

Le roman (post)migratoire en tant que « roman spatial » : le(s) rôle(s) de l'espace dans *Il ne portait pas de chandail* d'Annick Walachniewicz

PRZEMYSŁAW SZCZUR¹
Université Pédagogique de Cracovie

Résumé

L'auteur de l'article propose une analyse du roman *Il ne portait pas de chandail* de l'auteure belge contemporaine Annick Walachniewicz à travers la notion de « roman spatial ». Il souligne ainsi l'utilité de la perspective spatiale pour rendre compte de la spécificité de la littérature (post)migratoire. Dans le roman analysé, l'espace joue un rôle structurant tant au niveau du discours que de l'histoire. L'on y remarque une spatialisation de la composition et de la lecture romanesques. Les personnages, y compris la représentation de leur psychologie, sont également spatialisés.

Quant à l'espace, il est narrativisé dans la mesure où il reste dans une relation intime avec l'intrigue à laquelle c'est principalement le trajet migratoire du père de l'héroïne-narratrice qui sert de principe dynamique. Au-delà de la dimension référentielle de l'œuvre, le style poétique qui y domine pourvoit les éléments spatiaux représentés d'une dimension symbolique.

En termes géo-nationaux, c'est le territoire polonais qui y joue un rôle particulièrement important car il renferme le secret du père de l'héroïne-narratrice qui se trouve à la source du récit. Bien que la division fondamentale qui organise l'espace représenté dans le roman soit celle entre l'Est et l'Ouest européens, l'héroïne narratrice raconte aussi ses tentatives de dépasser cette dichotomie.

Mots-clés : Annick Walachniewicz, littérature belge francophone, littérature migrante, espace littéraire

Abstract

The author of the article offers an analysis of the novel *Il ne portait pas de chandail* by contemporary Belgian author Annick Walachniewicz through the notion of "spatial novel". He thus underlines the usefulness of the spatial perspective to account for the specificity of (post)migration literature. In the analysed novel, space plays a structuring role in terms of both discourse and history. We notice a spatialization of the composition and the reading of the novel. The characters, including the representation of their psychology, are also spatialized.

As for the space, it is narrativized insofar as it remains in an intimate relationship with the plot in which it is mainly the migratory path of the father of the narrator-heroine that serves as a dynamic principle. Beyond the referential dimension of the book, the poetic style that dominates it provides the represented spatial elements with a symbolic dimension.

In geo-national terms, it is the Polish territory that plays a particularly important role because it contains the secret of the father of the narrator-heroine who lies at the source of the story. Although the fundamental division that organizes the space represented in the novel is that between Eastern and Western Europe, the narrator-heroine also recounts her attempts to overcome this dichotomy.

Keywords : Annick Walachniewicz, Belgian Literature in French, Migration Literature, Literary Space

¹ L'auteur de cette étude bénéficie d'un financement octroyé par le Centre national de la recherche scientifique polonais (National Science Centre, Poland, research project 2018/30/M/HS3/00153).

1 Introduction

Annick Walachniewicz est une artiste plasticienne, scénographe et écrivaine belge contemporaine de langue française. Elle est née d'un père réfugié polonais, déporté pendant la Seconde Guerre mondiale, et d'une mère belge. Dans son roman intitulé *Il ne portait pas de chandail*, publié en 2018, elle revient sur son histoire familiale complexe et le silence qui l'a entourée pendant longtemps. Si ce texte, intéressant à plusieurs égards, pourrait être analysé sous des angles divers (notamment ceux de l'autofiction ou de la recherche mémorielle), j'ai quant à moi choisi de me pencher sur sa dimension spatiale car cette dernière me semble pouvoir offrir une clé de compréhension importante. En effet, Annick Walachniewicz est aussi plasticienne et scénographe, et se consacre donc à des activités artistiques dans lesquelles le rapport à l'espace se révèle primordial. De plus, son histoire familiale est profondément marquée par le trajet migratoire de son père, un déplacement intra-européen d'un espace à un autre, de l'Est vers l'Ouest, de Pologne en Belgique. Dans mon analyse, je m'intéresserai donc à l'organisation spatiale du récit dans son ensemble et en particulier à la représentation de l'espace polonais, dont est issu le père de l'héroïne-narratrice. Je propose par ailleurs de situer l'œuvre d'Annick Walachniewicz à l'intérieur du courant littéraire (post)migratoire, c'est-à-dire d'un ensemble d'œuvres dont les auteurs sont des migrants ou descendants de migrants thématissant la migration². Je souhaiterais aussi montrer que le roman (post)migratoire participe pleinement du « tournant spatial » de la littérature et de la critique contemporaines, y compris en Belgique (Zbierska-Mościcka 2014). Il semble d'autant plus légitime de qualifier ce sous-genre de « roman spatial » que la littérature (post)migratoire dans son ensemble est définie sur la base d'un critère spatial, celui de l'origine « étrangère » de ses auteurs et du déplacement dans l'espace qu'ils ont effectué. Afin d'aborder *Il ne portait pas de chandail* à travers cette notion de « roman spatial », dont il faudrait bien sûr aussi vérifier la validité sur un plus large corpus, je me servirai principalement d'une approche inspirée par la narratologie, telle qu'elle se présente dans sa version renouvelée, notamment par Fernando Lambert et Marie-Laure Ryan. L'approche classique de la narratologie structuraliste me semble effectivement insuffisante pour aborder le texte qui sera soumis à l'analyse ici car elle réduit trop souvent la problématique spatiale à celle de la description (Jouve 2007 : 52). Je ferai également ponctuellement appel à la sémiotique de Iouri Lotman. En effet, comme cela apparaîtra, je l'espère, dans les lignes qui suivent, la clé de compréhension du rôle de l'espace dans *Il ne portait pas de chandail* tient dans ses relations avec la composition du texte, les

² Le fait de placer le préfixe « post » entre parenthèses, avant l'adjectif « migratoire », permet de créer un lien de continuité avec les approches dominantes de la littérature des auteurs migrants ou de leurs descendants, généralement qualifiée de « migrante », ou « migratoire ». L'utilisation du préfixe « post » peut aussi se justifier ici par la distance temporelle entre l'expérience migratoire et son exploitation littéraire. Souvent considérable, cette distance temporelle peut comprendre jusqu'à plusieurs décennies, comme par exemple lorsque des descendants de migrants utilisent l'histoire de leurs ancêtres à des fins esthétiques. L'adjectif « (post)migratoire » est aussi plus précis que « migrant », ce qui permet d'éviter certaines des faiblesses conceptuelles qu'induit l'utilisation de ce dernier (Declercq 2011).

protagonistes et l'intrigue, et non dans la dimension descriptive de l'œuvre, au demeurant très réduite. Mon analyse prendra donc en compte aussi bien l'espace de l'histoire (espace représenté) que celui du discours (espace représentant, celui du texte), selon la distinction classique de Seymour Chatman (Ryan 2014).

