

## Quand la chair de l'interprète européenne hante la chaire des hérauts européanistes...

Chris Reys-Chikuma  
University of Alberta

The interpreter is the interface between two  
large categories, instrumental and hermeneutic.  
Lawrence Venuti (1999, 5-6)

L'homme, soulignent les nationaux-souverainistes,  
est animal de passions autant que de raison.  
Justine Lacroix (2004, 54)

The avant-gardist core of Europe must not wall itself  
off into a new Small Europe.  
Jacques Derrida & Jürgen Habermas  
(2003, 292)

### Introduction

D'une part, il existe un très grand nombre de fictions « nationales ». A divers degrés (patriotique, nationaliste, antinationaliste) et consciemment ou pas, ces fictions participent à la construction d'une nation (Anderson 12 ; Brennan 49-50). D'autre part, il existe de nombreuses fictions que l'on pourrait qualifier de cosmopolites, de transnationales ou de postnationales. Pour des raisons complexes dont la plus importante est sans doute l'accélération de la globalisation, ces dernières se sont multipliées dans les 30 dernières années.<sup>1</sup> Par contre, on compte très peu de fictions sur la construction d'une supranationalité en général et sur la supranationalité européenne en particulier. A ma connaissance, il en existe une seule en français, *Constellation* de Alain Lacroix (2008), et c'est de celle-là que je vais traiter ici.<sup>2</sup>

Plus qu'un roman européen, *Constellation* est un roman politique « européeniste », c'est-à-dire une fiction qui est favorable à la construction politique d'une « supra-nation » européenne tant sur le plan culturel et « spirituel » qu'institutionnel, politique et économique.<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Voir les concepts de « world literature » ou de « littérature-monde » ; voir aussi Schoene, *The Cosmopolitan Novel* (1-34) et Casanova, *La République mondiale des lettres*, 163.

<sup>2</sup> On pourrait trouver des précurseurs comme *Siegfried* (1930) de Jean Giraudoux ou *Europa* (1972) de Romain Gary ou *Le Déjeuner sur l'herbe* (1958) de Jean Renoir, mais aucun de ces « textes » n'a pour centre un projet européeniste ; pour une vue plus large sur des précurseurs, voir *The Invention of Europe in French Literature* par Ousselin (2009). Voir aussi *L'Européenne* (2007) de David Lescot dont je viens de prendre connaissance, pièce de théâtre qui met en scène l'Europe-en-train-de-se-faire, et qui plus est, à travers la problématique de la « traduction ».

<sup>3</sup> On remarquera que ma « définition » d'un roman européen étant européeniste se différencie des « définitions » de Kundera et de Mayaux qui s'attachent presque exclusivement au « littéraire », « culturel » et/ou « spirituel »

Mon but dans cet article est triple. Il est d'abord de montrer que bien que dans ce texte l'interprète féminin semble jouer un rôle mineur (de par sa présence en nombre de pages), et bien qu'apparemment souvent considérée comme subalterne par les deux protagonistes mâles, comme son retour périodique et obsessionnel dans le texte le prouve, elle hante en fait les personnages sexuellement et idéologiquement. Je montrerai aussi que cette hantise se répand dans tout le roman par le biais de la problématique de l'interprétation des signes (aux niveaux diégétique pour les personnages et métatextuel pour les lecteurs). Ensuite, il s'agit de montrer que l'interprète, qui est présentée explicitement comme l'Europe personnifiée, « Europe/Europa/Eu-rô-pê » (34, 41, 61, 98, ...),<sup>4</sup> incarne en fait l'ambiguïté même de tout projet « européeniste ». Elle est en effet un pont non seulement entre plusieurs langues/cultures<sup>5</sup> mais aussi entre les deux formes politiques de toute ambition européeniste. L'une, concrète, cherche plus ou moins à incorporer le vécu des Européens, leurs préoccupations ordinaires et quotidiennes qui sont elles-mêmes souvent inscrites dans leur « habitus national » (Elias 182-83), et l'autre à le dépasser dans un projet transnational qui est souvent perçu comme trop abstrait. Enfin, je conclurai en montrant comment *Constellation* « étrangéise » (« *foreignizing* », Venuti, 2008, 6) sa « traduction » des réalités européennes non pas par les choix linguistiques mais par l'usage d'une esthétique avant-garde.

### 1. Interprétation majeure pour un rôle d'interprète mineur

*Constellation* est un roman politique qui raconte de manière très fragmentée l'histoire de technocrates, intellectuels et lobbyistes travaillant dans et autour des institutions européennes. Basée sur le rôle moteur crucial que la France et l'Allemagne ont historiquement joué dans la construction européenne, l'histoire met d'abord et surtout en scène deux technocrates et intellectuels européens, l'un français, Emanuel T, et l'autre allemand, Manfred Stein. Tous deux, s'ils sont passionnés par la construction d'une nouvelle Europe, doivent pourtant constamment négocier des alliances à géométrie variable, à l'image de l'Union Européenne et des constellations, selon les intérêts économiques fluctuants, les élections politiques instables, les divers *thinktanks* concurrents et les affinités personnelles

---

passés à l'exclusion des réalités institutionnelles, politiques et économiques présentes et futures (Mayaux, 2009); voir spécialement Gallagher, « Pour situer le discours critique sur le 'roman européen' » (13-21).

<sup>4</sup> Les pages sans titre d'œuvre renvoient à *Constellation* 2008.

<sup>5</sup> Je ne fais donc pas de différence entre traducteur et interprète dans la mesure où je les considère ici tous deux d'abord comme « médiateurs culturels ». Voir F. Pochhacker, « Issues in Interpreting Studies » (134 & 136-37).

changeantes.<sup>6</sup> Ils tentent de convaincre d'autres technocrates et intellectuels européens de contribuer à la construction d'une Europe qui serait basée non plus sur les nations mais sur les régions, et en particulier les régions frontalières, c'est-à-dire des régions transnationales, multilingues, et polyculturelles<sup>7</sup> comme la « Sarlorlux » (« Sarre-Lorraine-Luxembourg », 99).

Cependant, le début du roman donnait aussi un rôle central à un troisième personnage, celui de l'interprète : « Comme nous sortions du parking, elle s'est mise en travers de la route en faisant de grands signes — elle a demandé si on pouvait la ramener, sa voiture était en panne : – je suis interprète de conférence, a-t-elle dit en montrant son badge » (9; première page du roman). L'importance de ce troisième personnage est annoncée dès les premières pages par le fait qu'elle semble être la cause de l'accident (13, 136) qu'ils ont au début du récit et qui semble lui-même avoir dérouté le « Projet eurorégional » (37) sur lequel les deux protagonistes et leurs alliés venaient juste de travailler efficacement ensemble (« fourbus à l'issue du week-end de travail et de rencontre », 9) : « [J]e me tourne vers elle en tentant de rompre la glace, mais tout à coup quelque chose arrive, oui tout à coup la fille se met à hurler tandis que s'élèvent un crissement de pneus et une volée de jurons germaniques » (10). Néanmoins, et paradoxalement, ce rôle quantitativement important dans la toute première partie (une sorte de « prologue ») est en même temps minoré par la répétition de certaines phrases de la part des deux protagonistes mâles. Ainsi Manfred et Emanuel disent d'elle, qui est « assise sur la banquette *arrière* [...] un peu *absente* » (10; mes italiques): « – Je ne l'avais pas remarquée lors des sessions, m'a confié Stein tandis qu'elle était retournée chercher ses affaires. J'ai répondu : – Moi non plus, il faut dire qu'elles ont tendance à toutes se ressembler » (9).

Cette oscillation entre négligence et importance est renforcée par une série de remarques contradictoires venant des personnages dès les premières pages. Certaines sont positives comme « au moment de l'embarquer tout à l'heure Stein et moi mentionnions : nous l'avions forcément remarquée pendant le week-end, c'était une très jolie femme... » (11) ou « soudainement une grande puissance érotique s'en dégage » (12, 14) ; d'autres négatives comme « nous ne savons même pas son prénom » (9) ou « La *fille* pourrait traduire » (12, mes italiques). Cette ambivalence parcourt alors tout le texte. Car si l'interprète est peu présente

---

<sup>6</sup> Pour une anthropologie des « eurocrates », voir Abélès, « Homo communautarius » (57-82).

<sup>7</sup> J'utilise le mot « polyculturel » pour différencier cette multitude de cultures européennes du « multiculturalisme », notion très controversée en Europe et peu présente dans *Constellation* (voir plus loin).

quantitativement et comme actrice/agente dans le reste du roman, elle hante les deux protagonistes et le lecteur comme interprète du texte.

