

Cheminevements vers l'identité européenne : l'autre langue, la psychanalyse, le dialogue et le roman dans *Meurtre à Byzance* et dans des essais de Julia Kristeva

Irene Ivantcheva-Merjanska

University of Cincinnati

Abstract : Using Kristeva's *Meurtre à Byzance* [*Murder in Byzantium*] (2004), the first part of this study examines the relationships the two main characters we see as *Doppelgangers* of the author have with the language of the Other they use. In our second part, we focus on Kristeva's use of the novel as a genre in *Murder in Byzantium*. While we situate her contribution in the wake of Bakhtin's work on polyphony and carnivalization, Arendt's reflections on narration, and Kundera's claim that the novel is the quintessential European genre, we show Kristeva's introduction of the figure of the psychoanalyst as a *topos* but most importantly as a receptacle of subjective languages, thus a receptacle of polyglossy. Kristeva's fictional production, we argue, poses dialogical identity, psychoanalysis, and the novel as archetypal to European culture, a culture grounded in inquiry and quest. References to essays from *Étrangers à nous-mêmes* (1988), *L'avenir d'une révolte* (1998), and *La haine et le pardon* (2005) help us link Kristeva's creative *écriture* to her theoretical work.

Résumé: Utilisant *Meurtre à Byzance* (2004) de Kristeva, la première partie de cette étude examine les relations avec la langue de l'Autre de deux personnages principaux que nous voyons comme *Doppelgangers* de l'auteure. Dans la deuxième partie, nous nous concentrons sur l'utilisation que Kristeva fait du roman en tant que genre dans *Meurtre à Byzance*. Bien que nous situions sa contribution dans le sillage des travaux de Bakhtine sur la polyphonie et la carnavalisation, des réflexions d'Arendt sur la narration, et de l'affirmation de Kundera que le roman est le genre européen par excellence, nous montrons que Kristeva introduit la figure du psychanalyste comme un *topos* et, qui plus est, comme un réceptacle de langues subjectives, donc un réceptacle de polyglossie. Selon notre lecture, la fiction de Kristeva pose l'identité dialogique, la psychanalyse et le roman comme archétypes de la culture européenne, une culture fondée sur l'enquête et la quête. Les références à des essais comme *Étrangers à nous-mêmes* (1988), *L'avenir d'une révolte* (1998), et *La haine et le pardon* (2005) nous aident à établir un lien entre l'écriture créative de Kristeva et son travail théorique.

Keywords: Kristeva – la langue de l'Autre – altérité – identité dialogique – roman – *l'inter-esse* – psychoanalyse – Europe – européenneté

Pour commencer donc à entrer en matière, quant à la signification de ce mot *Barbare* : Barbares anciennement étaient nommés ceux qui ineptement parlaient grec. Car comme les étrangers venant à Athènes s'efforçaient de parler grec, ils tombaient souvent en cette voix absurde *Barbaras*. Depuis, les Grecs transportèrent ce nom aux mœurs brutaux et cruels, appelant toutes nations, hors la Grèce, barbares Ces raisons me semblent suffisantes de faire entendre à tout équitable estimateur des choses, que notre langue (pour avoir été nommée barbare, ou de nos ennemis ou de ceux qui n'avaient loi de nous bailler ce nom) ne doit pourtant être déprisée, même de ceux auxquels elle est propre et naturelle, et qui en rien ne sont moindres que les Grecs et les Romains (Chapitre II : “Que la langue française ne doit être nommée barbare”).

Joachim du Bellay, *La défense et illustration de la langue française* (1549)

Dans cet essai, notre investigation sur le dialogue identitaire et langagier dans l'œuvre de Kristeva se penche surtout sur le roman *Meurtre à Byzance* (2004) et sur certains essais d'*Étrangers à nous-mêmes* (1988), de *L'avenir d'une révolte* (1998), et de *La haine et le pardon* (2005) pour refléter notre conviction que chez Kristeva la problématique de la langue se lie à l'identité en procès et passe par des chaînes de thèmes à travers lesquels l'Europe, Byzance et la France sont mises en rapport avec le village imaginaire planétaire Santa Barbara qui représente le barbarisme au sens large. Ces quatre groupes forment des *topoi* dont l'écrivain explore la dynamique historique et imaginaire dans sa trilogie romanesque *Le Viel Homme et les loups* (1991), *Possessions* (1996), *Meurtre à Byzance* (2004), et tout particulièrement dans le dernier roman de la trilogie. Chère à Kristeva la problématique dont il s'agit consiste à reconstruire dans son œuvre entière l'espace de la *polis*, où règne le dialogue. Écrivaine et femme-penseur, Kristeva comprend de plus en plus le dialogue comme un partage au cœur de la polyglossie nomade portée par l'exil.

Dans notre étude, nous allons d'abord analyser certains des choix, des comportements et des traits de caractère de deux personnages principaux de *Meurtre à Byzance*, Sebastian Chrest-Jones¹ et Stéphanie Delacour. En tant que doubles de l'auteur, ces deux personnages nous intéressent dans leurs rapports à la langue, plus précisément dans leurs rapports à la langue étrangère qu'ils emploient. Dans la deuxième partie de cet essai nous nous concentrons sur *Meurtre à Byzance* en tant que roman, c'est-à-dire en tant que texte conçu comme genre de la culture de dialogue et de questionnement et dès lors comme genre représentant par excellence la culture européenne. C'est également le genre de la quête d'où vient d'ailleurs l'appellation sous-générique choisie par Kristeva,

¹ C'est l'orthographe que Kristeva utilise pour le prénom de ce personnage. Dans cet article l'abréviation PS renvoie à *Possessions* (1996), MB renvoie à *Meurtre à Byzance* (2004). Placées entre parenthèses à la suite des passages cités, elles sont suivies de la page du livre en question.

celle de *polar*, une appellation qu'elle explique en révélant ses intentions de faire de ce roman un "polar métaphysique".² On se souvient que, selon Mikhaïl Bakhtine, dans son livre de 1929 *Problemy tvortchestva Dostoïevskogo* [*Problèmes de la poésie de Dostoïevski*], Dostoïevski aurait réussi dans la littérature classique russe à faire un roman total en investiguant également le crime.

Les personnages migrants en quête du dialogue identitaire et langagière

Les deux personnages principaux du dernier roman polar de Julia Kristeva *Meurtre à Byzance*, Sebastian Chrest-Jones et Stéphanie Delacour, manifestent un dialogisme inhérent qui est une des conséquences de leur statut d'êtres hybrides et déracinés. Ces êtres dont l'identité est "en procès" ne sont ni fixes, ni fluides : ils sont "entre", leur identité s'ouvre vers l'autre car elle est dialogique. Il faut souligner que pour Kristeva, c'est le français qui permet la création, le raisonnement et le dialogue. Elle fait son choix définitif du français comme langue d'écriture, dans un geste d'appropriation francophile volontaire : le français est le lieu à partir duquel elle décide de s'exprimer. Comme l'écrit bien Anne-Marie Smith, "The French language is the place from which she speaks and to which she returns, yet it is not her native language" (*Julia Kristeva 2*).

Le dédoublement est un procédé qui est souvent utilisé par la littérature romantique. Les personnages principaux dans les romans kristeviens, y compris dans *Meurtre à Byzance*, sont explicitement et implicitement traités comme des doubles de l'auteur, ce que Kristeva admet dans son interview avec Pierre-Louis Fort lorsqu'elle décrit le type de roman qu'elle invente non pas comme un "roman du Moi" mais comme un "roman du Sujet", différence fondamentale car "l'intimité du Sujet se diffracte dans une mosaïque³ d'aveux" (Kristeva, *La haine et le pardon* 610). Pourquoi est-ce que le roman du Sujet est nécessaire ? Cela a à voir indirectement avec la sérénité de

² "Un autre genre de narration s'est imposé alors, que j'appelle 'le polar métaphysique'. Inconsciemment, il s'appuie sur l'idée de Freud selon laquelle toute société est fondée sur un crime commis en commun. Je vous rappelle que dans *Totem et Tabou*, l'inventeur de la psychanalyse développe l'hypothèse selon laquelle les frères de la horde primitive tuent le père, puis fondent un pacte pour partager les femmes et finissent par créer l'exogamie. Il en résulte une culpabilité collective inconsciente phylogénétique. Mais de nos jours où chercher ce crime ? Il est tellement disséminé qu'on ne peut pas trouver le(s) coupable(s). Le polar métaphysique raconte des histoires politiques et des passions humaines, pour exhiber cette criminalité intrinsèque et toujours sous-jacente au lien social. Le 'polar métaphysique' me permet donc de raconter une aventure et une expérience intérieure, douloureuse ou extatique, situées en contexte historique, sans me priver de distiller un certain nombre de réflexions sur le monde actuel" (Ivancheva-Merjanska et Vialet, "Entretien avec Julia Kristeva" 163).