2 Spatialisation de la composition et de la lecture romanesques

L'importance de la dimension spatiale de l'œuvre apparaît dès la lecture de la liste des personnages. Comme dans une pièce de théâtre, cette liste précède le texte proprement dit. Les protagonistes y sont classés en deux groupes désignés à l'aide d'étiquettes géographiques : « EST » et « OUEST ». On a donc affaire à un « zonage » du personnel romanesque (Hamon 1983 : 209), dont les membres sont situés à l'intérieur de deux régions géographiques très vastes, sans toutefois être renvoyés à un territoire précis. Les étiquettes géographiques, qui désignent deux points cardinaux opposés, sont ensuite reprises dans les titres d'une partie des chapitres où une date annuelle les précède (p.ex. « 2012 – OUEST », pour le premier chapitre). Plus nombreux que les autres, les chapitres aux intitulés spatio-temporels alternent principalement avec deux autres types de chapitres : ceux qui portent en titre le mot « PISCINE », suivi d'un chiffre, et une troisième série de chapitres dont les intitulés, bien que se ressemblant, varient légèrement (« PÈRE A DIT », « MÈRE A DIT », « MARRAINE A DIT », « GRANFRÈRE A DIT » (sic), « IL EST ÉCRIT »), et dont le contenu est en général constitué de brèves citations. Les titres désignant deux zones géographiques (l'Est et l'Ouest) et un lieu (la piscine) dominant. Le découpage du texte se fait donc en fonction d'un double critère, à la fois temporel et territorial, mais ce sont les dénominations spatiales qui sont les plus présentes dans les titres de chapitres. Ces dénominations sont des termes renvoyant à l'espace géographique. Elles servent à organiser l'espace textuel. Se trouve ainsi renforcée la solidarité entre l'espace représenté et l'espace représentant. Cette interdépendance est un élément essentiel de l'organisation typographique du livre. Elle permet de situer le texte d'Annick Walachniewicz au sein de la mouvance postmoderne. En effet, selon certains chercheurs, tel Bertrand Westphal, la postmodernité se caractériserait par la « substitution du temps par l'espace qui deviendrait [...] le nouveau vecteur du récit » (Daunais 2011 : 102), mais également de la narration, y compris dans sa forme matérielle. *Il ne portait pas de chandail* peut constituer un exemple de « forme spatiale » comprise comme « composition par juxtaposition, par ellipses, ou par 'sauts et gambades' » (Daunais 2011 : 103), typique du roman postmoderne. C'est une composition qui n'est pas linéaire. L'ordre des chapitres aux titres « chronotopiques » n'est pas chronologique. Y alternent plusieurs époques comprises entre 1939 et 2016. De plus, la juxtaposition de brefs segments textuels ainsi que la multiplication des ellipses forment la règle compositionnelle fondamentale du texte.

Il en résulte une structure romanesque complexe. Ainsi, dans le premier chapitre, le mouvement narratif est déclenché par une scène dans laquelle l'héroïne-narratrice apprend que son père fut prisonnier dans un camp d'extermination et y travailla dans les chambres à gaz et les fours crématoires. Or, c'est seulement 150

pages plus loin que nous apprendrons que Dora, la femme qui lui en a parlé, est la fille de son cousin polonais. De cette manière, la composition du roman gagne une dimension spatiale supplémentaire : l'information narrative est extrêmement fragmentée et éparpillée dans le texte. La lecture demande une attention soutenue si l'on veut reconstituer l'identité des différents personnages, leurs histoires et les relations qui les lient. Les narrataires se trouvent dans une situation comparable à celle de la narratrice qui, en tant que « je narré », ignore tout du passé de son père. À partir de bribes d'informations disséminées dans la narration, ces premiers prennent peu à peu connaissance de ce qu'elle a appris elle-même de façon tout aussi progressive. L'information narrative n'est pas fournie en blocs compacts, mais disséminée, ce qui engendre un type de lecture particulier, nécessitant un va-et-vient continu entre les divers espaces textuels. Par conséquent, on peut également parler d'une spatialisation de la lecture : tout comme les textes poétiques, le roman d'Annick Walachniewicz demande effectivement, en plus d'une lecture linéaire classique, une sorte de lecture « tabulaire » (Rapak 1999 : 86) où la disposition du texte joue un rôle important. La lecture par progression s'accompagne d'un autre type de lecture, qui fait intervenir des retours en arrière et une mise en relation d'informations disséminées, nécessitant d'incessants « déplacements » à l'intérieur de l'espace matériel du texte.

3 Spatialisation du personnage

Comme dit plus haut, dans *Il ne portait pas de chandail*, la liste des personnages associe chacun d'eux à un espace. Ce dernier fonctionne donc en tant que principe de classement des membres du personnel romanesque. Dès le troisième chapitre, intitulé « ORIGINE », le rôle primordial joué par les catégories spatiales dans la caractérisation des protagonistes se confirme notamment à travers l'insistance déployée par l'héroïne-narratrice pour marquer les origines est-européennes de son père. En ce qui concerne ce dernier, son étiquette change en fonction de l'espace où il se trouve : à l'Est, il est identifié par son prénom, Tobiasz, et à l'Ouest, par la fonction de père qu'il occupe à l'intérieur de la famille qu'il a fondée après son émigration (il est alors sobrement appelé « Père »). Dans ce troisième chapitre, le père de l'héroïne-narratrice est défini avant tout par certaines particularités le reliant à son origine géographique : « Tobiasz ne portait jamais de chandail. Il venait de l'Est, de contrées froides et sombres. [...] Il n'avait jamais froid, il ne portait pas de chandail » (Walachniewicz 2018 : 14). Cette habitude vestimentaire, qui donne par ailleurs son titre au livre, revient ponctuellement dans le portrait que l'héroïne-narratrice fait de son père. Elle le rattache à ses origines, à la Pologne en particulier et à l'Est en général, renouant avec la tradition discursive de « résumer » les identités étrangères à l'aide de particularités vestimentaires (Wolff 1994 : 114). La région dont le père est originaire est par ailleurs qualifiée à l'aide d'adjectifs aux connotations péjoratives, qui font référence à un climat rigoureux. Sa taille est présentée, quant à elle, comme étant « partie en fumée, en chaux vive, en fosses communes » ; on la lui aurait « rentrée de force dans le corps » (Walachniewicz 2018 : 14). Cette caractérisation métaphorique trouve son origine dans l'un des