Si elle est « invisible », « absente », « sans voix » (13), et si elle ne joue aucun rôle dans les nombreuses discussions que les intellectuels ont tout au long de l'histoire, c'est au moins pour deux raisons, d'ailleurs partiellement reliées l'une à l'autre. D'une part, le groupe est clairement dominé par les hommes. Sur dix personnages participant aux débats, il y a deux femmes. Comme l'une de ces deux femmes le fait remarquer : « J'ai l'honneur et la lourde tâche d'être l'une des rares femmes diplomates parmi ces messieurs » (88). Sans doute cette inégalité reflète-t-elle la réalité statistique des institutions européennes (88).<sup>8</sup> D'autre part, cette inégalité reflète aussi une certaine mentalité vis-à-vis de la traduction en général et en particulier le rôle de la traduction dans les institutions européennes. D'abord, comme Lawrence Venuti l'a bien montré, la traduction/l'interprétation est le plus souvent un « phénomène » invisible.<sup>9</sup> Ensuite, et une fois encore paradoxalement, la question linguistique tend à être ignorée officiellement dans les institutions européennes :

This is particularly evident in the European Union, [...] questions about the political role of language are mostly avoided, due to what is generally to be the intractable nature of its multilingual regime. But avoiding the problem does not solve it. Moreover, the avoidance strategy tends to obscure the nature of the questions posed by multilingualism in modern societies, and consequently the variety of measures and solutions that these may require. (Castiglione, 1)

De plus, contrairement à ce que les théories de la traduction mettent en évidence pour la littérature,<sup>10</sup> pour la traduction professionnelle technique, telle qu'elle est pratiquée au parlement européen, la transparence est de rigueur. Il est donc « normal » que l'interprète soit « transparente » c'est-à-dire souvent invisible : « le Français ne l'a pas reconnue » (34).

Cependant, il est en fait impossible d'ignorer le phénomène de l'interprétation et donc de l'interprète, professionnel ou amateur, dans l'Europe-en-train-de-se-faire. Si l'Europe n'est pas le continent-« pays » le plus multilingue (Strubell 149), beaucoup de langues y sont parlées et « littérisées », et les différentes chartes des langues reconnaissent l'importance du multilinguisme (Strubell 149-51). Le texte reflète d'ailleurs cette situation. Ainsi « on parle français, anglais, allemand, sans hiérarchie véritable » (88). La plupart des personnages sont

---

<sup>8</sup> Les statistiques montrent que la proportion femmes/hommes au Parlement européen (34% de femmes) est presque l'inverse de celle des employé[e]s/interprètes (55%), voir Eurostat Home Website.

<sup>9</sup> Ceci reste valable pour ce roman, même si ce phénomène d'invisibilité est moins prononcé en Europe continentale que dans la zone anglo-saxonne (Venuti, 2008, 7).

<sup>10</sup> Les interprétations du rôle de l'interprétation de Venuti (spécialement dans *The Translator's Invisibility*), bien que très controversées par d'autres théoriciens de la traduction, sont très utiles pour des textes d'avant-garde comme je le montrerai ici.

aussi presque systématiquement et de manière répétée présentés avec un accent (11, 12, 14, 26, 28, ...), preuve qu'ils parlent une langue étrangère (qui dans le texte est traduite directement en français sans autre marqueur de traduction que cette référence à l'accent). Ensuite, certains personnages apprennent une nouvelle langue comme Emanuel qui essaie d'apprendre le flamand-néerlandais (29). Tous/toutes jouent donc le rôle d'interprète à un moment ou à un autre. Enfin, comme le texte lui-même le met en évidence, les institutions européennes comprennent « plus d'intermédiaires que de politiciens » et : « [t]ous ces gens dans les cabines insonorisées, autour de l'hémicycle : les interprètes. Leurs silhouettes dans la pénombre derrière les parois, presque imperceptibles. Sans eux cependant, pas de Babel. Si nous sommes les visages et les mains, eux sont les voix » (32-33).<sup>11</sup> Toutefois, les deux catégories d'individus, les « visages » et les « voix », sont bien séparées : « Par quel stratagème s'était-elle rapprochée de moi durant le week-end de travail, rompant la barrière qui sépare d'ordinaire les intervenants des assesseurs, mystère ? » (60) ou « La distance induite par sa position fait qu'elle se tient habituellement à l'écart des *hommes* de l'Appareil, comme à un autre niveau » (91-92 ; mes italiques). Comme dans toute institution, cette séparation implique une hiérarchie qui elle-même reflète le plus souvent la hiérarchie patriarcale en donnant les rôles subalternes aux femmes et les rôles actifs et visibles aux hommes (hiérarchie qui recoupe au moins partiellement celle, traditionnelle, entre les sphères privée et publique). Cette séparation « officielle, publique » n'empêche pourtant pas des « liaisons » privées. On n'est donc pas surpris d'apprendre que les deux protagonistes mâles auraient ou voudraient « couché[r] » avec l'interprète (134, 287, 260). Comme on l'a mentionné déjà, elle réapparaît particulièrement comme objet de désir sexuel obsessionnel pour les protagonistes (12, 14, 128, etc.). Mais pour diverses raisons (séparation officielle, professionnalisme, vie privée des deux protagonistes « mariés »), ce fait sexuel est d'abord refoulé. Cette interprète-là revient alors les hanter : « Et puis il y a eu cet épisode de l'interprète qui m'a hanté sans que je n'en dise rien » (83).

Ce texte met donc en scène non seulement l'ignorance de la problématique multilinguistique à travers le rejet de l'interprète mais aussi son « refoulement » (179) sur les trois plans : sexuel, idéologique et textuel. En effet, le rejet vient alors hanter les protagonistes et le texte même de diverses manières. D'abord, il n'y a pas un seul des douze

---

<sup>11</sup> Ce déséquilibre en faveur des technocrates et des interprètes en particulier est d'ailleurs l'objet de vives critiques puisque le Service Traduction est l'un des plus larges de la Commission et le JICS (Joint Interpretation & Conference Service) est apparemment le plus gros service d'interprétation du monde (Strubell in Castiglione, 160).

chapitres où l'interprète ne réapparaisse. Ensuite, cette hantise est rendue explicite par l'usage de certains termes fort suggestifs: « Comme parfois au réveil, la présence de l'interprète me revient, quasi impalpable (elle est toujours muette, ou me tourne le dos). Ensuite le *spectre* s'estompe, pour laisser place au visage d'Ann, familier » (60, mes italiques ; aussi 167). Le terme « spectre » qui réapparaît plusieurs fois dans le texte est en effet un terme fort pour suggérer une obsession puisqu'il signifie d'abord « apparition effrayante d'un mort, fantôme, revenant, ce qui menace » et nous verrons que ces divers synonymes jouent tous un rôle ici.<sup>12</sup> Ce terme a une deuxième définition « images juxtaposées formant une suite ininterrompue de couleurs » qui joue aussi un rôle capital dans le texte pour désigner ce que l'Europe est : une multitude de couleurs-traditions-origines-opinions-habitus-politiques-croyances-etc.<sup>13</sup>

Ce spectre les hante donc non pas seulement sexuellement mais aussi textuellement, c'est-à-dire idéologiquement. En effet, face à l'extraordinaire complexité des alliances-couleurs européennes (d'ailleurs représentée dans ce texte de manière limitée<sup>14</sup>), on peut comprendre que les protagonistes soient fascinés par l'interprète, incarnation de l'idéologie officielle de la transparence de l'interprétation dans les institutions européennes. Ce dont rêvent parfois nos deux hérauts européenistes, sans doute comme tous les technocrates, c'est de cette translucidité,<sup>15</sup> synonyme d'efficacité. Ils en rêvent tantôt dans sa forme nostalgique, autoritaire, lorsque, débarrassée de tous ces intermédiaires et donc de sa complexité, le « *translatio imperii* » (186, 295) prend place de manière transparente ;<sup>16</sup> tantôt dans sa forme vraiment démocratique où la *vox populi* se fait entendre et les Européens votent et choisissent leur gouvernement, leur présent et leur futur (33).

La séparation et la « liaison » entre les décideurs (les technocrates) et les suiveurs (les interprètes),<sup>17</sup> impliquent aussi une attitude ambivalente de la part des protagonistes puisqu'ils perçoivent parfois l'interprète comme « une prostituée » :

Des formes dans mon champ de vision, jaunes et magenta. Ma Walkyrie. *Victoria* [Nom d'une « prostituée » dans le récit]. ([Stein], 79 italiques dans le texte; voir aussi 288)

---

<sup>12</sup> Voir aussi la problématique « hantologique », avec et après *Spectres de Marx* de J. Derrida.