³ L'art de mosaïque dont le concept refuse l'unidimensionnalité est purement byzantin. En choisissant le roman du Sujet, Kristeva reste dans son choix byzantin. L'intertextualité dont la créatrice théorique est Kristeva a beaucoup à voir avec l'art du texte comme mosaïque. Le dialogisme bakhtinien, qui est le concept fondateur de l'intertextualité, est aussi un produit de la pensée byzantine contemporaine, celle de Bakhtine et de son cercle.

l'éloge et de l'invective lancée contre le crime qui passe aussi par la "transverbération"⁴ de la "perte de soi dans le crime" : "L'intimité du Sujet est en transverbération avec celle des autres (dédoublement des personnages, gémellité, doubles en série, projections, pertes de soi dans le crime, mais aussi dans la sérénité, *Meurtre à Byzance* d'en est tissé)" (Kristeva, *La haine* 610). Dans la même interview avec Fort, Kristeva met le procédé de dédoublement et le roman du Sujet dans le contexte du brassage des cultures et du métissage des identités et des langues :

Oblique, cubiste, plurielle, une intimité de brassage, à la croisée de mes rencontres, des langues que je parle et que j'écris, des temps divergents qui les habitent et m'habitent, de mes identités inconciliables. Si je me sens d'emblée plus à l'aise dans le roman du Sujet que dans le roman de Moi, est-ce à cause de la psychanalyse, est-ce à cause de l'histoire qui m'a faite migrante, d'origine bulgare, de nationalité française, citoyenne européenne et d'adoption américaine ? (Kristeva, *La haine* 610).

Notons que cette application du dédoublement par Kristeva est semblable à la technique selon laquelle Kafka traite ses personnages, une technique décrite dans l'analyse de Gilles Deleuze en termes psychanalytiques: "la grande série se subdivise en sous-séries . . . une sorte de prolifération schizophrénique illimitée" (97). Rappelons aussi que dans *L'avenir d'une révolte*, Kristeva affirme à propos de Gloria Harrison, l'héroïne de *Possessions* : "La femme décapitée, c'est moi" (16). Tout en faisant écho à Flaubert, l'auteure exprime non seulement l'empathie qu'elle éprouve pour son personnage principal mais aussi la présence discursive d'un *alter ego*. Kristeva continue à se dédoubler, à se multiplier en affirmant que sa présence s'étend plus profondément encore dans *Possessions* puisqu'elle se retrouve aussi dans le personnage de Stéphanie Delacour: "Je suis également l'enquêtrice qui mène l'investigation policière, au côté du commissaire principal Northrop Rilsky : une autre femme, Stéphanie Delacour, une journaliste parisienne" (*L'avenir* 16, nous soulignons).

Le procédé de prolifération et de dédoublement est amplement utilisé par Kristeva dans toute la trilogie romanesque sur Santa Barbara qui devient par cet aspect une série de "romans autobiographiques" dans le sens de Philippe Lejeune.⁵ Dans

⁴ La transverbération est un terme qui désigne le transperçement spirituel du cœur par un trait enflammé dans la doctrine du mysticisme catholique. Celle-ci est représentée dans la sculpture par la *Transverbération de sainte Thérèse* de Bernin, une sculpture qui se trouve dans la Chapelle Cornaro de Santa Maria Della Vittoria à Rome.

⁵ "Ces textes entreraient donc dans la catégorie du 'roman autobiographique' : j'appellerai ainsi tous les textes de fiction dans lesquels le lecteur peut avoir des raisons de soupçonner, à partir des ressemblances qu'il croit deviner, qu'il y a identité de l'auteur et du *personnage*, alors que l'auteur, lui, a choisi de nier cette identité, ou du moins de ne pas l'affirmer. Ainsi défini, le roman autobiographique englobe aussi bien des récits personnels (identité du narrateur et du personnage) que des récits

Possessions, par exemple, on trouve au moins deux hypostases de la personne Kristeva: une journaliste parisienne (Stéphanie Delacour) et une traductrice américaine et mère passionnée (Gloria Harrison) qui représentent respectivement l'expérience parisienne et l'expérience américaine de Kristeva. Les figures du traducteur et du journaliste sont mises dans un contexte plus large. Le contexte est celui de la quête de l'identité introuvable, d'une vérité difficile, par un retour en arrière vers ce qui s'est passé ou a été dit ou écrit et qui attend d'être traduit, rapporté, renié pour que la base de la révolte et du questionnement existe. Dès lors, les deux figures de femmes appartiennent à la culture du questionnement, celle de Byzance et de la France (nous y reviendrons), dont Kristeva parle souvent et particulièrement dans son essai "Quelle révolte aujourd'hui?" dans *L'avenir d'une révolte*. La révolte, qui par nature cherche la vérité individuelle,⁶ peut être mise à l'œuvre pour répondre aux crises du monde postmoderne. La révolte est en effet au cœur de la philosophie qui émerge de l'œuvre de Kristeva, de ses romans, de ses écrits psychanalytiques et sémiotiques et de ses réflexions philosophiques. Par la perspective de la révolte, Kristeva commente également son utilisation du genre de la satire, de l'invective ou du blâme, un genre qui cible la société du spectacle en ce qu'elle affaiblit l'intensité même de la révolte :

Je schématise et durcis le tableau de notre actualité pour mieux mettre en évidence ce que nous ressentons tous : non seulement la révolte politique s'enlise dans les compromis . . . mais une composante essentielle de la culture européenne – une culture de doute et critiques – perd sa portée morale et esthétique. Lorsqu'elle existe, elle est marginalisée au titre décoratif d'alibi toléré de la société du spectacle; quand elle n'est pas tout simplement submergée et rendue impossible par la culture-divertissement. (*L'avenir* 16)

Continuons notre quête en examinant la caractérisation des personnages dans l'œuvre romanesque de Kristeva. Pourquoi sont-ils enquêteurs et étrangers au sens précis et au sens large ? Dans *Meurtre à Byzance*, Sebastian et Stéphanie sont tous les deux des étrangers,⁷ des exilés, des détectives (enquêteurs) au sens large, des migrants et des *inter-essi* de plusieurs cultures. En somme, les deux personnages incarnent le message

'impersonnels' (personnages désignés à la troisième personne); il se définit au niveau de son contenu. À la différence de l'autobiographie, il comporte des *degrés*. L'autobiographie, elle, ne comporte pas de degrés: c'est tout ou rien" (Lejeune 25).

⁶ "Nous entendons aujourd'hui par révolte une contestation des normes, des valeurs, des pouvoirs déjà établis" (*L'avenir* 15).

⁷ Il est pertinent de mentionner l'observation de Ralitsa Mihailova-Frison-Roche: "Dès le début du roman, une caractéristique commune aux personnages retient l'attention du lecteur. Ils sont tous d'origine étrangère, ce qui laisse présager qu'ils seront tous concernés par la traversée identitaire du temps. La plupart portent d'ailleurs des patronymes slaves. Russes ? Ou plutôt bulgares ? Popov, Rylski, Tomov, mais aussi Stéphanie Delacour, ont tous un lien avec les pays de l'Europe Orientale" (n. pag.).

central du roman qui favorise la culture du questionnement. D'autre part, dans ces essais, Kristeva cesse de se cacher et de se métamorphoser dans ses personnages et commence à parler au lecteur avec sa propre voix. Ce raccourci a une fonction politique, celle de l'appel à l'action, qui est destiné à nous faire réagir dans l'*ethos* non pas de la révolte, mais d'une révolte, c'est-à-dire d'une révolte individuelle. Tout ce qui lui rappelle le totalitarisme dont elle s'est échappée en s'exilant en France, en se créant une Byzance provisoire, fait peur à Kristeva. Elle valorise toujours l'*haecceitas* dont elle parle dans l'entretien que nous avons réalisé à Berlin.⁸