espaces qu'a traversés le père de l'héroïne-narratrice : celui du camp d'extermination. Le père se voit donc inscrire dans le corps certaines traces de son itinéraire spatial. Son apparence physique le relie à une époque particulière de sa vie ainsi qu'à des lieux qui l'ont littéralement « marqué ». C'est d'un portrait chronotopique qu'il est donc question ici.

En ce qui concerne la psychologie des personnages du roman, elle est aussi en partie spatialisée. Ainsi le caractère du père est-il révélé à l'aide d'images spatiales :

Il fabrique sa rancune comme on fait des confitures. Il laisse mousser le mélange de fruits et de sucre puis le fait refroidir dans des pots qu'il scelle. Entreposés dans sa cave. Jamais ouverts [...] C'est un homme bleu, un homme bloc. Il a appris à geler ses émotions. C'est toujours Mère qui rompt la glace [...] Blessé Père. C'est attenter à sa réserve. Là où il cache des désirs inassouvis, des peurs cadenassées (Walachniewicz 2018 : 135-136).

La vie intérieure du père de l'héroïne-narratrice est donc caractérisée au moyen d'images d'espaces fermés, souterrains, difficilement accessibles. Le vocabulaire des émotions apparaît dans des contextes concrets, il est « matérialisé ». Un certain nombre de processus psychiques sont désignés indirectement, à travers le récit d'activités quotidiennes, comme celle consistant à préparer des confitures. Le personnage lui-même devient une forme spatiale, un « bloc ». Le même procédé de caractérisation spatialisée est utilisé pour d'autres protagonistes du récit, par exemple l'héroïne-narratrice elle-même : « Elle se trouve un abri. Un lieu d'enfance. Sa tente canadienne qu'elle reconstitue mentalement. Elle y met une couverture douce. [...] La maison mentale. Ça marche parfois » (Walachniewicz 2018 : 146). Ici, à nouveau, la vie psychique est caractérisée en termes spatiaux. La métaphore de la « maison mentale » pourrait même servir à désigner de manière générale le psychisme de la narratrice, de la même façon que l'image de la cave servait à décrire l'endroit où le père cachait ses émotions inhibées et refoulées. Les personnages se trouvent donc spatialisés non seulement à travers leur insertion dans un ou plusieurs territoires particuliers mais aussi par le biais d'une caractérisation métaphorique qui fait d'eux des êtres spatiaux par excellence.

4 Narrativisation de l'espace

La « narrativisation de l'espace » est son « inscription [...] dans le récit » (Lambert 1998 : 111). Pour qui s'y intéresse, ce sont les liens de l'espace avec le déroulement des événements constitutifs de l'intrigue qui possèdent une importance capitale. Il s'agit de « la fonction dynamique de l'espace dans le récit » (Lambert 1998 : 112). En adoptant le modèle narratologique proposé par Fernando Lambert, il est possible de lire l'action romanesque comme une suite de « figures spatiales » qui forment ensemble une « configuration spatiale » caractéristique de l'œuvre analysée. Chacune de ces figures « est liée à un événement » (Lambert 1998 : 114). Ces figures correspondent aux « cadres spatiaux » des différents épisodes et composent l'espace de l'histoire (Ryan 2014). Ainsi, dans *Il ne portait pas de chandail*, on peut identifier, au niveau événementiel, deux volets de l'intrigue, retracés parallèlement,

qui coïncident avec des configurations spatiales distinctes et s'organisent chacun autour d'un protagoniste. Au centre du premier volet se trouve Tobiasz. Quant au second, il est agencé autour de l'héroïne-narratrice.

Les premières figures spatiales de l'histoire de Tobiasz sont celle du jardin dans lequel, en 1939, le petit garçon aide son grand-père, Tadeusz, à récolter le miel, et, plus largement, celle de la ferme familiale. L'espace domestique sert ici de toile de fond à des instantanés d'où une certaine dureté de la vie campagnarde n'est pas absente, mais où l'accent est aussi mis sur la proximité avec la nature (récolte du miel, culture d'un petit jardin personnel par Tobiasz) ainsi que sur les jeux enfantins. C'est un univers ensoleillé, marqué par l'abondance des produits de la terre. Le premier volet de l'intrigue trouve son ressort dans l'arrachement de Tobiasz (alors âgé de 14 ans) à cet espace domestique. Après que ses frères aînés, Andrzej et Igor, ont rejoint la résistance, les soldats allemands qui les recherchent font irruption dans la ferme et emmènent le garçon à leur place. Se dessine alors une nouvelle figure spatiale, composée de deux espaces intermédiaires, le camion et le train, qui transportent Tobiasz, terrorisé, vers le camp d'extermination déjà évoqué. Le début de l'intrigue se confond ainsi avec une progression spatiale dysphorique. Les espaces évoqués sont très fortement connotés axiologiquement. On observe un mouvement d'enfermement progressif du personnage de Tobiasz. D'un microcosme domestique ouvert, représentant un espace de vie, le récit passe à un univers carcéral, espace de mort par excellence. La figure spatiale suivante est en effet celle du camp où Tobiasz est affecté au Sonderkommando. C'est précisément le caractère mortifère, voire invivable de cet espace qui détermine la suite du récit, à savoir la fuite de Tobiasz, accompagné de deux autres prisonniers (un Hongrois et un Russe) qui tentent tous les trois de « Parvenir à la rivière où ils déversent régulièrement les cendres », afin d'« Échapper au territoire étendu du camp » (Walachniewicz 2018 : 115).