<sup>13</sup> Cette multiplicité de couleurs (alludée page 284) est parfaitement représentée dans le choix de l'« illustration » pour la couverture : *4096 Farben* [teindre, changer de couleur] de l'Allemand Gerhart Richter [1974] ; Lacroix l'écrivain est aussi un artiste.

<sup>14</sup> Le spectre (au sens spectrométrique) est en effet simplifié puisque le texte ne mentionne pas l'élargissement de l'Union Européenne à dix nouveaux pays en 2005.

<sup>15</sup> Ce rêve est aussi exprimé par Emanuel au niveau personnel : « Pourquoi, déjà, ne sommes-nous plus ces adolescents diaphanes ? » (157).

<sup>16</sup> Le *translatio imperii* (le transfert de pouvoir) est un concept né au moyen âge et décrivant l'histoire comme une succession linéaire entre détenteurs du pouvoir, d'un empereur à son successeur.

<sup>17</sup> Cette distinction entre décideur et suiveur reproduit celle entre « original-copie », voir Venuti, 2008, 6.

Une fille vient de reprendre place dans sa vitrine et je m'approche, intrigué : la ressemblance avec l'interprète est troublante, ... ([Emanuel], 91 ; voir aussi 167, 265)

Ce système patriarcal fait alors aussi que ces mâles la perçoivent comme faisant partie de *leur* territoire : « Son compagnon l'a trompée, ... [mais] il a trouvé insupportable l'éclat dans l'œil du rival. [...] La querelle met à nu une économie secrète : qui dans un même mouvement noue le rayonnement physique de la femme et l'instrumentation du désir de conquête masculin » (54). Pour ces technocrates mâles, tout semble d'ailleurs être jeu de pouvoirs, de conquêtes et d'intrigues: « Ce qui se passe ici et maintenant ne relève pas uniquement de la sphère intime : dans le dispositif social, tout est intriqué » (56).

## 2. L'interprète comme incarnation de l'Europe

L'interprète personnifie aussi l'Europe.<sup>18</sup> Ainsi les personnages la nomment-ils « Europe » à plusieurs reprises. Ils le font d'abord timidement: « – Tu te souviens du prénom de l'interprète... ? Avais-je demandé à Stein dans les semaines qui suivent l'accident. – Je crois que sur le badge ça commençait par un A ou un E... enfin une voyelle... c'est tout ce que je revois » ou « ... son nom sur son badge, partiellement lisible derrière une mèche de cheveux : Eu... » (288). Ensuite, ils le font de manière de plus en plus affirmative : « – ... C'est moi l'Europe. Voici ce qu'Emanuel avait cru entendre dans ces écouteurs lors de la dernière session bruxelloise » ou « Sur la table de nuit, au matin, j'avais vu son nom sur son badge et cru rêver : E-U-R-O-P-E » (61, 41 et 290).<sup>19</sup> Alors que l'interprète est un (obscur) objet de désir (d'ébats) pour les protagonistes, « Europe » est un sujet apparemment ouvert et rationnel de débats même si le texte ne cache pas que ceux-ci sont parfois exaltés. L'histoire est alors appelée à de nombreuses reprises pour montrer que la construction de l'Europe est possible puisque les autres nations ont elles-mêmes été construites. Ainsi en est-il très clairement dans le texte de l'unité allemande (115) et de l'unité italienne (voir la troisième partie de cet article). De même les protagonistes sont montrés plusieurs fois dans des positions où ils parviennent à se démarquer de leurs anciens « habitus nationaux » : « – L'Exception française, soit ! dis-je [Emanuel]. Mais n'est-ce pas aussi, dans une certaine mesure, une image sublimée !? On me dévisage avec circonspection. Il y a des choses qu'à

---

<sup>18</sup> Le fait que l'interprète personnifiant l'Europe soit une femme cadre bien avec les représentations allégoriques traditionnelles de la « nation » (voir Marianne et Germania) ; elle est alors à la fois la muse qui inspire le poète/peuple (culture) et la terre qui est cultivée et défendue par le peuple (agriculture), c'est-à-dire dans les deux cas un espace forgé jusqu'à tout récemment surtout par les hommes.

<sup>19</sup> L'ordre des pages ne correspond pas exactement à l'ordre chronologique car l'histoire n'est pas linéaire.

l'évidence, ce petit groupe très lié ne veut pas entendre, et cela ne fait que me crisper davantage » (140 ; voir aussi sa critique de la francocentriste « Isabelle M », 55). De même encore, ils sont décrits comme perdant leur identité, comme l'a aussi montré l'anthropologue des « eurocrates » par un nouveau type d'acculturation (Abélès, 79-81) : « Je crois qu'après ces mois d'exil, j'ai fini par parler une langue qui n'existe pas, un français hybride ou quelque chose de ce genre. Un sabir » (85).

Toutefois, sous ou à côté de ces débats raisonnables, des sentiments « appris » réapparaissent. Le texte présente un symptôme intéressant de ce refoulé « émotionnel » à travers le fait que plusieurs exposés intellectuels présentés par les personnages sont interrompus par une « émotion » de type érotique :

Quelqu'un fait allusion à cette absence étrange que T a eue durant sa présentation, une bonne vingtaine de secondes, juste après avoir dit :

– La chaîne de décisions doit pour ainsi dire... oui... heu...

Il avait brièvement entrevu la chaînette en or — qu'il aime voir autour du cou d'Ann quand elle est nue au lit. (30)<sup>20</sup>

Comme l'ont montré de nombreuses études traductologiques, si l'interprète a vocation à jouer ce rôle d'intermédiaire culturel, il ne l'est jamais de manière neutre (Katan, 91). Donc, d'une part, en faisant de l'interprète la personnification de l'Europe, certains éléments textuels mettent en évidence le personnage comme « topos » (58) de rencontres au sens positif où un échange, une mixité a lieu.<sup>21</sup> Ainsi ce n'est évidemment pas un hasard si l'interprète est luxembourgeoise (36). Le Luxembourg est ce lieu de rencontre entre deux pays (France/Allemagne), deux langues, deux histoires, deux cultures politiques (centraliste et fédéraliste), l'ancien (le « Duché » est quasi millénaire) et le nouveau (membre fondateur du Benelux, modèle pour l'« Europe » — voir 23 et 109), etc. Une partie des réunions professionnelles que les personnages ont a aussi lieu dans ce pays. Mais d'autre part, ce « topos » signifie aussi un lieu de tensions.<sup>22</sup> Et « Europe » est évidemment un topos de multiples tensions : passées, présentes et futures, réelles et potentielles, entre le passé et le présent, entre ceux-ci et le futur, physiques et symboliques, etc. Le texte met en scène cette

---

<sup>20</sup> On notera évidemment ici le lien freudien entre chaîne et chaînette d'une part et d'autre part entre ces deux mots et l'enchaînement des idées au biologique-sexuel ; voir aussi une scène similaire avec Isabel M (90) ; de même au fur et à mesure que l'on progresse dans le roman, de plus en plus de passages mixtes, mêlant aspects didactiques-intellectuels et individuels-personnels-émotionnels-sexuels apparaissent.

<sup>21</sup> « Topos », utilisé plusieurs fois dans *Constellation*, est un des mots clefs du texte car il renvoie au double sens sur lequel le texte joue constamment, tantôt au sens littéral de lieu physique (topo-géo-graphie), tantôt au sens métaphorique de lieu commun (linguistique et culturel) (58, 60, 107, 165, 271).

<sup>22</sup> Voir la notion de « contact zone » chez Pratt réutilisée par Venuti, 1999, 491.

longue histoire européenne de violences. Cette violence persiste aujourd'hui le plus souvent sous forme symbolique, individuelle et/ou collective, entre petits groupes aux thèses et intérêts divergents, et entre grands groupes aux habitus nationaux, linguistiques, religieux,<sup>23</sup> générationnels divers.<sup>24</sup> Enfin ce topos est aussi lieu de tensions entre diverses conceptions d'une Europe « politique » : national(e)/iste, supranational(e)/iste, postnational(e)/iste, etc. Ces diverses tensions sont toutes représentées dans ce roman politique même si certaines le sont plus que d'autres.