C'est assez remarquable que Sebastian écrive un journal⁹ sans dates, hors temps, parce que dans la métaphysique de ce roman¹⁰ Byzance représente le Hors-Temps. Dans ce hors-temps Sebastian et Stéphanie sont en quête d'un personnage, celui d'Anne Comnène,¹¹ princesse et historienne byzantine qui se passionne au XI^e siècle pour sa Byzance à elle en écrivant l'éloge de son père, l'empereur Alexis Comnène, intitulé *L'Alexiade*.¹² Anne Comnène, peut-être le troisième double de Kristeva dans le roman, est une figure du génie féminin,¹³ une femme que Kristeva considère comme la première intellectuelle de l'Europe. En 1991, l'écrivaine bulgare Vera Moutaftchieva (1929 - 2009) écrit à la fin de son roman *Moi, Anne Comnène* : “Твърде точно историята сочи кога съм се родила – по изгрев слънце на втори декември хиляда осемдесет и трета, - но не ѝ е известна годината от смъртта ми. Тя си остава моя лична работа. Прочее който поиска, нека си мисли, че съм още сред вас” [“L'histoire montre très précisément quand je suis née - au lever du soleil le deux décembre, mille quatre-vingt-trois, mais elle ne connaît

⁸ “On ne peut pas considérer l'histoire du christianisme sans se rendre compte qu'il a généré l'idée de sujet, de sujet singulier. Et cela, dès Saint Paul. Plus explicitement encore, c'est Duns Scott qui a développé le concept d'*haecceitas* : c'est cet homme-ci, cette femme-là ; chacun est une singularité. En anglais, on dit '*thisness*'... La 'vérité', ce n'est ni l'idée générale, ni la matière, mais le 'ceci' et le 'cela'. Il fallait oser le penser! Les catholiques ont compris qu'il n'y a de liberté qu'individuelle, que l'homme abstrait n'existe pas, et que les communautés sont toujours des redoutables adhérences qui entraînent l'écrasement de toute individualité” (Ivantcheva-Merjanska et Violet, “Entretien avec Julia Kristeva” 181).

⁹ Le chapitre “Le Journal du disparu” (89-106) dans *Meurtre à Byzance*.

¹⁰ Rappelons que Kristeva caractérise les romans de sa trilogie comme “polars métaphysiques” (voir note 2).

¹¹ “Fille aînée de l'empereur Alexis I (qui régna de 1081 à 1118), Anne Comnène, née en 1083, épousa le César Nicéphore Bryennios et brigua en vain la couronne impériale. L'échec de ses ambitions politiques lui valut une retraite forcée qu'elle mit à profit pour reprendre un projet laissé inabouti par la mort de son époux. À la demande de sa belle-mère, ce dernier avait commencé à écrire l'histoire du règne d'Alexis I. Le résultat fut un ouvrage monumental en quinze livres, *L'Alexiade*, écrit sous le règne de Manuel I (1143-1180)” (n. pag.) <www.universalis.fr/encyclopedie> Web. 12 janvier 2011; voir aussi : Anne Comnène, *L'Alexiade* (Paris : Les Belles Lettres, 2006).

¹² Le genre de l'éloge et du *trenos* d'un père n'est pas étranger à Kristeva. C'est en fait le deuil qui suit la mort de son père qui l'a poussée à commencer à écrire la trilogie sur Santa-Barbara dont le premier roman *Le Vieil Homme et les loups* est consacré à son père, comme Kristeva l'atteste aussi dans notre entretien (Ivantcheva-Merjanska et Violet, “Entretien avec Julia Kristeva” 162-63).

¹³ Un concept cher à Kristeva qui a réalisé la trilogie *Le génie féminin* dont les trois volumes sont consacrés à Hannah Arendt, Mélanie Klein et Colette.

pas l'année de ma mort. Cela reste mon problème intime. Ainsi, que celui qui le veut puisse penser que je continue à être parmi vous”] (Moutaftchieva 286, nous traduisons).

Dans *Meurtre à Byzance*, Kristeva et ses doubles, Sebastian et Stephanie, sont parmi ceux qui continuent à penser à Anne Comnène en essayant de se figurer la vie de la princesse et historienne byzantine qui a été marquée par une double souffrance : le deuil du père et la destruction lente de Byzance.¹⁴ Dans les portraits fictionnels de Sebastian et de Stéphanie, surgissent tous les concepts majeurs de Kristeva, théoricienne et essayiste, et pourtant comme narratrice qui maîtrise bien son rôle, elle garde une distance ironique envers eux. En décrivant par exemple Sebastian, le professeur d'histoire des migrations, la narratrice rajoute : “Le professeur avait tendance à se prendre pour un révélateur de la condition humaine. Peut-être même pour son rédempteur?” (MB 95).

Qui est Sebastian ? Analysons ce personnage auquel le roman accorde une multitude de rôles parmi lesquels celui de professeur d'histoire des migrations, mais aussi de meurtrier de sa maîtresse chinoise. Il est également un rêveur, un romantique, passionné du passé et emporté par son rêve de “chasseur d'images paternelles” (MB 328), comportement qui en termes psychiques est lié à la psychose.¹⁵ Sebastian croit dans la “théorie de l'inséparabilité” dont l'auteur est un physicien quantique et selon laquelle “il suffisait que deux objets se fussent une seule fois rencontrés dans certaines circonstances pour qu'ils restent ensuite inséparables pour l'éternité” (MB 39). Cette théorie soutient en effet très bien sa propre croyance que le passé est toujours vivant dans le présent et dès lors la princesse érudite byzantine Anne Comnène est également inséparable de Sebastian par le fait qu'il se transsubstantie par son roman dans “le temps absolu de la survie, donc de la vie” (MB 39). Ainsi “Avec son roman sur Byzance, Sebastian en détenait pourtant la preuve : Anne Comnène était *non séparable* de Sebastian Chrest-Jones, et réciproquement, grâce à un ancêtre qui avait croisé la première et

¹⁴ Dans la préface de l'*Alexiade*, Anne Comnène se décrit en termes de souffrance : “To turn to myself – I have been conversant with dangers ever since my birth ‘in the purple,’ so to say; and fortune has certainly not been kind to me, unless you were to count it a smile of kind fortune to have given me ‘emperors’ as parents, and allowing me to be born ‘in the purple room,’ for all the rest of my life has been one long series of storms and revolutions. . . . Verily, my grief for my Caesar and his unexpected death have touched my inmost soul, and the wound has pierced to the profoundest depths of my being. All previous misfortunes compared with this insatiable calamity I count literally as a single small drop compared with this Atlantic Ocean, this turbulent Adriatic Sea of trouble. . . . However, I see that I have let my feelings carry me away from my subject, but the mention of my Caesar and my grief for him have instilled devastating sorrow into me.” <www.fordham.edu/halsall/basis/AnnaComnen-Alexiad00.html#PREFACE> Web. 27 Dec. 2010.

¹⁵ “Logiquement, mathématiquement, le délire de cet hyper mnésique chasseur d'images paternelles qu'était Sebastian Chrest-Jones devait le mener, depuis les Croisades, en passant par la Thrace, Philippopolis, Byzance, à un crochet poétique par Nessebar et Sozopol, puis à un implacable retour, enfin, au paradis des origines, tout droit au point de départ languedocien de ses présumés ancêtres. Peut-être Clermont? Vézelay? À coup sûr, Le Puy” (MB 328). C'est effectivement l'itinéraire et le parcours géopoétique que Sebastian, le chasseur du passé, fait dans le roman *Meurtre à Byzance*.

engendré le second. . . . Il était absurde de prétendre vivre dans un autre espace que celui de non-séparabilité” (MB 39). Après le meurtre de sa petite amie chinoise, dont personne ne le soupçonne, “le prof” disparaît et le commissaire Rilsky est chargé de faire l’enquête. La femme de Sebastian, Hermine, dresse son portrait devant le commissaire et souligne l’obsession de Sebastian à remonter à ses origines familiales qu’il cherche “dans la région de Plovdiv, en Bulgarie, l’ancienne Philippopolis, d’où la famille Chrest était originaire” (MB 86). Après la consultation d’un document, ce professeur d’histoire des migrations est en train de reconstruire l’histoire de ses racines qui le lient à un passé ancien et riche de ce carrefour qu’était la Bulgarie au Moyen-Age au temps des Croisades. Comme le récit de sa femme Hermine l’atteste, Sebastian a découvert le nom de son “arrière-arrière-arrière-grand-mère” : “une femme [qui] s’appelait Miltsa Christi ou Militsa Chrest, peu importe, les sons bougent, vous comprenez, du latin à ce magma des langues slaves, puis en santa-barbarois, n’est-ce pas?” (MB 86). Sebastian décide alors de se focaliser sur la Première Croisade à cause de la rencontre entre Ebrard et Anne Comnène, une rencontre secrète mais qui porte une beauté exceptionnelle, un élan vers l’amour absolu : tout ce qui est nécessaire pour se refaire un idéal. Par ailleurs, Sebastian se caractérise en individu sans port d’attache : “Je suis un apatride” (MB 94). Selon sa classification des émigrés, il n’appartient à aucun groupe : “Moi, je n’ai ni fui ni choisi. Pourtant, *chez moi, je ne suis pas chez moi*. Et quand je vais à l’étranger, je reconnais sur les visages des inconnus cet air familier d’être de *nulle part*: est-ce leur air à eux, ou seulement l’instant fugace de mon déracinement à moi, à moi seul? Je ne suis d’aucun espace; peut-être suis-je du temps quand il se contracte en hors-temps . . .” (MB 95, nous soulignons).