La figure spatiale de la rivière correspond à un seuil donnant sur un nouvel espace intermédiaire, celui des territoires qu'ils traversent dans leur fuite, ce qui leur permet de retourner dans le monde des vivants. Ils situent celui-ci à l'Ouest ; leur mot d'ordre est en effet de « Marcher vers l'Ouest » (Walachniewicz 2018 : 122). Le corps du Russe est même comparé à « une flèche tendue vers l'Ouest » (Walachniewicz 2018 : 131). L'Occident se profile ainsi à l'horizon comme espace de liberté retrouvée, et la marche des fugitifs impulse sa dynamique à l'intrigue. En conformité avec les remarques de Iouri Lotman concernant le caractère structurant des oppositions spatiales par l'intermédiaire desquelles « l'homme [...] donne sens à la vie qui l'entoure » (Lotman 1975 : 311), l'antinomie Est-Ouest, sur laquelle se greffe ici celle de la mort et de la vie, organise le trajet des personnages. La route elle-même peut être interprétée comme une macro-figure spatiale qu'il est possible de subdiviser en micro-figures qui marquent les étapes de la fuite vers l'Ouest. Parmi ces figures, certaines peuvent être considérées comme des stations interrompant la trajectoire des personnages. La plus importante de ces escales correspond à une ferme où Tobiasz et son compagnon de route sont recueillis et où ils trouvent « Un coin pour dormir » (Walachniewicz 2018 : 127). Une autre figure

spatiale liminaire, représentant à la fois un seuil dans l'espace et dans l'histoire, est matérialisée par la nouvelle rivière où les fugitifs se séparent car Tobiasz, blessé, retarde la marche. La suite de l'itinéraire d'évasion, parcouru désormais en solitaire, est un espace peu déterminé. Nous apprenons seulement que le héros a passé quelques mois dans un camp pour personnes déplacées, et que ce camp était déjà situé dans l'Ouest « mythique » que Tobiasz s'était mis en tête d'atteindre.

En termes géographiques, le deuxième volet de l'intrigue se situe donc majoritairement à l'Ouest et se confond pour l'essentiel avec l'histoire de la famille que Tobiasz fonde avec une Belge, et surtout avec l'histoire de leur fille, appelée la Petite. La principale figure spatiale de l'Ouest est celle de la ferme familiale et de la maison que Tobiasz, devenu Père, construit pour ses proches. Cet espace est avant tout vu à travers les yeux du personnage de la Petite. Celle-ci en anthropomorphise souvent les éléments inanimés, comme dans les extraits suivants : « La lumière a la couleur de la paille. Les poussières font de la gymnastique dans les rayons » (Walachniewicz 2018 : 48), « Couchée dans la grande chambre verte, la Petite écarquille les yeux. Les langues blêmes des phares des voitures lèchent les murs et le plafond » (Walachniewicz 2018 : 51). Même les moments douloureux de la vie de famille sont adoucis par ce regard enfantin. Ainsi, au moment de la tentative de suicide de la mère, cette dernière est vue comme « une belle au bois dormant » (Walachniewicz 2018 : 48). À la faveur de la multiplication de métaphores anthropomorphisantes, de comparaisons et de références à différentes figures fabuleuses, l'espace de la maison familiale finit même par ressembler à celui d'un conte (parfois cruel). D'autres espaces viennent s'y greffer, p.ex. celui de l'épicerie de Mairaine ou celui de l'hôpital. Ensemble, ils composent un univers familial et malgré tout plutôt hospitalier, un espace ressemblant par ailleurs assez à celui de l'univers d'enfance de Tobiasz.

Dans ce second volet de l'intrigue, les liens entre éléments spatiaux et événementiels sont plus lâches que dans le premier. L'histoire se calque sur différents épisodes de la vie de plusieurs membres de la famille, même si le personnage central reste quand même la Petite. L'espace occidental est alors plus morcelé, les figures spatiales y sont plus nombreuses et, pour la plupart, seulement signalées, autrement dit sans descriptions détaillées. Elles ne dessinent pas de trajectoire biographique aussi claire que les figures spatiales se rattachant à l'Est, comme celles liées à l'arrestation, l'emprisonnement et la fuite de Tobiasz. Les figures spatiales liées à l'Ouest dominent surtout dans le dernier tiers du livre où l'Est réapparaît plus fugitivement, notamment lors de l'évocation de la chute du mur de Berlin et de la visite que l'héroïne-narratrice rend à sa famille polonaise pour en apprendre davantage sur son père. En ce qui concerne la valorisation des éléments spatiaux, dans l'ensemble, l'Ouest reste un espace chargé plus positivement que l'Est.

5 Style poétique et espace symbolique

La configuration spatiale binaire précédemment évoquée nous est livrée dans le récit sous une forme extrêmement morcelée. Les histoires de Tobiasz et de

l'héroïne-narratrice alternent constamment, tout comme les figures spatiales qui les composent. L'alternance incessante de ces différentes figures et des histoires auxquelles elles sont liées crée un véritable effet de télescope. C'est donc seulement rétrospectivement, à l'issue de la lecture, qu'il est possible de doter les personnages de parcours spatiaux linéaires. L'opération est par ailleurs rendue complexe par le style du texte, un récit poétique truffé de métaphores et autres figures de style. La prose poétique qui sert de véhicule à l'histoire crée une ambiance de conte qui rend les événements racontés, pour partie extrêmement violents, plus supportables. Des allusions explicites à l'univers magique des contes apparaissent aussi dans le texte : on pense par exemple au conte du *Petit Poucet*, lorsque les chaussures fabriquées pour Tobiasz par son compagnon de route se voient qualifiées de « bottes de sept lieues », et le héros, de « poucet » qui « ne sème pas de cailloux » (Walachniewicz 2018 : 131). On pense aussi à *Jack et le haricot magique* quand Tobiasz, travaillant dans les chambres à gaz, s'imagine planter des graines de haricot magiques « dans le sillage des morts » (Walachniewicz 2018 : 93). Ce n'est pas seulement le style et les allusions susmentionnées qui rapprochent *Il ne portait pas de chandail* de l'univers du conte, mais aussi une certaine indétermination, y compris spatiale, caractéristique de ce genre littéraire. Les toponymes sont extrêmement rares dans le texte, les événements ne sont donc pas précisément situables, sinon dans un cadre géographique global, évoqué ci-dessus. Les descriptions, quant à elles, restent lapidaires. L'atmosphère de conte du texte de Walachniewicz permet de le rapprocher d'une autre œuvre contemporaine traitant de la Seconde Guerre mondiale et de la Shoah : *La plus précieuse des marchandises* de Jean-Claude Grumberg (2019). Ces deux œuvres semblent par ailleurs symptomatiques d'une nouvelle tendance dans l'évocation de ces catastrophes historiques, jusqu'à présent plutôt abordées sous l'angle factuel et testimonial. Elles s'inscrivent aussi dans la tradition discursive de représentation de l'Europe de l'Est comme contrée de conte de fées (Wolff 1994 : 139-140).