Ainsi cette « rencontre/promiscuité » entre l'interprète et les deux protagonistes est à lire de deux manières et à un double niveau. D'une part, lorsque l'interprète « couche » tantôt avec le Français, tantôt avec l'Allemand, cela provoque ou renforce évidemment des tensions individuelles (jalousie), mais chaque individu étant aussi, au moins à un certain degré, un « produit national », ces tensions sont aussi « nationales ». Ainsi si l'insulte que Stein utilise lorsqu'il est en colère contre Emanuel est au premier abord obscure, elle s'éclaircit dans ce contexte « national » :

[Emanuel]- Mais comment as-tu réussi à nous *foutre* en l'air sur une ligne droite déserte, nom de dieu !

Il [Stein] secoue la tête, vexé, puis se tait une minute. Après quoi il lance, avec son *accent grasseyant* :

-... *Le mal français ! [...]* (13 ; mes italiques)

Tout dans cette altercation survenue après le choc de l'accident sans doute causé par la présence de l'interprète (10) renvoie au retour du refoulé de l'habitus national. Le « mal français » est en effet un autre nom pour la syphilis, une maladie résultant d'une certaine promiscuité (voulue ou forcée). Le refoulé est la relation « privilégiée » que l'interprète aurait eue tour à tour avec les protagonistes, niée par les deux et révélée dans le mot-lapsus « foutre ». La scène est racontée par Emanuel qui, vexé à son tour, ne peut s'empêcher d'évoquer négativement l'« accent grasseyant » de l'Allemand, c'est-à-dire son altérité qui dans ce contexte est négative.<sup>25</sup> L'expression « mal français » elle-même met en évidence le retour du refoulé de l'habitus national/iste qui perce cette surface rationnelle (« Nous devisons calmement », 9). En effet, on sait que cette « nationalisation » de la syphilis a d'abord suivi

---

<sup>23</sup> Ainsi, si le texte insiste sur le fait qu'il y a deux blocs européens, protestant et catholique, qui en plus recourent les divisions territoriales et culturelles, entre Nord et Sud, il montre aussi que les protagonistes oscillent entre un protestantisme ayant gagné par la démocratisation (87) et le retour du catholicisme vu comme autoritaire (281) ; pour ce lien entre européanisme, transcendance et catholicisme, voir J. Lacroix, 82.

<sup>24</sup> La transmission entre le « vieux Neuman », présenté comme un père de l'Europe, et les « jeunes » protagonistes (deuxième génération ?), crée des tensions : « – Ma génération a pris l'engagement de lutter à toutes forces contre la barbarie. [...] – mais je crains que ce que vous nommez barbarie ne soit plus aussi distinct qu'à votre époque : les barrières s'estompent » (172).

<sup>25</sup> La même scène sera racontée une seconde fois mais par Stein (36).

l'itinéraire de la maladie à une certaine époque et a ensuite servi d'insulte « nationaliste », puisque par exemple pour les Anglais, la syphilis est « le mal français » alors que pour les Français c'est « le mal allemand » (Quétel, 11).

D'autre part, l'interprète étant l'incarnation de l'Europe, ces tensions sont aussi à lire allégoriquement comme tensions nationales. Dans un jugement présenté comme idéologiquement régressif dans le texte, l'interprète est accaparée par l'un ou l'autre et redevient alors tour à tour, Germania (79) ou une Walkyrie (86), personnification de l'Allemagne, et Marianne (91) ou « La Liberté guidant le peuple » (12), allégorie de la France. L'Europe est allemande ou française selon et provoque alors la colère de l'autre (interprétée comme jalousie ou comme réaction nationaliste). Cette alternance reflète d'ailleurs aussi une certaine réalité puisqu'après la défaite nazie, les premières années de la construction européenne sont dominées par la France ; tandis que la période plus récente, après le « miracle » économique allemand (1970), la Réunification (1989-90) et plus encore après le nouvel élargissement de 2004, est plus allemande.

L'interprète joue alors le rôle d'un « topos » révélateur d'une vérité cachée : « En ce moment encore, elle passe le portique d'une institution dans cette ville, et récupère son sac sur le tapis roulant. Puis elle s'éloigne, plongeant dans l'obscurité. Un instant la jeune femme a tourné le visage vers nous et nous avons vu la *vérité* » (92 ; italiques dans le texte ; aussi 218). Comme la forme hyper-fragmentée du texte le suggère fortement, cette vérité est évidemment « postmoderne »,<sup>26</sup> c'est-à-dire qu'elle est une question, ou au mieux une réponse provisoire, plus qu'une réponse définitive. L'une des questions fondamentales qui est sans cesse posée dans ce roman est : l'« Europe », cette nouvelle « nation » potentielle, peut-elle être fondée sur autre chose qu'un acte violent comme toutes les nations l'ont été ? (293) Que ce soit la « nation » européenne mythique : « Là Zeus se métamorphosa en aigle et viola Europe dans un bois de saules, auprès d'une source » (92) ou l'Europe réelle, la CECA-CEE-UE, fondée sur la violence indicible de la seconde guerre mondiale et de l'holocauste, le « plus jamais ça ! » (118). Ce spectre de la violence passée pourrait aussi dès lors être cette apparition qui hante l'Europe toujours recommencée, violée, meurtrie, assassinée dans ces conflits réinterprétés comme « guerres civiles européennes » (J. Lacroix, 136) : « Le point de départ véritable, c'est toujours le champ de ruines [...] l'Europe année zéro » (186).

---

<sup>26</sup> J'utilise « postmoderne » au sens où Lyotard le définit dans *La Condition postmoderne* comme la fin du « méta-récit » ; et donc dans *Constellation*, ce serait aussi la fin du ou la difficulté d'affirmer le grand récit de la construction de l'Europe ; voir la troisième partie de ce texte.

Cependant, cet « impensé de l'Union européenne » (118), comme le spectre de Hamlet le paralyse, pourrait aussi être celui qui bloque l'Europe, refusant ou étant incapable de se baser sur un projet à construire plutôt que, ou à côté de, cette mémoire du désastre.

Toute son ambiguïté se situe dans sa propension à exhiber ses cicatrices à la face des puissances rivales [...] or voilà : cette exhibition forcenée des stigmates n'est-elle pas profondément [...] tyrannique ? [...] *Europa* a perdu sa voix. Et la marge pour les acteurs actuels ne cesse de se restreindre, hormis aligner rectification sur rectification [...] ne font qu'avaliser la paralysie. (118-119)<sup>27</sup>

La violence contre « Europe » est présentée sous d'autres formes comme la techno-bureaucratie, l'économie néolibérale, le nationalisme étroit, la fragmentation, et même le projet euro-régional des deux protagonistes. A de nombreuses reprises dans le texte, l'Europe, comme c'est souvent le cas dans la réalité,<sup>28</sup> est présentée très négativement sous sa forme techno-bureaucratique : « Moloch — 33, monstre — 64, superstructure — 67, Léviathan — 42, Métropolis — 137, kafkaïen — 137, ... ». Principal ennemi de cette techno-bureaucratie, l'économie néolibérale est aussi présentée comme l'ennemi numéro un de l'Europe. Et ce néolibéralisme semble gagner la partie : « signe que la ventilation financière — cette autre architecture invisible — est la véritable ossature du politique » (108).<sup>29</sup> L'un des personnages clés du récit, Subor, est le représentant de cette « idéologie ». Cependant, à travers ce personnage, le roman se fait aussi le plus partisan et le plus politique au sens limité du terme, et donc le moins intéressant. Ce personnage est en effet le plus stéréotypé, caricaturalement négatif, une sorte de Méphistophélès français,<sup>30</sup> en collusion avec les Anglo-Saxons : « Début Mai. Subor joue le même jeu que ces Messieurs du continent qui, pendant des siècles, travaillèrent en sous-main pour l'ennemi. Ses réseaux ont des têtes de pont en Angleterre, il tisse sa toile. Lui et son Organisation se sont accordés avec des intérêts outre-Manche » (194). Mais l'important est de voir que le néolibéralisme est présenté dans le

---

<sup>27</sup> « Tous les pays européens ont leurs démons, rafles des juifs, colonisation musclée, que sais-je encore... ! » (240).

<sup>28</sup> Voir le début du film européen (voire européeniste) et populaire (parfois appelé un « europudding »), *L'Auberge espagnole* (2002) comme manifestation de cette critique.

<sup>29</sup> De manière d'ailleurs intéressante, l'interprète ne semble jouer aucun rôle en relation avec ce personnage ou cette idéologie ; sauf si, comme certains indices le suggèrent dans ce texte, l'on établit une relation entre libéralisme politique et libéralisme sexuel à la Houellebecq (voir en particulier, *Extension du domaine de la lutte*, 1994).