Dans son journal, Sebastian examine le phénomène de la langue comme signe d’appartenance à l’ethnie et se demande si apprendre le code intérieur d’une autre langue est une tâche impossible lorsque l’on vient du dehors et qu’on porte en soi son étrangeté qui s’inscrit dans la langue d’adoption : “Parler toutes les langues et n’en parler aucune, c’est parler une langue de silence. Je ne suis pas des leurs, je parle comme j’imagine qu’ils veulent que je parle, ce qui n’est pas nécessairement une fausse langue, mais c’est déjà un rôle. D’un rôle à l’autre, je me surprends à bavarder. L’enfant écorché qui se taisait est devenu un homme bavard qui parle une langue de silence” (MB 93). Ceci fait écho aux pages d’*Étrangers à nous-mêmes* où, dans l’essai intitulé “Le silence des polyglottes” (26-29), Kristeva utilise la figure de l’oxymore pour donner son interprétation illuminant ce phénomène existentiel : parler plus que sa langue maternelle et en même temps se sentir muette, vivre en silence : “Ainsi, entre deux langues, votre élément est-il le silence ?” (27-28). Par la création du personnage de Sebastian, Kristeva révèle pour la première fois son origine et se réapproprie son pays natal tout au long de ce roman : “le voyage bulgare” est en effet un itinéraire de tous les lieux de culte de la Bulgarie : “le svelte portrait de Dessislava” dans l’église de Boyana du XIIe siècle qui pressent le style de Giotto, la tour de Baudouin à Tîrnovo “où étaient enfermés des croisés des troupes de Baudouin de Flandre auxquelles aurait appartenu le premier des

Chrest, selon une des fantaisies de Sebastian” (MB 102). Lorsqu’il partage quelques souvenirs de ce voyage avec son épouse, elle atteste devant le commissaire que le professeur d’histoire des migrations “parlait avec cette voix d’amoureux” (MB 102). Si l’on y ajoute la description faite par la narratrice du journal de Sebastian comme “deux cahiers de cent pages couvertes d’une de ces grandes écritures romantiques qu’on ne retrouve plus que dans les lettres d’amour des vieilles dames” (MB 91), on comprend qu’en effet Kristeva, par le truchement de Sebastian, exprime sa nostalgie toujours sous-jacente pour son pays d’origine. Selon l’éthique et l’esthétique de migration de Sebastian, “la seule création humaine qui vaille” ce sont “les œuvres, les monuments, les jardins, les livres, les tableaux, la musique, les archives. . . . Sebastian ira plus loin encore : *il suffit de chercher, de voyager, de migrer pour se souler de beauté, de vestiges*. Aujourd’hui la beauté n’est plus que papillons et vestiges” (MB 254-55, nous soulignons). Dans ce contexte, il faut admettre que la façon dont le thème de la migration est traité dans le roman est tout à fait exceptionnelle par ses élans poétiques qui font l’éloge aux “papillons et vestiges” en tant qu’éthique de vie qui nie toute appartenance.

Il est nécessaire de réitérer l’affirmation que toute la problématique de la langue, y compris de l’autre langue, dans *Meurtre à Byzance* passe à travers les deux personnages dédoublés que sont Sebastian Chrest-Jones et Stephanie Delacour. La façon dont Kristeva pense les rapports entre l’autre langue et la langue maternelle dans *Meurtre à Byzance* se rapproche de l’analyse qu’elle en donne dans certains des essais de *L’avenir de la révolte*, surtout celui intitulé “L’amour de l’autre langue”. Chez Sebastian, la problématique de la langue se lie avec l’étrangeté et avec l’inter-langue: c’est lui qui étonne avec sa “byzantine étrangeté de l’érudition” (MB 91), un homme polyglotte qui rédige “ses notes en grec, en latin, en français, en allemand, et avait même utilisé l’alphabet cyrillique. Pour transcrire quelle langue ? Du bulgare, du serbe, du macédonien ? ou tout cela pêle-mêle ?” (MB 92). L’auteur évoque le “talent linguistique de Sébastian” (MB 92) qui, éblouissant par ses notes en langues différentes, fait de son journal un endroit qui abrite l’utopie personnelle du personnage qui croit en l’art de la polyglossie et du dialogue entre les langues.

De son côté, Stéphanie Delacour décrit par ses propres mots ses états d’étrangeté d’une *inter-esse*¹⁶ et de passage entre deux langues :

Je ne me retire au fond de moi, puisque ce fond se dérobe, mais je passe dans un entre-deux, ni fond ni surface, et loge dans ce vide que j’appelle étrangeté. On me prête plusieurs langues, je n’en ai aucune. Je ne m’exprime ni en mots ni en phrases, comme font les autres dans leur

¹⁶ Rappelons que chez Arendt, il y a dans l’*inter-esse* la connotation de *polis*. Kristeva dans *Hannah Arendt* précise : “Cette *polis* n’est pas une localisation physique, comme sera la Cité romaine, mais une ‘organisation du peuple qui vient de ce que l’on agit et parle ensemble’... Lieu donc de l’*inter-esse*, de l’entre-deux, un tel modèle politique n’est fondé sur rien d’autre que sur l’action et la parole, mais jamais l’une sans l’autre” (122).

langue maternelle, bien que j'aime à tracer des rythmes et des visions plus aisément en français, car c'est la langue de mon fils, une langue désormais infantile pour moi aussi, et cependant méditée, précautionneuse comme l'est celle des enfants demeurés longuement mutiques – des huîtres qu'on a prises pour des pierres. Plus et moins que les mots et les phrases, c'est le dessous de la langue¹⁷ que je sens couler dans ma bouche, s'échapper de mes doigts quand j'écris mes reportages de Santa Barbara ou d'ailleurs. Certains de nos lecteurs, locuteurs natifs, ressentent mon expression comme empruntée, froide ou lointaine – “Vous allez trop loin, ma chère Stéphanie”, ponctue mon chef de service, heureux limité! Et moi-même je ne m'oublie pas vraiment dans le jus de cette coquille de mots, comme *font les autochtones dans leurs babils maternels*. Mais, toujours retenue par les voyelles, consonnes et syllabes, je vais à la rencontre d'un insaisissable *feu sous l'écorces des signes*, humeur et sens, bonté méchante et naïve, fluide, fleuve fuyant sans cesse changeant, où le fameux vieux sage ne saurait jamais se baigner deux fois dans le même. . . . Je ne suis, s'il m'était possible de fixer le verbe au présent, qu'une Byzantine. Qui est-ce ? Etrangère, je sais que je viens de Byzance, qui n'a jamais existé si ce n'est dans mon âme de femme, sans réalité bien crédible. (MB 112-13 – nous soulignons)

L'amour de l'autre langue

En se basant à la fois sur les rapports des personnages du *Meurtre à Byzance* avec le français et le texte de “L'amour de l'autre langue” de *L'avenir d'une révolte*, il nous semble que l'interprétation de Kristeva change la perspective de la *Défense et illustration du français*. À la différence de Joachim du Bellay, elle traite le français comme une autre langue. Mais Kristeva attribue au français ce que Du Bellay a remarqué pour le latin. Un exemple significatif de ce problème est fourni par l' “illustration de la langue française” de Kristeva dans son essai “L'amour de l'autre langue” :

La clarté logique du français, l'impeccable précision du vocabulaire, la netteté de la grammaire – non sans mal – une droiture à ma complicité avec la mer Noire des passions. Je regrette d'abandonner l'ambiguïté lexicale et les sens pluriels, souvent indécidable, de l'idiome bulgare . . . en résonance avec la prière du Cœur et la nuit du sensible. *Mais j'aime la frappe latine du concept*, l'obligation de choisir pour tracer *la chute classique de*

¹⁷ Dans ce passage, les expressions comme “le dessous de la langue” et le “feu sous l'écorces des signes” démontrent effectivement que Kristeva continue toujours le mouvement vers la *chora*, donc le côté sémiotique du langage dans sa théorie, devenu la base de son livre *La révolution du langage poétique* (1974).

l'argument, et cette impossibilité de tergiverser, plus politique en définitive que morale. (*L'avenir* 71, nous soulignons).