Si l'Ouest est le domaine spatial de l'héroïne-narratrice en tant que « je narré », la principale figure spatiale qui lui reste associée au moment où elle occupe la position de « je narrant », est beaucoup plus circonscrite puisqu'il s'agit d'une piscine. Vingt-huit chapitres numérotés portent le titre « Piscine ». Loin de se réduire à sa portée référentielle, cet espace tourne vite au symbole. Il reste soumis à un symbolisme aquatique polysémique. Premièrement, il est associé à la recherche par la protagoniste de la vérité sur le passé de son père et sur elle-même. L'héroïne-narratrice déclare ainsi : « [...] c'est ici, dans cette piscine que je trouverai le fil de mon histoire » (Walachniewicz 2018 : 15). Il s'agit d'un motif classique dans la mesure où le symbolisme traditionnel de l'eau embrasse notamment sa valeur comme « un moyen et un lieu de révélation pour les poètes » (Chevalier & Gheerbrant 1995 : 380). En effet, dans l'espace de la piscine, l'héroïne-narratrice apparaît non seulement comme nageuse mais aussi écrivaine. Elle déclare : « Je pars à la pêche aux vérités » et parle de « L'eau vive [...] pour trouver la voie de l'écriture » (Walachniewicz 2018 : 29, 46). Les profondeurs de l'eau, symbolisant le passé, semblent donc constituer pour elle une source de connaissance et de récit.

La nage devient la métaphore de l'exploration de ce passé et de sa transformation en texte : « C'est la nage [...] du développement du récit » (Walachniewicz 2018 : 116). L'écriture elle-même se trouve spatialisée lorsque l'héroïne-narratrice déclare, dans le dernier chapitre (« Piscine 28 ») : « Le périple est à son terme » (Walachniewicz 2018 : 185) ; mais également quand elle prétend : « La piscine me dicte mes derniers chapitres » (Walachniewicz 2018 : 181). L'écriture se transforme ici en un parcours aquatique et l'anthropomorphisation de l'espace signifie son rôle de stimulant créatif. Le décor dans lequel est inscrite l'héroïne-narratrice se voit ainsi attribuer un rôle actif. Le style poétique du texte, les métaphores qui y apparaissent favorisent une interprétation symbolique des éléments spatiaux.

6 L'espace polonais et ses occupants

Dans la mesure où Annick Walachniewicz peut être considérée comme une représentante du courant (post)migratoire des lettres belges et qu'elle raconte l'histoire d'un migrant polonais, l'espace d'origine de ce dernier joue dans son roman un rôle crucial. C'est qu'il renferme le secret du passé du père de l'héroïne. La représentation de cet espace s'avère inséparable de celle de ses occupants ; les évocations du milieu géographique et humain se complètent. Tout d'abord, dans le récit de la vie de Tobiasz dans la ferme familiale, un certain nombre de relations métonymiques entre espace et personnages sont établies : « Wladislaw dit qu'Elzbieta gâte trop le petit, qu'il faut l'endurcir, que les doux n'ont pas d'avenir. La terre d'ici contient des pierres. [...] Les hommes d'ici ont des pierres dans le corps. Elles leur blessent le cœur » (Walachniewicz 2018 : 16). De la minéralité du paysage est censée résulter une pétrification métaphorique des personnages. Ce langage figuré renvoie à la dureté des occupants de l'espace polonais et situe son origine dans leur milieu de vie. L'espace se voit attribuer un rôle moral déterminant, les qualités morales étant ainsi en quelque sorte « naturalisées », dans une espèce de théorie géo-psychique où paysage et mentalité restent solidaires. Cette caractérisation trouve un terrible prolongement dans une scène de pogrom d'après-guerre :

Dans le village de Tobiasz, le disparu, de bons catholiques jettent la vieille Sarah à bas de son lit. Ils pillent les placards, ouvrent les tiroirs, déversent le contenu au sol. [...] Les hommes arrachent châssis et portes. [...] Jozefa, une sœur de Tobiasz, vole une nappe brodée dans un lin solide. [...] Dans ce pays, on tète la haine du juif avec le lait de la mère. Les habitants, pris de folie collective, battent, mutilent, lapident, brûlent puis s'en vont pique-niquer et se saoulent jusqu'au coma (Walachniewicz 2018 : 105).

Ce passage prolonge une représentation traditionnelle des Polonais non-juifs comme *populus horribilis*, présente notamment dans les textes d'immigrés juifs d'origine polonaise et de leurs descendants, en Belgique et ailleurs (Szczur 2019). C'est une scène où se combinent les stéréotypes de l'antisémitisme, de la religiosité et de l'alcoolisme « polonais ». La désignation des auteurs des violences par l'expression « bons catholiques » y introduit une tonalité ironique. La scène décrit

la prise de possession de l'espace domestique d'une vieille femme juive par une foule meurtrière. Dans l'explication de ce pogrom consécutif à la Seconde Guerre mondiale (le titre du chapitre précise que les événements ont lieu en 1946), le contexte historique (celui d'une anomie généralisée après six ans d'occupation nazie, de propagande antisémite omniprésente et de génocide systématique) ne tient aucune place. L'explication se limite à un raisonnement presque « naturaliste » : pour l'héroïne-narratrice, les Polonais non-juifs semblent en effet hériter de l'antisémitisme sur un mode quasi biologique. Elle est donc loin d'idéaliser le pays d'origine de son père. La Pologne, désignée au début du récit comme une contrée froide et sombre, apparaît aussi comme un espace hostile, habité par un peuple au cœur aussi dur que la pierre (le motif de la pierre est par ailleurs omniprésent dans tout le texte). Se trouve ainsi réactivé le cliché de la violence orientale, présent dans les évocations occidentales de l'Europe de l'Est dès le XVIII^e siècle (Wolff 1994 : 78).