<sup>30</sup> La référence implicite à « Méphistophélès » (255) en apparence allemande est en fait européenne, car d'une part Goethe fait certainement partie d'un Panthéon européen, et d'autre part le mythe de Faust qui est d'abord mis en scène par Marlowe a été réapproprié par de nombreux autres Européens, entre autres par Berlioz et Gounod. Ce stéréotypage est renforcé par le fait que sauf pour une brève occurrence (196), Subor n'a pas droit à sa propre voix et il est donc chaque fois représenté par d'autres voix : « visage émacié, barbe taillée. Ce qui émane de lui est une propension à séduire les autres, une aura » (64).

texte comme ayant intérêt à la fragmentation, autre violence faite à l'Europe dont les protagonistes sont explicitement montrés comme victimes.

La fragmentation apparaît ici sous de multiples formes et est un, si pas le concept clé de ce roman. On verra dans la troisième partie comment elle joue sur le plan esthétique, mais elle joue aussi sur le plan du contenu. Les Européens dans le texte (comme dans la réalité) apparaissent comme extrêmement divisés à divers niveaux et de diverses manières, formant une Europe à géométrie (très) variable dont le titre général (constellation)<sup>31</sup> et les titres de 12 chapitres (sphère, fractales, lignes, cercles, nœuds, stase, obliques, plans, cycle, ensembles, translation, spirale) se font l'écho. On l'a vu cette division est à la fois linguistique, nationale, religieuse, générationnelle, économique et politique. Toutefois, ce que les débats entre les personnages ne disent pas explicitement, mais ce que le texte révèle constamment bien que subtilement, c'est la fragmentation entre concret et abstrait.

Dans le texte, comme dans la réalité selon de nombreux analystes politiques, le national est vécu par certains comme plus concret que toute forme de supranational perçue comme trop abstraite. Ainsi Justine Lacroix cite-t-elle les réactions des « nationaux-souverainistes » qui s'opposent au « spectre de l'universalisme abstrait de certaines doctrines libérales et [au] cosmopolitisme glacé des eurocrates » (J. Lacroix, 88). Et cette politologue continue en précisant que :

Dans le contexte de désenchantement à l'égard des institutions postnationales, le concept de nation s'impose à nouveau en tant qu'espace d'obligation politique assez petit pour engager les cœurs et les esprits et, en même temps, assez grand pour surmonter le localisme, la politique étroite de l'identité ethnique, religieuse et sociale. (J. Lacroix, 34)

Ce contraste entre abstrait et concret est présenté dans le texte explicitement à de nombreuses reprises et de manières diverses. Ainsi le roman propose-t-il plusieurs fois une sorte d'arrêt sur l'image héraldique (90, 98, 149, 280). Celle-ci renvoie le plus souvent aux animaux symbolisant le pouvoir des « nations » (lion, aigle, etc.) de façon concrète, ce qui contraste avec les titres des 12 chapitres qui au lieu de présenter les 12 constellations traditionnelles animalières du zodiaque (lion, dragon, etc.), les donnent sous forme abstraite (lignes, cercles, etc.) comme représentation d'une certaine nouvelle Europe. De même, la Belgique joue un rôle clé dans ce récit par le fait que Bruxelles est une des « capitales » de

---

<sup>31</sup> Le mot-concept « constellation » est cité trois fois dans le texte (49, 134) et : « La tête levée vers les étoiles, sous le signe de la Constellation. Avec les possibles tournant lentement au-dessus de nous, dans leur révolution, comme des augures toujours déjà là » (296) ; en outre, il est relayé par de mots apparentés comme « étoiles, pléiades, taureau, lion, ... », et surtout par plusieurs « discussions » substantielles sur l'héraldique animalière (90, 280).

l'Europe (abstrait) et que Emanuel y a sa petite amie (concret). En effet, Bruxelles est décrit comme « abstrait » d'au moins deux façons. D'abord, avec la destruction de ses anciens repères historiques au nom de la nouvelle architecture et d'un nouvel urbanisme essentiellement eurocentristes (49-50)<sup>32</sup> ; ensuite, l'autre abstraction est représentée ici par la division linguistique du pays (flamand-néerlandophone/wallon-francophone) perçue comme tristement ironique dans cette Europe multilingue (« Bruxelles/Brussel/Brussels », 49). Enfin, même si le projet eurorégionaliste des protagonistes se veut moins abstrait, moins éloigné des réalités vécues et des institutions qui ont une plus longue histoire, puisqu'il s'agit de « créer de l'Europe », c'est-à-dire de l'unité dans la diversité, là où elle existe le plus concrètement, dans ses zones-frontières, il reste une « une invention pure » (107).<sup>33</sup> Sans doute vont-ils trop vite en considérant que :

Ce qui se joue actuellement, c'est la fin des vieilles identifications et la naissance de nouvelles appartenances [...] Sous l'aspect d'une formule politique qu'on peut nommer EUROPE. Mais, et c'est la vraie révolution, une formule qui serait transitoire : une sorte de corridor, le point de passage vers autre chose. (166)

Et les protagonistes eux-mêmes s'en rendent compte à leurs propres dépens.

Le prix de leur originalité est lourd : solitude, errance, angoisse (73-74). Les protagonistes vivent dans deux mondes différents mais tous deux abstraits: l'un présent, l'autre futur. Leur présent est fait de liaisons/alliances précaires nouées dans des « tours verticales et barres horizontales » (181), hôtels, appartements provisoires (prêtés par des amis), bars, restaurants, gares, aéroports, c'est-à-dire des « non-lieux ».<sup>34</sup> Ceux-ci sont eux-mêmes donnés dans le texte comme étant situés dans des « non-pays » (83) comme la Belgique, un pays « imaginaire » qui « n'existe pas » (49-50) comme l'Europe-en-construction. Ils vivent coupés de tout (abstrait), le plus souvent éloignés de leur « compagne » et de *leur* « pays-campagne », « vide-s » (Stein--126, Emanuel--140), solitaires (Isabel--150), errant tel un fantôme/spectre (Emanuel--162) pour conclure : « Nous sommes terriblement fragmentés dans notre expérience » (246). Le futur est leur projet qui est perçu par certains personnages comme les coupant des réalités passées et présentes. Cependant, et paradoxalement, le projet européen qui les coupe de tout (abstrait), leur donne aussi une passion et leur permet de revivre hors de la routine (concret): « Ensuite nous sommes une dizaine, pour une réunion, dans le grand bureau. Toujours cette atmosphère feutrée. J'y joue mon rôle, retrouvant mes automatismes — mais ce travail va

---

<sup>32</sup> L'urbanisme et l'architecture, avec les autres arts (voir la 3<sup>e</sup> partie), jouent d'ailleurs un rôle clé dans tout le texte comme réflexion de et sur la réalité politique et textuelle.

<sup>33</sup> De plus, comme le texte le dit aussi clairement, l'eurorégionalisme implique aussi une nouvelle fragmentation avec la Catalogne et d'autres régions « séparatistes » (130).

<sup>34</sup> Voir Augé, *Non-lieux : Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, 1992.

vite me lasser. Rien de comparable avec les visions enthousiasmantes à l'époque du projet. Là, je vivais » (63). On voit donc que les protagonistes sont coincés entre deux modes de vie que l'on pourrait qualifier de « abstrait/concret ».

C'est ici encore qu'intervient le rôle de l'interprète. Si l'interprète fait partie de cette technocratie,<sup>35</sup> elle y échappe aussi, entre autres par sa sexualité transgressive (elle « couche » librement avec ses « supérieurs »). Le texte présente d'ailleurs la sexualité comme transgressive à de multiples reprises. Ainsi Emanuel dit-il : « la question des frontières est dans mon lit. Le sexe comme transgression — et fondation d'un ordre [...]. Chacun de nous est le peuple » (161). La deuxième partie de la définition de personnification « le personnage qui représente, évoque une chose abstraite ou inanimée [allégorie, incarnation] » se vérifie donc ici puisque l'interprète est un « être de chair » autant qu'un symbole de l'Europe pour les protagonistes. Elle est donc à la fois concrète ET abstraite. L'interprète, incarnation (concret) de l'Europe (abstrait), se situe donc bien aussi à la croisée du sexuel (concret) et du textuel (abstrait). Comme telle, l'interprète est présentée comme « sauveuse » d'humanité (européenne): « Elle est là, dans les locaux de l'Archipel européen. Je l'ai retrouvée. Elle va me sortir de cette gangue, de ce labyrinthe institutionnel où j'erre sans but, depuis sa disparition. Eu-rô-pê » (118).<sup>36</sup> Cette obsession de l'interprète et de l'Europe pour les protagonistes révèlent un manque absolu que l'on pourrait parfois voir comme existentiel et comme typique de la modernité (sous diverses appellations [« existentialiste, postmoderniste », etc.]) : Emanuel et Manfred sont présentés comme des « libres-penseurs » (89)<sup>37</sup> et comme des « électrons libres » (32, 62, 163) des « hyperindividualistes ».<sup>38</sup> Ce manque se cristallise sur une « matricie » (mère-sœur-amante), « Europe ». Les personnages vivent alors dans cette incertitude et dans une alternance entre passion et scepticisme : « Mais dans le même temps, je ne me voyais pas comme un Européen convaincu, loin s'en fallait » (142) ; « Je reviens probablement aux vieux conflits des nations. Je me déseuropéanise » (200) ; « J'entrouvre la vitre pour humer l'air de mon pays, tout à coup joyeux » (239).