Au français, Kristeva donne le rang de l'équivalent contemporain du latin et, par conséquent, toutes les connotations qui dérivent de ce statut, comme celles de l'universalisme et de l'humanisme. Par ailleurs, ce qui est intéressant dans ce passage est que Kristeva emploie une attitude émotionnelle et morale par rapport aux langues, ce qui est une approche de la critique impressionniste. Dans *Meurtre à Byzance*, le rôle du français est explicitement ou implicitement celui de la langue classique contemporaine, équivalent du grec et du latin du passé, un substitut du byzantinisme à notre époque. Le byzantinisme de Kristeva peut être perçu aussi comme une identité construite, qui serait l'expression sophistiquée d'une valeur profondément émotionnelle chez elle, autant qu'une invective indirecte qui se dresse contre le barbarisme contemporain.

Parmi les arguments principaux de Kristeva en faveur du choix du français comme l'autre langue, retenons celui de la langue de Proust dont l'œuvre et la vie sont pour elle l'épitomé du raffinement et l'opposé extrême du barbarisme. En effet, les textes de Proust représentent à ses yeux un lieu qui lui permet de réconcilier dans son imagination esthétique le goût et le raffinement français avec ceux de Byzance. Kristeva avoue même qu'elle a choisi de s'exprimer en français à cause de Proust.¹⁸ Pour l'érudite littéraire qu'est Kristeva, Proust représente en effet sa Byzance française. Elle le caractérise comme le plus grand écrivain du XXe siècle parce que "traducteur du sensible" (*L'avenir* 75). Passionnée également par Colette pour des raisons semblables, Kristeva l'appelle "'notre' Colette" (les guillemets autour de l'adjectif possessif 'notre' sont de Kristeva et sont une expression subtile de son sens de *l'inter-esse* qui ne peut pas dire 'notre' dans son sens habituel, non-ambigu, celui des autochtones). Ainsi, dans "L'amour de l'autre langue", Kristeva se rend compte que sa relation avec la langue

¹⁸ "Si je devais résumer, je dirais qu'en définitive et malgré tout je m'accroche au français 'autre langue' parce qu'un des plus grands écrivains français, peut-être le plus grand du XX siècle était un traducteur. Je pense naturellement à Proust" (*L'avenir* 75). Le choix d'une langue à cause de la littérature écrite dans cette langue est surtout une raison esthétique et profondément philosophique. Ce type de choix arrive surtout aux écrivains, par exemple à Joseph Brodsky. Daniela Hurezanu dans son article "La langue maternelle et les sources de la création" nous donne une explication très pertinente à l'égard de Brodsky: "Joseph Brodsky, qui avait quitté l'Union Soviétique pour émigrer aux Etats-Unis en 1972, nous donne sa raison à lui: "pour plaire à une ombre" ("to please a shadow"). L'ombre est celle de Wystan Hugh Auden, l'être que Brodsky considère comme "l'esprit le plus grand du XXe siècle". C'est pour avoir accès au même "code de conscience" que le poète qu'il admire tant et pour être à même de continuer son travail spirituel dans la même veine, que Brodsky écrit en anglais" (n.pag.). Kristeva partage cette typologie du choix avec Brodsky car la même raison, l'adoration d'un grand écrivain, agit: dans le cas de Kristeva c'est Proust qu'elle définit comme le "traducteur du sensible" et comme "le plus grand du XXe siècle" (*L'avenir* 75). Évidemment il y a un dédoublement psychique qui guide sa lecture de Proust, une lecture qui fait des emprunts profonds dans l'esprit de Kristeva comme lectrice attentive et aussi sensible à la mélancolie du temps et des espaces perdus, de l'écoulement de la vie, tout ce qui fait la partie la plus sensible de notre expérience d'êtres mortels.

française est très forte dans son aspect littéraire : la littérature française pour elle a non seulement une très haute valeur objective mais aussi une très haute valeur subjective car la formation de son goût et sa compréhension du français et de la francité, autrement dit sa mentalité, sa sensibilité, son raisonnement et son style, y ont trouvé leur lieu.

Toutefois, dans le même essai “L’amour de l’autre langue”, Kristeva nous rappelle que le français n’est pas la langue de son enfance, c’est la langue de son fils. En effet, grâce au babillage de son fils, elle apprend cette couche de la langue, la *chora* du français. Le don de cet aspect de la langue se fait par son fils. Dans la foi catholique, le Saint Esprit procède du Père et du Fils, *Filioque*. Si nous reprenons l’une des problématiques chères à Kristeva,¹⁹ nous dirions que le Saint Esprit (la langue dans notre métaphore) procède du Père par le Fils, *Per filium*. Ainsi, même dans cet aspect, par une coïncidence pure, Kristeva reste orthodoxe. Jusqu’au moment précis de la naissance de son fils, Kristeva n’avait accès qu’au symbolique du français acquis par le truchement des études, de la littérature et des conversations, une langue qui lui est devenue sienne après coup. Malgré sa sensation d’acquisition et de maîtrise parfaite, l’inquiétude d’être inadéquate persistait, un sentiment sous-jacent qu’il n’est pas possible de rendre l’autre langue complètement sienne, de sorte que les “autochtones” reconnaissent en celle qui la parle non pas une étrangère qui parle et écrit merveilleusement bien dans leur langue, mais un membre de leur communauté linguistique :

Tragédie, parce que l’être humain étant un être parlant, il parle naturellement la langue des siens: langue maternelle, langue de son groupe, langue nationale. Changer de langue équivaut à perdre cette nature, à la trahir, ou du moins à la traduire.²⁰ L’étranger est essentiellement un traducteur. Il peut parvenir à se fondre parfaitement dans sa langue d’accueil, sans oublier la langue source, ou en l’oubliant partiellement. Le plus souvent, cependant, il est perçu comme étranger précisément parce que sa traduction, quelque parfaite qu’elle soit, trahit une mélodie ou une mentalité qui ne s’ajuste pas tout à fait avec l’identité de l’accueillant. (*L’avenir* 61)

Ici, Kristeva nous présente un raisonnement ayant lieu dans la tête d’un autochtone fictionnel qui résume la problématique de la xénophobie provoquée par l’inquiétante

¹⁹ Dans son discours “Europe divisée” (Kristeva, *La haine* 47-86), l’essayiste développe cette problématique à travers les thèmes de l’apport culturel du monde slave de tradition orthodoxe (61), notamment à travers le *topos Per Filium* (68-74) où elle affirme : “Dieu est triple en orthodoxie, mais autrement que dans le catholicisme; le Saint-Esprit procède du Père et *par* le Fils pour les orthodoxes (*Per Filium*); le Saint-Esprit procède du Père *et* du Fils pour les catholiques (*Filioque*)” (68), à travers l’hésychasme (74-80) et enfin l’icône (80-82).

²⁰ Kristeva évoque évidemment l’aphorisme italien *traduttore traditore*.