Ce sont donc des valeurs négatives qui se trouvent systématiquement associées à l'espace polonais ; ce processus culmine dans la représentation du camp d'extermination dans lequel est déporté Tobiasz. Cette figure spatiale péjorative est construite notamment dans les fragments suivants :

Un mur de corps. Coffrés par les portes qu'on déverrouille. À dégager. Avant d'atteindre le cœur de la salle de gazage (Walachniewicz 2018 : 93).

Pologne. Une plaine de brouillard épais. Elle avale les corps dans un bruit de suction limoneuse. [...] L'écorce liquide crache ses pierres, digère les hommes. Sur des kilomètres à la ronde, l'air est irrespirable. La fumée des fours engraisse la brouillasse. Pas un pépiement d'oiseaux (Walachniewicz 2018 : 115).

Dans la description de la chambre à gaz en activité, les hommes gazés, chosifiés, se transforment en éléments de l'espace : leurs corps forment un mur. Dans la seconde vue du camp, plus panoramique, la Pologne est définie par des traits géo-climatiques, et la terre polonaise anthropomorphisée devient une sorte d'ogresse dévorant les hommes. L'air est vicié par les relents de l'usine de la mort. Toute trace de vie naturelle est bannie de cet espace mortifère. Après la fuite du camp, la tonalité de la représentation de l'espace polonais ne change pas vraiment. C'est un « pays aveugle » (Walachniewicz 2018 : 122) où les fugitifs ont du mal à trouver leurs repères. Certains éléments du paysage, sur lesquels ils projettent leur peur, sont à nouveau anthropomorphisés : « Chaque bouquet d'arbres menace » ; la forêt est « inhospitalière », « Les arbres sournois, noirs et nus, les toisent » (Walachniewicz 2018 : 122 ; 125). L'environnement humain n'est pas plus amical. Ainsi, si des fermiers recueillent les deux fuyards, ce n'est « Pas par bonté d'âme. Non » mais « Pour leur force de travail » (Walachniewicz 2018 : 127). Les occupants de l'espace polonais sont donc globalement représentés d'après un « ethnotype péjoratif » (Westphal 2000). Dans cet espace, les hommes sont à l'image de la terre qu'ils habitent et vice-versa.

7 Bipartition spatiale et franchissement de la frontière

La négativisation de l'espace polonais permet de relier *Il ne portait pas de chandail* à une tradition inaugurée, semble-t-il, dans la littérature belge francophone par Georges Simenon (Pantkowska 2006 : 128) et prolongée par de nombreux immigrants juifs d'origine polonaise et leurs descendants (Szczur 2019)³. Selon cette tradition d'orientalisation de la Pologne, la représentation du pays semble indissociable de l'axe oppositionnel Est-Ouest, et d'une délimitation de l'espace européen en Europe orientale et occidentale dont les origines philosophiques remontent au siècle des Lumières (Wolff 1994). Faisant partie de l'Est, donc de l'Orient européen, l'espace polonais est valorisé négativement, alors que l'Ouest (l'Occident européen) l'est positivement. Néanmoins, à la différence de Simenon, des immigrants juifs d'origine polonaise et de leurs descendants, Walachniewicz, malgré une certaine tendance à la naturalisation des différences, ne met pas « le zonage » Est-Ouest de ses personnages sur le compte d'un écart ontologique « naturel » entre un Occident et un Orient intra-européens mais plutôt sur le compte d'un facteur historique : la coupure du monde en deux blocs antagonistes à l'époque de la guerre froide. C'est cette bipartition spatiale qui est largement thématifiée dans le texte. Ainsi, lorsque Tomasz, un neveu de Tobiasz, essaie de retrouver son oncle disparu, et ensuite, de renouer le contact, « Il tente de lancer des fils par-delà le rideau de fer », mais « Les lettres butent contre le rideau de fer, hermétiquement clos » (Walachniewicz 2018 : 77). La coupure entre les deux zones, métaphorisée par cette image de rideau métallique, apparaît momentanément comme définitive. Le roman représente surtout les conséquences humaines de cette division spatiale qui affecte toute la famille de Tobiasz. Ainsi, pour caractériser sa situation familiale, la Petite reprend la métaphore classique du rideau :

Mon grand-père, il vivait de l'autre côté d'un rideau de fer, qu'ils disaient. Pourtant, un rideau, ça se soulève pour laisser entrer la lumière et les visiteurs. Ce rideau, ils l'ont vissé au sol, profond, profond. C'était le bout du monde. Même les lettres ne glissaient pas dans les interstices. Un mur étanche, un étouffoir (Walachniewicz 2018 : 81).

L'enfant file ici la métaphore du rideau de fer, pour interroger sa pertinence ; en effet, examinée de près, elle ne lui paraît pas adéquate. L'étanchéité de ce « rideau » fait qu'il se transforme en mur. Retranchée derrière lui, la Pologne ressemble au « bout du monde ». La situation politique consécutive à la Seconde Guerre mondiale démultiplie ainsi la distance géographique réelle entre la Belgique et la Pologne. Les conséquences humaines en sont considérables. Ainsi, c'est une véritable distance émotionnelle qui sépare les deux branches de la famille de Tobiasz ou plutôt ses « deux familles, la belge et la polonaise » (Walachniewicz 2018 : 159). Lors des funérailles de Tobiasz, en 2001, celles-ci restent toujours

³ Cette image négative de la Pologne, en contradiction avec la polonophilie belge caractéristique du XIX^e siècle et encore du début du XX^e, semble se diffuser de plus en plus largement à partir de l'entre-deux-guerres, moment de publication des reportages « polonais » de Simenon, même si des notes positives subsistent chez certains auteurs de la seconde moitié du XX^e (p.ex. chez Pierre Nothomb).

« assises [...] [d]e part et d’autre d’un couloir qui fait office de rideau de fer » (Walachniewicz 2018 : 159). Le peu de contacts que leurs membres ont eu par le passé et les difficultés de communication dues à la méconnaissance de leurs langues respectives font que la coupure perdure en dépit des évolutions politiques. À l’image de l’espace géopolitique d’autrefois, l’espace familial privé reste donc toujours divisé. La famille polonaise demeure « le camp de l’Est » (Walachniewicz 2018 : 159). C’est pourtant le camp que la Petite choisit lors des funérailles, voulant servir de liaison avec « l’autre côté » (Walachniewicz 2018 : 159). Ses tentatives de relier les deux branches de sa famille n’annulent toutefois pas la frontière spatiale et émotionnelle dessinée par une fracture d’origine historique.