---

<sup>35</sup> Voir : « Tout le week-end, j'avais traduit leurs échanges, avec ce détachement caractéristique des interprètes, et cela sans discontinuer, au point que ma voix faiblissait de fatigue » (218).

<sup>36</sup> Sauveuse d'humanité (au sens concret — le côté humain — et au sens abstrait — les humanités [études, disciplines, traditions... européennes]), et non de l'humanité ; voir la conclusion.

<sup>37</sup> Le texte reprend plusieurs fois de diverses manières l'idée qu'il n'y a nulle transcendance : « nulle inspiration politique ne peut se recommander de Dieu » (279).

<sup>38</sup> Pour les « désavantages » (anomie, angoisse, etc.) de cette liberté moderne, voir par exemple l'œuvre de Lipovetsky (entre autres *L'Ère du vide*).

Le texte semble se terminer sur une note définitive et négative : « *Nous avons manqué l'enlèvement d'Europe* » (300, dernière phrase, en italique dans le texte). Mais cet énoncé soulève autant de nouvelles questions. Cette « Europe » qui, comme un[e] « Déesse » ou « pythie » (39) absente, jamais ne répond, a été enlevée par qui ? Et qui est ce « nous » ? Et si « manqué » signifie « raté » comme une autre citation le suggère : « – Nous avons raté l'enlèvement d'Europe, lâche Emanuel d'une voix blanche », « – Pourquoi est-ce un échec ? » (268). Ce qui semble alors compter dans ce texte, c'est plus la quête qu'une quelconque solution : « Ô mes frères, venez me chercher » (300). Cette interprétation est aussi renforcée par la citation de Machiavel « 'Nomme une chose : tu la tues' » (180, 217).

En fait, l'aspect ludique du texte rend cette conclusion apparemment définitive plus complexe. D'abord si « l'interprète-Europe » est perçue par les personnages et protagonistes comme lieu de tensions, elle n'est pas un « topos » passif. Elle refuse en effet de se laisser réduire à ce rôle d'« amoureuse » ou de territoire conquis. Elle résiste. Comme je viens de le montrer, elle a une voix (218) qui se ferait entendre régulièrement en italique : « *Mes frères ne me laissez pas errer... continuez à me chercher... !* » (61).<sup>39</sup> En s'adressant aux protagonistes elle utilise « frères » et non « amants », réinventant une autre solidarité, égalitaire. Elle refuse d'ailleurs de se laisser (re)conquérir lorsque les protagonistes essaient de la recontacter :

– Vous ne sortirez pas d'ici tant qu'on aura pas une grande explication, lui dis-je un peu plus tard, seul à seul dans une salle vide où je l'ai forcée à rentrer. [...]

Elle s'éloigne, en faisant claquer ses talons. Je la suis à quelques mètres.

– Cessez de m'importuner ! lance-t-elle. (204)

Le rôle de l'interprète dans ce texte, comme il l'est dans la réalité, est alors non seulement instrumental, purement fonctionnel (traduire de manière transparente, réfléchir la « réalité » textuelle ou celle du référent) mais aussi herméneutique (initier une quête, une recherche, une réflexion) comme l'est l'interprétation du texte par le lecteur, interprète ultime.

### 3. « *Foreignizing* » par l'esthétique

C'est finalement tout le texte qui est gagné par cette problématique interprétative annoncée dès la première page avec l'entrée en jeu de l'interprète « faisant de grands signes » (9) au « nous » (premier mot du texte, 9). Or ce « nous » renvoie aux deux protagonistes au

---

<sup>39</sup> J'écris « ferait » car presque tout est incertain dans ce texte. Ainsi page 78 les italiques sont ré-accaparés par le protagoniste : « ... *désir*, disait-elle... Ou plutôt, c'est moi qui, dans mon souvenir, le lui faisais dire ».

niveau diégétique, mais pourrait être aussi les lecteurs au niveau métatextuel, les interprètes du texte. La « modernité » du texte déjà entrevue dans les pages précédentes de cet article me permet, voire *nous* incite (nous lecteurs) à penser qu'« on ne fera pas l'économie d'une économie des signes » (98). Car tant pour construire un texte transnational que l'Europe supranationale, il nous faut intégrer le bagage de la tradition romanesque « trans-européenne ».<sup>40</sup> Dans ce « roman », il s'agit de réinterpréter toute l'histoire européenne qui était jusqu'alors (et en fait encore aujourd'hui), ou bien nationale voire nationaliste, ou bien européen-téléologique.<sup>41</sup> Mais au-delà même des faits historiques (violents, à la base de toute nation), c'est le discours historique qui est mis en question ici : « *Ne violentez pas les faits !* Or, c'est toujours cela faire l'histoire, *forcer les faits* » (97 ; italiques dans le texte). Mais en même temps, « comme pour toute création, il s'agit de faire violence à l'histoire... via le nom Europe, c'est comme si nous avions pris date pour l'avenir... » (109).

Or cette construction d'une nouvelle réalité historique ne pourra se faire qu'en « étrangéisant » sa traduction, le texte. Ainsi, selon Venuti :

The 'foreign' in foreignizing translation is not a transparent representation of an essence that resides in the foreign text and is valuable in itself, but a strategic construction whose value is contingent on the current situation in the receiving culture. Foreignizing translation signifies the differences of the foreign text, yet only disrupting the cultural codes that prevail in the translating language. (Venuti, 2008, 15)

Et il ajoute : « foreignizing translation in English [French] can be a form of resistance against ethnocentrism and racism, cultural narcissism and imperialism, in the interests of democratic geopolitical relations » (Venuti, 2008, 16). C'est ce que fait ce « roman », « traduction en français » de la nouvelle et complexe réalité européenne dans cette autre réalité (littéraire) *par l'esthétique*.

J'ai montré dans mon article de nombreuses fois combien et comment le roman jouait le rôle de miroir de la réalité que Stendhal attribuait à la littérature. Le roman traduit bien des réalités européennes diverses (institutionnelles, politiques, linguistiques, humaines, etc.). Et pourtant ce roman n'a rien d'un roman réaliste classique, traditionnel même si « La vraisemblance est dans le miroir » (27). Au contraire, il se présente comme un roman moderniste par de nombreux côtés comme les fragmentations textuelles, la multiplication des

---

<sup>40</sup> Toute une étude de *Constellation* pourrait se baser sur les œuvres et débats autour de la notion de « communauté » de Agamben, Blanchot, Habermas et Nancy. De manière plus concrète, on dira que ce « nous » est limité à une « élite » tant par sa forme (peu familière du grand public, et qui prend sens si on l'inscrit dans une tradition expérimentale) que par son contenu (qui demande une bonne connaissance de l'histoire de l'Europe).

<sup>41</sup> Voir par exemple le travail « historique » de Duroselle.

points de vue et l'instabilité de la focalisation, les citations d'œuvres d'art elles-mêmes modernistes, fragmentées (cubistes par exemple), et finalement par de nombreuses allusions à la notion de jeu.

Si l'épique convenait à la nation « primitive », le roman, et plus encore le « roman-fleuve » (dont Emanuel abandonne la lecture, 25), celui des « hommes de bonne volonté » (105) convient à la nation démocratique majoritaire.<sup>42</sup> Mais il ne convient pas ou peu à la nation démocratique faite d'une multitude de minorités culturelles, ethniques, linguistiques constamment en train de se (re)faire. Ainsi si le seul roman cité explicitement et plusieurs fois dans *Constellation* (74, 167, 189) est *Le Guépard* de Lampedusa, roman politique, réaliste, classique, stendhalien ou tolstoïen, il l'est pour affirmer qu'il faut « tout changer pour que rien ne change » (74, 134).<sup>43</sup> La phrase peut s'appliquer autant à la situation politique européenne qu'à la situation italienne du Risorgimento. Comme la « région » de la Sicile a intérêt à changer pour essayer de conserver un certain pouvoir face à la nouvelle Italie centraliste, les régions ou nations européennes ont de même intérêt à proposer ou à accompagner les changements, car si elles ne le font pas, les forces-autorités centrales (supranationales, politico-administratives ou économique-financières) les leur imposeront.