étrangeté : “Curieuse, amusante, excitante, cette trace allogène irrite les autochtones: ‘En voilà une autre langue’, se disent-ils, c’est bien un autre (un traducteur) qui s’exprime là, il n’est pas des nôtres,²¹ il n’en est pas, que veut-il ou elle dire, on n’en veut pas...” (*L’avenir* 62). C’est pourquoi le “je” reste scindé dans l’espace de l’entre deux parce qu’il est impossible de ne pas sentir et de ne pas se servir de sa langue maternelle, surtout au niveau très profond, celle de la langue matrix qui en effet nous permet l’acquisition d’autres langues:

*Je n’ai pas perdu ma langue maternelle. Elle me revient, de plus en plus difficilement, je l’avoue, en rêve; ou quand j’entends parler ma mère et qu’au bout de vingt-quatre heures d’immersion dans cette eau désormais lointaine, je me surprends à nager assez convenablement; ou encore quand je parle un idiome étranger – le russe ou l’anglais par exemple –, et qu’en perte de mots et de grammaire, je me cramponne à cette vieille bouée de sauvetage soudain offerte à ma disposition par la source originelle qui, après tout, ne dort pas d’un sommeil si profond. Ce n’est donc pas le français qui me vient à l’aide quand je suis en panne dans un code artificiel, pas plus que si, fatiguée, je sèche sur mes additions et multiplications, mais bien le bulgare, pour me signifier que je n’ai pas perdu les commencements. Et pourtant, le bulgare est déjà pour moi une langue presque morte. (*L’avenir* 65, nous soulignons)*

Pourquoi “presque morte”? Parce que comme elle l’explique plus tard : “Il y a du matricide dans l’abandon d’une langue natale” (*L’avenir* 68). Un matricide²² dont le produit est ce “je” scindé qui engendre la problématique de l’inquiétante étrangeté, mais aussi du dialogue et de la psychanalyse parce que c’est un “je” schizophrénique et définitivement créatif. L’un des “je”(s) de Kristeva veut s’inscrire dans la littérature française parce que c’est la patrie spirituelle de la langue française, ce qui signifie que par le symbolique de la littérature (française dans ce cas), l’on peut oser avoir accès non seulement au symbolique mais aussi au sémiotique, à la *chora* d’une autre langue. Pour illustrer l’étendue de ce problème, il suffit de reprendre “L’amour de l’autre langue” où Kristeva insiste sur le fait que l’étranger-traducteur, comme l’écrivain, appartient à la famille des créateurs de la langue : “Il arrive, dès lors, que notre étranger-traducteur ne puisse se choisir d’autre patrie que celle des constructeurs de langues : des écrivains. . . . Et l’écrivain, depuis la nuit des temps, n’est-il pas pour cela même le pendant du législateur, un “logothète” face au “nomothète” qui modifie la langue comme le juriste

²¹ Selon Slavoj Žižek, la langue est l’un des atouts qui constitue ainsi la soi-disant *cosa nostra* de la tribu, de la nation (594-606).

²² Sur cette problématique, voir tout particulièrement l’étude de Miglena Nikolchina, *Matricide in Language: Writing Theory in Kristeva and Woolf* (2004).

la loi ?” (*L’avenir* 63). Ici surgit la notion de modification de la langue comme un trait constitutif de tout acte créatif d’écriture pour lequel il faut être étranger au sens large. En bref, dans la philosophie créative de Kristeva, il est nécessaire d’être étranger, c’est-à-dire traducteur puisqu’il faut être capable d’interpréter le sensible pour écrire.

Tout compte fait, Kristeva prône le métissage parce qu’il s’agit de complexité et de polyphonie. D’autre part, dans *Étrangers à nous-mêmes* se trouvent deux parties intitulées “Toccatà et fugue pour l’étranger” (9-60) et “De quel droit êtes-vous étranger ?” (139-152) où l’essayiste démontre que le métissage aboutit à un exil réussi aussi bien qu’à un exil raté avec des conséquences sociales, psychologiques, et même métaphysiques. Dans le cas de Kristeva, c’est un exil réussi qui résulte de son histoire d’amour avec la langue française, une histoire d’amour qu’elle nous communique théoriquement et fictionnellement de manière sensible par son raisonnement, son cœur, et son esprit à travers toute son œuvre. Quand bien même, cet exil réussi pose question : l’intégration totale dans un processus d’acculturation est-elle possible? Il me semble que la réponse que Kristeva nous donne est non, car même l’intégration la plus favorable n’est que partielle, graduelle. Néanmoins, cet état des choses est loin d’être tragique parce qu’un tel résultat ouvre la voie vers le dialogue dont le lieu principal est le “je” scindé, *l’inter-esse* qui, à travers l’écriture, qu’elle soit celle de l’essai ou celle de la fiction, ce qui dans le cas de Kristeva signifie la création de ses romans, construit ce *polis* utopique où Byzance et la France sont toujours co-présentes à travers le goût et le raffinement au sens plus large. Dans ce contexte, le rôle du traducteur,²³ de l’étranger, du psy, de l’investigateur, du journaliste, de toutes ces figures qui essaient sans cesse de mettre à jour la vérité de notre inquiétante étrangeté est essentiel. Plus particulièrement le rôle du psy est de servir comme un lieu de *polis* imaginaire qui permet d’être en relation constructive avec autrui. Cette notion “d’être ensemble” est celle qui fait référence à la *polis* et celle qui est soulignée dans les *Nouvelles maladies de l’âme* : “Votre vie psychique est un discours en acte, nuisible ou salvateur, dont vous êtes le sujet. Nous sommes *ensemble* pour l’analyser : pour dissoudre et repartir à neuf . . . avec Freud, la psychanalyse vit une vie nouvelle; enrichie par la pluralité judaïque des interprétations, l’âme sort *multipliée, polyphonique* pour mieux servir la ‘transsubstantiation du corps’” (13-14, c’est nous qui soulignons). Pour Kristeva l’essayiste, nous, les êtres humains, dans notre aspect santa-barbarois, n’avons plus d’âmes parce qu’ “on n’a ni temps, ni espace nécessaire pour faire une âme” (*Nouvelles maladies* 16). C’est pourquoi on peut se reconstruire, se refaire dans un lieu comme Byzance qui est hors temps. Le symbolisme de cet endroit imaginaire est la destination de voyage, seule alternative aux images du spectacle qui nous “remplacent” : “Vous êtes saturés d’images, elles vous portent, elles vous remplacent, vous rêvez. Ravissement de l’hallucination : plus de frontières entre le plaisir et la réalité, entre le vrai et le faux. Le spectacle est une vie de rêve, nous en voulons tous. Ce ‘vous’, ce ‘nous’ existe-il ?” (*Nouvelles maladies* 17).

²³ “L’étranger est essentiellement un traducteur” (*L’avenir* 61).

La lutte qui en résulte chez Kristeva consiste à revendiquer le sujet pour lui réapproprié une âme à travers le dialogue et son aspect carnavalesque. Opposés au spectacle, le dialogue et son aspect carnavalesque donnent un nouvel angle d'interprétation à cette problématique dans le texte kristevien. Il ne faut pas oublier que dans le contexte de Kristeva ces deux voies portent un aspect politique dans le sens de *polis* à travers la revendication du sujet. Kristeva tient compte de l'expérience, parfois celle de la souffrance qui accompagne l'intériorisation du français qu'elle décrit, toujours dans "L'amour de l'autre langue". Dans cet essai magistral, le lecteur peut voir une personnalité qui maintient en soi au moins deux perspectives sur le monde. Sa construction permanente est dans le débat, dans le questionnement, dans la révolte. C'est le travail même demandé au sujet-en procès. C'est une dialectique, un dialogue qui contribue à la renaissance identitaire :

Quand j'écris [les romans] je suis en voyage, en traverse. . . . Cette perturbation, cette plongée, ce "je est un autre" me livrent certes des continents noirs de mon inconscient, mais aussi des régions de sens avant la signification, qui devraient intéresser la théorie analytique mais qui ne l'intéressent pas prioritairement (si ce n'est dans quelques textes de Julia Kristeva²⁴ quand elle lit Merleau-Ponty) : la sensation, la perception. S'ajoutent des rythmes, des mélodies, des scansion – autant d'approches présyntaxiques, "sémiotiques", de ce qu'est devenu pour moi le langage : musiques donc qui, pour moi *conjoignent des vocalises français et slaves*, et génèrent *une sonorité étrange*, que certains ne trouvent pas de très bon goût, pathétiques, en définitive pas françaises. En tout cas, il s'agit *d'une sonorité et donc d'une intimité monstrueuse*, plus monstrueuse peut-être que celle des géants de la fin du Temps retrouvé. Car non contente de convertir le temps en espace sonore, sémantique, linguistique, mon intimité à moi (mon expérience à moi) *ajoute au temps de la langue française un autre temps d'une autre langue*. (*L'avenir* 61)

La question centrale que ce "texte réfléchissant" (Bensmaïa 1986) de Kristeva pose est celle-ci : pourquoi effectivement l'autre langue est-elle nécessaire? Il est fortement question de ce que Bakhtine appelle dialogisme et du rôle dans ce dernier de l'extra location (*vneshodimost*).²⁵ Selon Bakhtine, l'autre culture se rend entièrement aux yeux de l'autre, de celui qui est étranger à cette culture. Grâce à cette extra locution, le

²⁴ C'est une méta-remarque, évidemment, qui fait partie de différentes mises en abyme et du dédoublement dans le roman *Meurtre à Byzance*.