Le répertoire métaphorique dont se sert la Petite pour parler de la division du monde et de sa famille ne se limite pourtant pas à l’image éculée (mais renouvelée grâce à ses développements) du rideau de fer. Ainsi, dans un autre extrait, elle prend cette image comme point de départ et la prolonge de manière originale :

Le monde se divise en deux blocs. Ils se collent l’un à l’autre par leur longue fermeture de métal. Une sorte de tirette très large au travers des paysages. Les Russes ont bouclé le pays de Père. La Petite imagine que c’est un magasin, toujours fermé, rideau baissé. C’est pour ça qu’ils n’ont rien à manger, pas de viande, pas de bananes, pas d’oranges (Walachniewicz 2018 : 110).

Dans ce passage, la narratrice file la métaphore récurrente des deux blocs. La séparation entre ces derniers n’est alors plus un rideau de fer, mais une « longue fermeture de métal », une « tirette », c’est-à-dire une fermeture à glissière – ce qui fait intervenir une image où la division semble moins définitive. À la suite de quoi, la Pologne est comparée à un magasin fermé dont les clients n’auraient rien à manger. Les difficultés économiques du pays sous le régime communiste sont ainsi décrites à l’aide d’un langage métaphorique enfantin. Un certain nombre d’accents misérabilistes apparaissent dans cette représentation : la Pologne y est vue comme une contrée où la famine semble régner et qui paraît, comme dans d’autres passages du livre, sous-développée. Dans un autre extrait, l’évocation de la surveillance dont la frontière polonaise fait l’objet, amène par ailleurs l’héroïne-narratrice à comparer la Pologne à un immense camp (ce qui ne peut que résonner avec l’histoire de Tobiasz) : « C’est un camp de concentration étendu aux frontières d’un pays » (Walachniewicz 2018 : 139). Le caractère fermé de ce camp transforme donc le territoire polonais en espace carcéral et sa population en prisonniers misérables.

Si, comme on l’a vu précédemment, l’héroïne a fréquemment tendance à diviser le monde en deux zones distinctes ainsi qu’à mettre l’accent sur le caractère inaccessible de l’espace polonais, la fin du roman voit néanmoins le père remettre les pieds en Pologne. Apparaît alors le motif du retour au pays d’origine, caractéristique de la littérature (post)migratoire (Sadkowski 2011). Après avoir été naturalisé belge, le père retourne en effet régulièrement dans sa patrie. Lors de l’un de ces voyages, toute sa famille belge l’accompagne. Le contraste entre l’Ouest et l’Est semble alors se creuser. Devant sa famille polonaise, le père fait étalage de sa réussite en Belgique :

Il montre les photos de sa maison, construite de ses mains, de son jardin, sa serre, son motoculteur, ses poiriers, son garage. Une cascade de biens acquis par le travail dans un pays qui le permet. Mère et fille ont honte de ce déballage devant ceux qui n'ont rien (Walachniewicz 2018 : 138).

Cet étalage ostentatoire des signes de la réussite jure avec le peu de possessions de la famille polonaise dont la misère est ici hyperbolisée. La narratrice fait par ailleurs état d'innombrables colis envoyés par sa mère en Pologne et de cadeaux distribués à chaque fois qu'elle y va avec sa famille. Le tableau de la Pologne est donc alors particulièrement misérabiliste. À côté de cette Pologne miséreuse, la Belgique fait figure de « pays de cocagne » (Walachniewicz 2018 : 168). Les deux pays sont ainsi conceptualisés sur un mode oppositionnel. L'espace polonais est par ailleurs comparé à une contrée barbare. Ainsi, dans un autre extrait, la mère de l'héroïne-narratrice hurle à son mari, dans un accès de colère : « Rètourné dou vô vné, rètourné din vô steppes ! », ce que cette dernière commente en ces termes : « Il vient des confins d'un pays de forêts, tellement grand qu'il touche à l'inconnu, à la barbarie, comme si son Est se fondait dans l'obscurité d'un monde empoisonné qui tue en une flambée de haine » (Walachniewicz 2018 : 114). Les hurlements de la mère en dialecte peuvent être traduits par : « Retournez d'où vous venez, retournez dans vos steppes ». Ils désignent l'espace d'origine du père à l'aide d'une image orientaliste fantasmagorique. Les steppes sont en effet souvent associées à l'Asie centrale et à l'empire mongol, or la spécificité de l'Europe de l'Est, telle que conceptualisée à partir du XVIII^e siècle, consistait dans son positionnement (à la fois géographique et culturel) médian, entre les continents européen et asiatique (Wolff 1994 : 46). Dans son commentaire du cri de sa mère, l'héroïne-narratrice ajoute des références à la barbarie, au meurtre et à la haine. Elle fait appel à un imaginaire qui orientalise et primitivise la Pologne, la situant à l'opposé d'un monde occidental « civilisé ». Dans cet imaginaire, l'Europe de l'Est se situe « à la frontière géographique entre l'Europe et l'Asie et à la frontière philosophique entre la civilisation et la barbarie » (Wolff 1994 : 331). Bien que la division entre l'Est et l'Ouest soit historicisée dans le livre d'Annick Walachniewicz, la représentation du pays d'origine de Tobiasz comprend donc un certain nombre de motifs caractéristiques d'une idéologie orientaliste intra-européenne, également présente dans de nombreuses évocations simenoniennes de la Pologne. En effet, comme chez Simenon, la Pologne semble représenter, dans *Il ne portait pas de chandail*, l'une des incarnations du mythe de l'« Est slave » (Walachniewicz 2018 : 113). Ce dernier paraît toujours vivace dans la conscience belge, plus de deux siècles après l'« invention » de l'Europe de l'Est par les voyageurs et philosophes des Lumières (Wolff 1994). Comme dans toute forme d'orientalisme, la division Ouest/Est n'est pas ici simplement descriptive mais normative, l'Occident incarnant la norme et l'idéal civilisationnel.