Cependant, je soutiens que cette phrase célèbre est reprise ici pour dire aussi que le roman contemporain doit tout changer pour que rien ne change, c'est-à-dire que sa forme doit changer radicalement pour conserver un certain pouvoir sur ses lecteurs et leurs réalités. *Constellation* est alors bien un roman anti-traditionnel et antiréaliste, se présentant explicitement comme moderniste.<sup>44</sup> D'abord, le texte est extrêmement fragmenté. Paradoxalement, sa forme fragmentée pourrait encore être interprétée comme reflétant peut-être la réalité en général mais certainement une réalité européenne elle-même très morcelée. Il ne serait donc pas nécessaire de briser le miroir (162). La démocratisation a multiplié les niveaux de représentation et de décisions au niveau national et l'Europe les a encore

---

<sup>42</sup> On se souviendra que « Les Hommes de bonne volonté » est le titre du roman-fleuve de Jules Romains avec sa philosophie à la fois pro-européenne et unanimiste. On appréciera aussi l'ironie quand le texte dit que les protagonistes-hérauts considèrent cependant qu'ils ont vécu une « épopée » (36, 106) à travers la construction de leur Projet ; et il est vrai que celui-ci s'inscrit dans le grand projet extraordinairement original impliquant la naissance d'une nouvelle « nation » qu'est une Europe politique.

<sup>43</sup> Les parallèles entre *Constellation* et *Le Guépard*, le roman de Lampedusa et le film de Visconti (auquel il est fait plus directement allusion), demanderaient un article entier pour pouvoir traiter à la fois du rôle de l'astronomie, de l'héraldique et de la marge par rapport au centre. Comme les quatre petites études pour le BAC (tel « Profil d'une œuvre ») le montrent, *Le Guépard* est un des romans italiens les plus célèbres en France aujourd'hui encore.

<sup>44</sup> Il est aussi dès lors à opposer au ou à différencier du « roman cosmopolite » présenté par Gallagher et du roman « monde » présenté par Édouard Glissant (Mayaux, 2008, 13).

démultipliés. On le sait, l'Europe n'a pas de centre décisionnel clair (Bruxelles — la commission ; Strasbourg — le parlement ; Berlin — la banque centrale ? Ou même Londres — le centre financier). D'où l'on voit les protagonistes errer de capitale en capitale, nationale, et même régionale puisqu'ils sont en faveur d'un eurorégionalisme.

La fragmentation est d'abord visuelle. Le roman est divisé en 12 chapitres précédés d'un « prologue » et suivi d'un « épilogue ». Chaque chapitre est lui-même morcelé en unités variables, séparées soit par des sous-titres de diverses dimensions, soit par des astérisques-étoiles (\*).<sup>45</sup> De plus, la division s'accroît (15 étoiles pour la première moitié ; 35 pour la seconde moitié) et l'épilogue est fait de phrases-paragraphe poétiques ou aphoristiques brisés.

De même, l'identité des personnages est fragmentée et multiple. C'est pourquoi ils portent des noms littéralement à géométrie variable : le français s'appelle Emanuel, ou Emanuel T ou juste « T », ou le Français ; l'Allemand, a lui un nom de famille, Stein, et il est parfois appelé Manfred, sans qu'il y ait une explication rationnelle (comme par exemple le fait que le prénom serait utilisé dans l'intimité). De plus, ces noms ne semblent avoir aucune signification symbolique.<sup>46</sup> Le même personnage ou la même scène sont aussi présentés plusieurs fois selon des points de vue différents. Cette focalisation très instable, parfois interne, parfois externe, parfois celle d'un narrateur omniscient (97), est relativisée par l'adjonction du nom du personnage qui « parle/pense » entre parenthèses même si c'est le plus souvent seulement après quelques phrases.

Enfin, le texte contient tout un discours métatextuel sous la forme de nombreuses références soit à l'art soit au jeu. Il y a une trentaine de références artistiques dont la grosse majorité sont à l'art moderne (par exemple « une ronde de grâces XIXe », 158),<sup>47</sup> et plus spécifiquement à l'art moderniste comme l'art cubiste (22). Le roman comprend plus de 50 fois le mot « jeu » ou ses variantes ou synonymes (jouer, y compris dans les sens de « intervenir » et « interpréter ») où chaque personnage est à la fois ou tour à tour « joué(e) » (« il continue à avancer ses pions », 172) et « joueur/se ». Ce deuxième type de références est le plus souvent lié au politique (« Ce qui n'empêche pas les États souverains de continuer à

---

<sup>45</sup> Étoiles qui rappellent évidemment à la fois le titre du roman et le drapeau européen, déjà présent dans le nombre des chapitres (12).

<sup>46</sup> On est ici dans la technique kafkaïenne du K (en référence sans doute à la fois à une certaine interprétation d'un certain contenu — le personnage perdu dans la « machine administrative » et à celle de la tradition d'un certain roman européen), et celle du personnage du « nouveau roman » (voir Goldenstein, 1980, 43-62).

<sup>47</sup> Cette ronde « allégorique » (158) sert alors aussi de mise en abyme pour la situation entre trois personnages dans *Constellation* (160).

jouer leur carte personnelle », 118). Mais ces deux types de références (ludique et politique) se superposent aussi à la référence esthétique. Ainsi un narrateur dit-il : « il y a une parente objective, on le sait, entre politique et esthétique. C'est une simple question de positionnement » (27). Ainsi, comme l'Européen est à la fois construit par, et constructeur de l'Europe, le texte cherche à mettre en évidence que le lecteur est simultanément construit et constructeur (Eco, 1979, 72). Le texte cherche donc à mettre le lecteur dans une position d'interprète herméneutique où ni le texte ni l'interprète ne sont réduits à l'ONU. De même l'« autre », ici la réalité européenne, ne se laisse pas non plus réduire à l'un : « Car si l'amour est une pure tension à l'autre, est-il plus belle altérité que l'étranger », pense Emanuel (163). Cette altérité que Venuti appelle de ses vœux pour la traduction se retrouve donc ici à travers tout le texte mais surtout sous la forme esthétique plutôt que linguistique. Ainsi le texte contient seulement une quinzaine de mots « étrangers », surtout allemands. Le premier sous-titre du premier chapitre contient le mot *Stiftung* (19) qui, comme nous l'apprend la seule note de bas de page du texte, signifie « fondation ». Ce mot étranger choisi au lieu de sa traduction et présenté en première ligne est en lui-même révélateur de l'importance de cette « étrangéisation » pour le lecteur moyen français non multilingue auquel s'adresse le texte. Toutefois le fait que ce procédé soit exceptionnel renforce le fait qu'il y a bien un déplacement du linguistique à l'esthétique.

### **Conclusion (nécessairement provisoire)**

L'Europe politique en construction est un projet d'une extrême complexité. Sa mise en scène dans une fiction est donc un défi extraordinaire. Pour toute personne « Lambda » (125) intéressée par la construction de cette nouvelle « nation », ce texte est grandement réussi, et ce, non seulement parce qu'il est intéressant, mais en plus parce que c'est un premier roman et le premier sur une telle problématique.

Toutefois, le lecteur/la lectrice « multiculturel(le) », c'est-à-dire l'ultime interprète, ne peut s'empêcher d'en sortir frustré(e).<sup>48</sup> Beaucoup de lecteurs/lectrices seront insatisfait(e)s par ce qui apparaîtra trop comme une « forteresse Europe ». Plus qu'euro-péen, ce roman est donc bien européeniste mais dans un sens parfois trop euro-ethno-centriste puisque non seulement il ne parle que de l'Europe (aucune mention des USA, du Japon ou de la Chine !?), y compris

---

<sup>48</sup> Une partie de la frustration vient des nombreuses fautes typographiques. Ces coquilles feraient certainement rire l'auteur d'un autre roman européeniste ... anti-européen ... anglais, *Incompetnce* [sic] de Rob Grant (2003) ; un « e » est surajouté sur la couverture du roman.

dans ses intertextes qui sont même limités au « centre » européen (France, Allemagne, Benelux, Angleterre, et Italie [Shakespeare, Goethe, Machiavel, Lampedusa, Benjamin, Clausewitz, et implicitement Kafka, ...]), mais de plus, il ne fait aucune référence à la 2<sup>e</sup> vague européenne (ibérique), ou la 3<sup>e</sup> (scandinave), ou la 4<sup>e</sup> « centreuropéenne » et « esteuropéenne ». Plus grave sans doute, ses références aux minorités surtout « non-européennes » sont très (trop) succinctes et marginales.