²⁵ Un terme qui apparut dans *Estetika slovesnago tvorcestva* (M.M. Бахтин, *Эстетика словесного творчества* [*L'esthétique de la créativité verbale*], Москва: Наука, 1992, 7-19). Ce titre dans la traduction anglaise de ce livre de Bakhtine est transformé en *Speech genres and Other Late Essays*. (Trans. Vern W. McGee; Ed. Caryl Emerson and Michael Holquist. Austin: University of Texas P, 1986).

sujet-en procès est capable de poser à une culture étrangère de nouvelles questions, celles que les sujets dans la langue ne pourraient pas produire à cause du manque du *vmenabodimost*. Il nous semble que ce phénomène se lie à la défamiliarisation, un procédé fondamental de la littérature, souvent considéré comme l'essence de la littérarité par le formalisme russe. Prolongeons ce raisonnement en disant que l'exil travaille comme un procédé de défamiliarisation,²⁶ impliquant donc que c'est l'exil qui devient l'essence même de la littérature. On voit par ce qui précède que l'autre langue est nécessaire pour participer au dialogue, pour dialoguer. Dans l'espace dialogique, notre identité se transforme, se multiplie, se transpose et se métamorphose, et se laisse elle-même traduire. La prise de la langue, dans sa dimension dialogique, à partir de l'extra location rend possible des passages comme celui-ci où, parmi des messages multiples, Kristeva insiste sur le fait que le français, son "français de migrante", est sa "seule langue d'écriture", celle qui est devenue le moyen d'écrire "le bonheur et le malheur des déracinés" :

... l'histoire et la culture de l'Hexagone protègent les Français de ces êtres nomades dont je suis et que sont mes personnages. Faudrait-il écrire en anglais, en hébreu ? En effet, mes romans sont davantage appréciés à l'étranger, et pourtant le français est désormais ma seule langue d'écriture. Il m'arrive à partager mes craintes avec mon éditeur: à quoi bon essayer de faire entendre le désert d'un Chrest-Jones, d'un Wuxian ou d'une Stéphanie Delacour à des gens sûrs d'eux-mêmes et bien enracinés ? ... En réalité, je ne peux pas faire autrement que me dévouer aux causes impossibles. Des exemples ? Eh bien, les étrangers, le handicap, l'Europe. Qui ont en commun ceci: ces causes n'intéressent pas grand-monde. Non, non, on ne remue pas les Français avec ça, j'en suis témoin. Alors, pourquoi est-ce que je m'obstine à dire cette expérience migrante ... en français ? Parce que le pari de *Meurtre à Byzance* c'est bien ça aussi: écrire dans mon français de migrante le bonheur et le malheur des déracinés. Oh, bien sûr, j'ai de bonnes raisons: la France m'a adoptée bien mieux que d'autres nomades; je suis même une "personnalité en vue", comme on dit, bien qu'"atypique"; les Lumières du XVIIIe et les marges des avant-gardes récentes m'ont donnée mon ossature morale, et j'aime ces gens tout compte fait plutôt simples, pleins de bon sens et de bon goût, fiers de leur passé, de leurs avantages sociaux et de leurs maisons de campagne, qui essaient de

²⁶ Le terme "défamiliarisation" (*ostranenie*) est forgé en 1917 par Victor Chklovski dans son essai "L'art comme technique" (Voir en anglais : Shklovsky, "Art as Technique").

donner le ton à ce continent européen si problématique... (Kristeva, *La haine* 637-38)

Par sa volonté de transgresser les barrières entre les genres et d'établir la polyglossie, l'œuvre de Kristeva toute entière nous apparaît comme une sorte de journal immense. Un journal d'écrivain, une version étrange et étrangère à la manière de Dostoïevski. Par l'effet de la polyglossie dans son ouvrage théorique, dans le dialogue que Kristeva entame avec ses prédécesseurs, Lacan est bakhtinisé et Bakhtine lacanisé. Dans ce contexte théorique, retenons que c'est la *chora* qui travaille en transformant le symbolique. La langue maternelle qui travaille la langue adoptive par les erreurs venant *de profundis* montre clairement la déchirure du sujet parlant marqué par l'écart des cultures mais prêt à lutter avec tout ce qu'il possède pour le droit de dialoguer avec l'autre.

Nous avons déjà vu comment la langue participe à une dialectique complexe qui lie les notions, les concepts et les *topoi* comme Byzance, l'Europe, l'étrangeté, le français (l'autre langue), la littérature. C'est par la *polis*, cet endroit imaginaire mais vitalemment nécessaire de partage de nos récits, que la lutte de préserver le sujet de Kristeva passe, une lutte qui à travers les efforts de la littérature et de la psychanalyse pour la préservation et le développement de l'aspect humaniste de l'humanité contemporaine revendique l'âme humaine. Pour avoir une idée de cette complexité vers laquelle Kristeva nous emmène, il faut enfin aborder le problème du choix du genre, le problème du roman et de son origine européenne.

Le roman et la psychanalyse: cheminements vers l'identité européenne

L'art du roman procède par des mouvements de nouements et de dénouements d'hypothèses. L'investigation faite par un "polar métaphysique" peut être perçue comme un mode de dialogue entre les genres romanesques établis. En transformant la formule célèbre d'Alexeï Tolstoï que le récit est une "virgule plus mais",²⁷ nous proposerons une définition qui place le roman au carrefour de voix différentes. Ces voix, par le truchement des virgules (c'est-à-dire des méandres des récits, des histoires), des "si" (hypothèses) et des "mais" (qui détournent le récit en le dirigeant vers le mode de la recherche de la vérité) posent ses questions au lecteur et l'invite à la quête. Dans ce sens, le "polar métaphysique" est un sous-genre qui est en fait le précis de tout ce qu'on peut trouver dans un roman, l'épitomé des traits constitutifs du roman.

Développons ainsi la thèse que dans la poétique et dans l'idéologie de l'écrivain Kristeva, la notion de liberté se lie avec la polyphonie, ce qui permet de faire surgir une

²⁷ Selon la formule d'Alexeï Tolstoï: "Архитектонически новелла должна быть построена с запятой и 'но'" (Алексей Николаевич Толстой, "Что такое маленький рассказ?" <<http://klikin.ru/txt/tolstoj2.html> > Web. 1 Dec. 2010) ["L'architecture du récit doit être construite avec virgule et 'mais'" (Alekseï Nikolaïevitch Tolstoï, "Qu'est que le récit ?" nous traduisons)].

figure presque messianique, celle du psychanalyste. Dans la philosophie de Kristeva, la psychanalyse est vue comme un des lieux potentiels de la liberté. De plus, dans l'œuvre de Kristeva la figure du ou de la psy s'établit comme un *topos* à travers lequel passent et se croisent les récits et les idéologies des aspects fondamentaux de l'euro péenneté. Notons que dans l'œuvre de Kristeva, le psy est aussi un réceptacle des langages subjectifs, donc un réceptacle de polyglossie. Or la polyglossie peut être mise en évidence par le roman qui est le genre qui permet précisément cette expression car elle lui est adéquate. Par conséquent, choisir comme genre littéraire le roman polyphonique, genre dont le roman de Kristeva relève sans aucun doute, s'approche de la motivation idéologique qui sous-tend les travaux de Mikhaïl Bakhtine sur la carnavalisation et la polyphonie. C'est aussi s'approcher de textes d'Hannah Arendt sur le récit et de ceux de Milan Kundera qui, dans son étude *L'art du roman* (1986), voit dans le roman le genre le plus européen. En choisissant d'écrire dans le genre du roman polyphonique, Kristeva donne également suite à son travail érudit sur l'œuvre critique et la contribution théorique de Bakhtine.