8 Conclusion

Le rôle structurant de l'espace dans *Il ne portait pas de chandail* découle assurément de l'importance cognitive capitale des catégories spatiales qui justifie leur utilisation littéraire. Comme l'a noté Iouri Lotman : « [...] le langage des relations spatiales se trouve être un des moyens fondamentaux pour rendre compte du réel » (Lotman 1975 : 311). La portée fondamentale de la dimension spatiale du texte d'Annick Walachniewicz tient aussi à son appartenance au courant (post)migratoire de la littérature belge francophone. Son roman retrace en effet l'histoire d'une migration complexe, à l'origine forcée et subie, ensuite, plus volontariste. La déportation du père de l'héroïne-narratrice dans un camp d'extermination, sa fuite et son installation en Belgique forment un trajet migratoire qui peut être décomposé en de nombreuses figures spatiales, contribuant, comme nous l'avons vu plus haut, à la structuration de l'intrigue romanesque. Lu à travers ce prisme, le livre de Walachniewicz se transforme en une sorte de « géobiographie » ou « biographie spatialisée » fictive (Rybicka 2014 : 319) du personnage du père. Quant au second volet de l'intrigue, centré sur l'héroïne-narratrice elle-même, il rend surtout compte, malgré quelques tentatives de rapprochement, de la distance, non seulement géographique, mais aussi culturelle et psychologique, qui la sépare de la patrie de son père. Le silence de ce dernier sur son passé ainsi que la situation géopolitique propre à la guerre froide lui en barrent littéralement l'accès. Son immersion dans la culture occidentale l'amène par ailleurs à avoir une perception de l'espace polonais dont la tonalité converge avec celle de l'approche simenonienne, elle-même héritière de la division de l'Europe selon l'axe Ouest-Est, effectuée au siècle des Lumières et stabilisée au XX^e, à travers les métaphores récurrentes du rideau de fer et du bloc de l'Est. Reconduisant une forme d'imaginaire orientaliste intra-européen, Walachniewicz semble s'inscrire dans la continuité de cette approche plutôt que de réellement la renouveler. L'originalité de son livre se situe ailleurs, notamment dans son style poétique. Ce dernier se révèle en effet truffé de métaphores qui empêchent de réduire entièrement le texte à des considérations d'ordre idéologique et permettent à l'auteure d'exploiter les potentialités proprement littéraires de l'espace romanesque. Comme on l'a vu, l'originalité de l'écrivaine tient aussi à ce qu'elle procède à une spatialisation conséquente et multidimensionnelle des différents éléments de son roman. Ainsi, la perspective spatiale apparaît comme une clé de lecture particulièrement bien adaptée à l'analyse de ce texte. Cette grille de lecture pourrait par ailleurs s'avérer pertinente dans l'étude d'autres œuvres du courant littéraire (post)migratoire de Belgique francophone. Dans la mesure où l'espace semble effectivement jouer un rôle fondamental dans de nombreux textes de ce courant, leur analyse systématique à travers le prisme de la notion de « roman spatial » pourrait très certainement donner des résultats intéressants, et contribuer à une meilleure compréhension des spécificités de cette littérature.

Références

- Chevalier, Jean & Alain Gheerbrant (1995), *Dictionnaire des symboles*. Paris : Robert Laffont/Jupiter.
- Daunais, Isabelle (2011), « L'étendue : matière et question du roman », in Camus, Audrey & Rachel Bouvet (eds.), *Topographies romanesques*. Rennes/Québec : Presses Universitaires de Rennes/Presses de l'Université du Québec, 95-104.
- Declercq, Elien (2011), « 'Écriture migrante', 'littérature (im)migrante', 'migration littérature' : réflexions sur un concept aux contours imprécis », *Revue de littérature comparée*, 339 : 301-310.
- Grumberg, Jean-Claude (2019), *La plus précieuse des marchandises : Un conte*. Paris : Seuil.
- Hamon, Philippe (1983), *Le Personnel du roman : Le système des personnages dans les Rougon-Macquart d'Émile Zola*. Genève : Droz.
- Jouve, Vincent (2007), *Poétique du roman*. Paris : Armand Colin.
- Lambert, Fernando (1998), « Espace et narration : théorie et pratique », *Études littéraires*, 30 (2) : 111-121.
- Lotman, Iouri (1975), *La Structure du texte artistique*. Paris : Gallimard.
- Pantkowska, Agnieszka (2006), « Le stéréotype de la Pologne et des Polonais dans les lettres belges de langue française », in Forycki, Maciej & Maciej Serwański (eds.), *Amis et ennemis héréditaires : Les stéréotypes nationaux*. Poznań : Instytut Historii UAM, 117-129.
- Rapak, Waclaw (1999), « La poésie lyrique », in Andruszko, Ewa, Antoni Bartosz, Michel Braud & Waclaw Rapak, (eds.), *Introduction à l'analyse des textes littéraires français du XX^e siècle*. Kraków : Institut de Philologie Romane de l'Université Jagellonne de Cracovie, 73-87.
- Ryan, Marie-Laure (2014), « Space », in Hühn, Peter, John Pier, Wolf Schmid & Jörg Schönert (eds.), *The living handbook of narratology*. <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/space>, consulté le 16 octobre 2020.
- Rybicka, Elżbieta (2014), *Geopoetyka: przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich*. Kraków : Universitas.
- Sadkowski, Piotr (2011), *Récits odysseïens : Le thème du retour d'exil dans l'écriture migrante au Québec et en France*. Toruń : Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika.
- Szczur, Przemysław (2019), « Ailleurs plutôt que nulle part : L'image de la Pologne et des Polonais goyim dans les textes d'immigrés juifs d'origine polonaise et de leurs descendants en Belgique francophone », *Scripta Judaica Cracoviensia*, 17 : 121-147.
- Walachniewicz, Annick (2018), *Il ne portait pas de chandail*. Amay : L'Arbre à paroles.
- Westphal, Bertrand (2000), « Pour une approche géocritique des textes », <http://sflgc.org/bibliotheque/westphal-bertrand-pour-une-approche-geocritique-des-textes/>, consulté le 22 juillet 2020.
- Wolff, Larry (1994), *Inventing Eastern Europe: The map of civilization on the mind of the enlightenment*. Stanford: Stanford University Press.

Przemysław Szczur – "Le roman (post)migratoire en tant que « roman spatial » ..."

Zbierska-Mościcka, Judyta (2014), *Lieux de vie, lieux de sens: le couple lieu/identité dans le roman belge contemporain*. Frankfurt am Main : Peter Lang.