Car cette réalité européenne si bien représentée comme « autre » comprend aussi l'autre-étranger. Evidemment, certains lecteurs pourront toujours répondre que, contrairement à ce que disent les discours xénophobes, ces étrangers sont en fait proportionnellement peu nombreux dans la réalité européenne. Cependant, nous avons vu que le texte se présentait non seulement comme reflétant la réalité mais aussi comme la réfléchissant, et d'une certaine manière cherchant donc à la transformer. Dans cette dernière perspective, les étrangers jouent un rôle insuffisant dans ce récit. Le roman fait intervenir les étrangers à quatre occasions mais une seule d'entre elles est longue et significative.<sup>49</sup> Celle-ci est la scène où Stein est surpris par ce qui pourrait être un modèle d'« intégration » européenne :

Je mets un certain temps à trouver le magasin de nuit. [...] le type visionne une vidéo dont le son sature à mort dans l'espace confiné du *nights.shop* — lui et moi restons le nez levé vers le moniteur où tourne une bluette indo-pakistanaise. Je siffle entre mes dents, accompagnant ces roucoulades [...] j'ai terminé ma bière et demande où sont les spiritueux : il pointe une étagère.

– Thank you, dis-je.

– De rien monsieur, répond-t-il avec un accent bruxellois. (73)

On pourrait voir cette « intégration » comme étant multiculturelle puisque le lecteur est amené à assumer que le « type » est à la fois indo-pakistanaise, dans la mesure où il regarde une vidéo indo-pakistanaise, et européen, de par son accent local. Ce personnage « étranger » est donc à la fois transparent et opaque, lui-même et l'autre. Comme tel, il peut être donné comme un modèle du texte comparable au personnage de l'interprète. Toutefois, certains (beaucoup ?) lecteurs (interprètes ultimes) resteront insatisfaits car, si le texte se voulait réfléchissant sur la réalité autant que reflétant la réalité, cet Autre aurait PU/DÛ prendre plus d'espace et plus de places dans l'histoire. Cet Autre aurait pu jouer par exemple le rôle d'un

---

<sup>49</sup> Les trois autres occurrences, mineures, sont : « c'est une foule bigarrée [...] beaucoup de gens d'origine étrangère [...] l'homme au comptoir, pointant du menton un groupe de jeunes maghrébins [...] : bienvenue au pays du droit d'asile » (50), « on ne voit jamais ces femmes étrangères qui nettoient les chambres. Parfois je les entends parler une langue étrangère, dans le couloir. Le monde est plein de niveaux ; rempli de ces subalternes qui font des tâches ingrates » (127), et « Que mijotent-ils là, ces hommes dans l'obscurité, turcs, ukrainiens, flamands »(160).

des technocrates ou des intellectuels ; autrement dit, l'un des technocrates aurait pu être d'origine non caucasienne ou « non européenne ». L'allusion positive à l'autre (« l'Indo-Pakistanaï ») dans la première partie du roman se révèle donc insuffisante, car « réaliste », et contrairement à ce que l'un des personnages dit, l'Europe ne pourra pas seulement être cette « nation » « où trois pays se rencontrent — un peu comme ce lieu où nous nous trouvons actuellement [Strasbourg] [...] le peuple à venir [...] quel sera-t-il sinon le produit de ce métissage-là ? » (164-65). Le métissage européen est (et sera encore davantage) plus complexe et plus riche, intégrant des Autres venant de pays et de cultures autres que des régions européennes.

Si, comme on l'a vu, la chair de l'interprète européenne a donc réussi à mettre en question la chaire des hérauts européens, par l'intermédiaire du désir et de l'esthétique, et concomitamment, posant une série de questions extraordinairement intéressantes sur les discours européanistes, les chair(e)s des personnages venant de cultures non-européennes restent trop peu représentées dans ce texte.

## RÉFÉRENCES

- Abélès, Marc. « Homo communautarius » in Kastoryano, 57-82.
- Anderson, Benedict. *Imagined Communities*. London: Verso, 2006. Augé, Marc. *Non-lieux : introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Paris : Seuil, 1992.
- Bhabba, Homi, ed. *Nation and Narration*. London: Routledge, 1990.
- Brennan, Timothy. “The National Longing for Form” in Bhabba, 44-70.
- Casanova, Pascale. *La République mondiale des lettres*. Paris: Seuil, 2000.
- Castiglione, Dario. & C. Longman, eds. *The Language Question in Europe and Diverse Societies: Political, Legal and Social Perspectives*. Oxford: Hart, 2007.
- Derrida, Jacques. *Spectres de Marx*. Paris: Galilée, 1998.
- . *L’Autre Cap*. Paris: Ed. de Minuit, 1991.
- Derrida, Jacques, & J. Habermas. “February 15, or What binds Europeans Together.” *Constellations* 10:3 (2003): 290-97.
- Duroselle, J-B., et Al. *L’Europe: histoire de ses peuples*. Paris: Hachette, 2006.
- Eco, Umberto. *Lector in Fabula*. Paris: Grasset, 1985.
- Elias, Norbert. *The Society of Individuals*. Trad. E. Jephcott. London: Continuum. 2001.
- Eurostat: <http://epp.eurostat.ec.europa.eu/portal/page/portal/eurostat/home/>.
- Featherstone, Kevin & Alii, eds. *The Politics of Europeanization*. Oxford: Oxford U.P., 2003.
- Gallagher, Mary. « Pour situer le discours critique sur le ‘roman européen’ » in Schoene, 11-21.
- Goldenstein, Jean-Paul. *Pour lire le roman*. Bruxelles: DeBoeck-Duculot, 1980.
- Grant, Rob. *Incompet[en]ce*. London: Orion, 2004.
- Kastoryano, Rita. (dir.) *Quelle Identité pour l’Europe ?* Paris: Sciences Po., 2005.
- Katan, David. “Translation as Intercultural Communication” in Munday, 74-92.
- Lacroix, Alain. *Constellation*. Paris: Quidam Editeur, 2008.
- Lacroix, Justine. *L’Europe en procès : Quel patriotisme au-delà des nationalismes ?* Paris: Ed. du Cerf, 2004.

- Lampedusa, G. T. (dir.). *Le Guépard*. Trad. J-P. Manganaro. Paris: Seuil, 1980.
- Lescot, David. *L'Européenne*. Arles [France] : Actes Sud, 2007.
- Lipovetsky, Gilles. *L'Ère du vide*. Paris: Seuil, 1984.
- Liotard, François. *La Condition postmoderne*. Paris: Ed. de Minuit, 1979.
- Mayaux, Catherine. *Problématique du roman européen*. Paris: L'Harmattan, 2009.
- Munday, Jeremy, ed. *The Companion to Translation Studies*. New York and London: Routledge, 2009.
- Ousselin, Edward. *The Invention of Europe in French Literature and Film*. New York:Palgrave, 2009.
- Pochhacker, Franz. "Issues in Interpreting Studies" in Munday, 128-40.
- Quétel, Claude. *History of Syphilis*. Trad. J. Braddock. Cambridge: Polity Press, 1990.
- Schoene, Berthold. *The Cosmopolitan Novel*. Edinburgh: Edinburgh U. P., 2009.
- Strubell, Miquel. "The Political discourse on multilingualism in the E.U." in Castiglione, 149-83.
- Suleiman, Susan. *Le Roman à thèse ou l'autorité fictive*. Paris: PUF, 1983.
- Sutton, Michael. *France and the Construction of Europe, 1944-2007: The Geopolitical Imperative*. New York : Berghahn Books, 2007.
- Venuti, Lawrence, ed. *The Translator's Invisibility*. 2<sup>nd</sup> Ed. New York and London: Routledge, 2008.
- . *The Translation Studies Reader*. New York and London: Routledge, 1999.
- . « Translation, Community, Utopia » in Venuti, 1999, 468-94.
- Visconti, Luchino. *Le Guépard*. Pathé Video, 2003.
- Wilson, Rita. "The Fiction of the Translator." *Journal of Intercultural Studies* 28:4 (2007): 381-95.