'Harmattan, 2018.

CASTLES, Stephen, DE HAAS, Hein & MILLER, Mark J., *The Age of Migration. International Population Movements in the Modern World*, 5e éd., Basingstoke, Palgrave MacMillan, 2014.

DENIS, Benoît, *Littérature et engagement*, Paris, Points, 2000.

DUFAYS, Jean-Louis, LISSE, Michel et MEURÉE, Christophe, *Théorie de la littérature. Une introduction*.

ERIBON, D., *Une morale du minoritaire. Variations sur un thème de Jean Genet*, coll. Champs essais, Paris, Flammarion, 2015, p.54.

FASSIN, Didier et RECHTMAN, Richard, *L'empire du traumatisme. Enquête sur la condition de victime*, Paris, Flammarion, coll. Champs essais, 2011.

FLOREY, Sonya, *L'engagement littéraire à l'ère néolibérale*, coll. Perspectives, Villeneuve d'Ascq, Septentrion, 2013.

GEFEN, Alexandre, *Réparer le monde. La littérature française face au XXI^e siècle*, Paris, Corti, 2017.

JOULE, Robert-Vincent & BEAUVOIS, Jean-Léon, *Petit traité de manipulation à l'usage des honnêtes gens*, nouvelle version, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, 2015.

KIAN, Azadeh, *Femmes et pouvoir en islam*, Paris, Michalon, 2019.

SAPIRO, Gisèle, *La responsabilité de l'écrivain. Littérature, droit et morale en France (XIX^e-XXI^e siècle)*, Paris, Seuil, 2011.

SAPIRO, Gisèle, *Les écrivains et la politique en France*, Paris, Seuil, 2018.

SARTRE, Jean-Paul, *La responsabilité de l'écrivain*, Lagrasse, Verdier, coll. Philosophie, 1998.

Article scientifique

SARTRE, Jean-Paul, « Présentation », dans *Les Temps Modernes*, Paris, Gallimard, n°1, octobre 1945.

Articles de presse

« Nous défendons une liberté d'importuner, indispensable à la liberté sexuelle », dans *Le Monde*, tribune collective consultée le 25 juin 2019 à l'adresse https://www.lemonde.fr/idees/article/2018/01/09/nous-defendons-une-liberte-d-importuner-indispensable-a-la-liberte-sexuelle_5239134_3232.html .

AESCHIMANN, Éric et HALIFAH-LEGRAND, Sarah, « La jeunesse africaine est-elle un danger pour l'Europe ? », débat entre Stephen Smith et Michel Agier, dans *Bibliobs*, article consulté le 3 juin 2019 à l'adresse <https://bibliobs.nouvelobs.com/idees/20180209.OBS1958/la-jeunesse-africaine-est-elle-un-danger-pour-l-europe.html> .

GAGNON-ROBERGE, Sophie « Entrevue avec Annelise Heurtier », dans *Sophielit.ca*, consulté le 23 juin 2019 à l'adresse <https://sophielit.ca/nouvelle.php?cat=3&id=383> .

Documents multimédias

DAMAS, Geneviève, *L'invité du Soir : Geneviève Damas, de retour de Lampedusa*, entrevue avec Philippe Deboeck, diffusée sur la chaîne Dailymotion du *Soir*, page consultée le 23 juin 2019 à l'adresse <https://www.dailymotion.com/video/x2tzyt0> .

HOUELLEBECQ, Michel, dans *Le Grand Journal*, entrevue avec Antoine de Caunes, émission du 14 juin 2015, page consultée le 23 juin 2019 à l'adresse <https://www.youtube.com/watch?v=cO0wgcTXr1s> .

HOUELLEBECQ, Michel, dans *Le JT de 20h*, entrevue télévisée avec David Pujadas, émission du 6 janvier 2015, diffusée sur *France Info*, page consultée le 23 juin 2019 à l'adresse https://www.francetvinfo.fr/replay-jt/france-2/20-heures/jt-de-20h-du-mardi-6-janvier-2015_784921.html, segment à partir de 33:35.

HOUELLEBECQ, Michel, *L'invité d'Inter*, entrevue radiophonique avec Patrick Cohen, diffusée sur *France Inter*, émission du 7 janvier 2015, page consultée le 15 juin 2019 à l'adresse <https://www.youtube.com/watch?v=o5ttzXGKbSY> .

Dictionnaires et encyclopédies

« Agressions sexuelles du Nouvel An 2016 en Allemagne », dans *Wikipédia*, page consultée le 9 août 2019 à l'adresse https://fr.wikipedia.org/wiki/Agressions_sexuelles_du_Nouvel_An_2016_en_Allemagne .

« Gaslight », dans l'*English Oxford Dictionary*, page consultée le 25 juin 2019 à l'adresse <https://www.lexico.com/en/definition/gaslight> .

« MANIPULATION, subst. fém. », dans *Le Trésor de la Langue Française informatisé*, page consultée le 2 juillet 2019 à l'adresse <http://stella.atilf.fr/> .

Divers

COSTA SANTOS, Adriana et DEMANCHE, Delphine, « La plateforme citoyenne de soutien aux réfugiés : une fourmilière née dans l'urgence », dans *PAUVÉRITÉ. Le trimestriel du Forum – Bruxelles contre les inégalités*, n°21, Bruxelles, décembre 2018.

UNIVERSITÉ CATHOLIQUE DE LOUVAIN
Faculté de philosophie, arts et lettres

Place Blaise Pascal, 1 bte L3.03.11, 1348 Louvain-la-Neuve, Belgique | www.uclouvain.be/fial