Le roman et la psychanalyse, selon nous, sont les traits constitutifs de l'euro péenneté telle qu'elle est comprise par Kristeva dans son essai intitulé "L'Europe divisée : politique, éthique, religion" que nous considérons comme un discours magistral où se distille l'essence de ses recherches intellectuelles et artistiques. Il nous semble avoir, devant nous, un programme d'engagement, basé sur des aspects politiques et spirituels de l'individuation. Ce plan d'action est de construire dans un élan presque utopique une Europe désirable qui malheureusement, maintenant, s'éloigne de nous à cause de notre inaction, parce que nous n'accordons pas suffisamment d'estime à la liberté de l'individu. C'est que Kristeva, en tant que philosophe et psychanalyste, donne à la notion kantienne de liberté une valeur tout à fait européenne :

Affirmer que l'Europe est un enjeu de civilisation nous conduira à envisager les différentes conceptions de la personne humaine et de la subjectivité qui s'affirment et s'affrontent dans cet espace européen dont l'homogénéité est aussi réelle que lourde de divergences. Dans cette optique, l'histoire de la philosophie et de la religion guidera mes réflexions d'inspiration psychanalytique, et une valeur centrale, la *liberté*, éclairera mon exposé. ("L'Europe divisée" 49)

Dans un autre passage du même discours, Kristeva avance le diagnostic du problème de notre civilisation et cherche une solution éthico-politique (qui est aussi tout à fait polyphonique) pour résoudre la division européenne.

... je tenterai de montrer que ce que je nomme les "nouvelles maladies de l'âme" (1993) menacent le sujet libre tel que l'Europe l'a construit avec brio – car cette liberté a ses revers, ses échecs, ses difficultés. Face à

cette menace, l'expérience orthodoxe de la subjectivité et de la liberté, avec ses limites et ses avancées, pourrait peut-être compléter, stimuler et enrichir l'expérience occidentale. Et, réciproquement, la conception orthodoxe bénéficier des acquis de l'Occident. (50-51)

Nous avons déjà souligné que la question qui préoccupe Kristeva est comment effectivement créer un lieu politique, un substitut de *polis* dans la perspective d'Hannah Arendt. Ainsi son rôle de psy-philosophe est de nous inviter, au sens large, à entrer dans un espace de dialogue propre à la civilisation européenne. Ce que Kristeva propose donc est un dialogisme qui mette en relation l'expérience orthodoxe et l'expérience occidentale cartésienne. Soulignons de nouveau que dans l'œuvre de Kristeva, le psy est un réceptacle de la polyglossie que le roman polyphonique met en évidence. Comme théoricien littéraire, Kristeva soutient depuis *Semiotikè* la thèse selon laquelle "toute narration... contient cette dyade dialogique que le narrateur forme avec l'autre..."(158).

Dans *Les nouvelles maladies de l'âme*, Kristeva définit le problème de la civilisation européenne contemporaine comme "un psychodrame" :

Cependant, c'est là que le drame éclate. Cette vie intérieure, bâtie en Occident depuis Plotin, lequel au début de l'ère chrétienne, avait transformé la double face de Narcisse dans la jonction des mains en prières, consolidée par l'itinéraire spirituel aussi bien que par le carnaval du Moyen Age, explicitée dans le moi fragile de Montaigne, les passions de Diderot, les méditations de Hegel ou Kant, s'achève dans le drame psychique, dans le psychodrame. (50)

Nous trouvons qu'ici l'usage du mot "psychodrame" pourrait être substitué à celui de roman, qui peut englober le psychodrame en soi, mais est aussi son produit. Remarquons qu'en même temps qu'elle nous offre cette formule, Kristeva dresse une vision propre à elle de l'Europe, une Europe de la pensée et de la liberté d'esprit.

Un des motifs récurrents qui permettent d'établir un espace de liberté dans l'œuvre de Kristeva est l'emploi du chant. De par ses implications polyphoniques, le chant représente ici la légèreté, l'infini des signes, donc l'apesanteur qui est une valeur très précieuse pour Kristeva. Le chant est aussi un genre à travers lequel on est libre de narrer, donc de s'ouvrir aux autres en partageant son histoire. Il est nécessaire ici de stipuler que les chansons dans le folklore bulgare et dans les Balkans sont surtout en forme de *trenos*, c'est-à-dire de lamentations, le sens du mot grec. Ces lamentations expriment la douleur de ne pas être libre et de chercher en vain la liberté sociale et absolue. Cette tradition est encore forte de nos jours et son usage culturel et politique est toujours présent. Dans le roman *Le Vieil Homme et les loups* (1991) par exemple, se trouve un chant pour lequel le vieux Professeur Septicius Clarus ("*alias* Scholasticus, *alias* le Professeur, *alias* le Vieil Homme", VH 14) et "son ami, son double" (VH 236),

l'ambassadeur à Santa Barbara et le père de la narratrice Stéphanie Delacour, se passionnent. Dans ce chant, il s'agit d'un jeune preux qui demande à porter une chemise blanche avant d'être décapité, "pour accueillir l'Éternel dans la blancheur et le vent" (VH 218). C'est une scène tout à fait classique du folklore bulgare, une scène qui est l'incarnation de l'idée de liberté absolue. Dans le même roman, l'on trouve également le chant grégorien, le chant orthodoxe par lequel Septicius Clarus et le père de Stéphanie chantent "la gloire de Dieu à la gueule des loups" (VH 248). C'est une métaphore utilisée par Kristeva pour représenter l'horreur quotidienne et existentielle de la vie dans la société totalitaire de la deuxième moitié du XXe siècle, une société où garder sa religion signifiait résister contre le régime totalitaire athéiste. Nous avons déjà montré par la citation ci-dessus que Kristeva envisage le métissage de la culture cartésienne occidentale avec des éléments de la religion et de la culture orthodoxe comme l'une des voies qui permettraient de constituer une meilleure union européenne sur le plan culturel.

Dans les romans et les essais de Kristeva, en plus de l'art du chant, le *topos* du vol est souvent présent. Il en va de même des trois figures humaines que sont l'écrivain, le traducteur, et le psy. Posons donc ici la question suivante : peut-on interpréter les figures du psy et de l'écrivain comme des variantes du vol car les deux figures pourraient être omniscientes comme des oiseaux en vol? D'autres interprétations possibles qui viennent à l'esprit déchiffreraient ces figures comme des sublimations des nouvelles maladies de l'âme. Cette interprétation pourrait aussi nous amener à penser à ces figures comme à un état d'entre-deux, d'*in between* de la maladie et de la sublimation, ce qui mène encore vers la notion de *l'inter-esse*, une possibilité qui est tout à fait valable, car l'écrivain et le psy sont des exilés métaphysiques, des étrangers à eux-mêmes et aux autres. Par conséquent, on observe souvent chez Kristeva une certaine esthétisation et surtout une éthisation de l'exil. Les motifs du chant, de la polyphonie, de l'écriture qui vole et est volée sont, à notre avis, des voies différentes vers la même notion: la condition de *l'inter-esse*. En effet, ces instruments, ces figures d'investigation et ces motifs littéraires (le chant, l'écriture, la psychanalyse) aident à surmonter l'inquiétude primordiale, appelée par Kristeva, qui suit Freud, "l'inquiétante étrangeté."

Une variation et une problématisation de ce thème apparaît de façon remarquable dans plusieurs pages d'*Étrangers à nous-mêmes* (1988) consacrées au bonheur: "Le bonheur étrange de l'étranger est de maintenir cette éternité en fuite ou ce transitoire perpétuel" (13). Kristeva y explique ce qu'elle entend par bonheur spécifique de l'étranger:

Ne pas chercher à fixer, à chosifier l'étrangeté de l'étranger. Juste la toucher, l'effleurer, sans lui donner de structure définitive. Simplement en esquisser le mouvement perpétuel à travers quelques-uns des visages disparates déployés sous nos yeux . . . les fuir non par le nivellement et l'oubli, mais par la reprise harmonieuse des différences qu'elle suppose

et propage. *Toccatas et Fugues* : les pièces de Bach évoquent à mes oreilles le sens moderne que je voudrais de l'étrangeté reconnue et poignante, parce que soulevée, soulagée, disséminée, inscrite dans un jeu, neuf en formation, sans but, sans borne, sans fin. Etrangeté à peine effleurée et qui, déjà, s'éloigne. (*Étrangers* 11)

Il est aussi important de revisiter la dimension politique de *l'inter-esse*, celle de la *polis* où le psychodrame devient partageable à travers la narration. Il faut ici rappeler la lecture attentive d'Hannah Arendt que donne Kristeva et le respect intellectuel qu'elle accorde à sa pensée, une pensée orientée vers la fusion de l'éthique et du politique. Dans l'extrait du texte kristevien qui suit, on peut entendre l'écho sous-jacent du philosophe Arendt à propos de l'importance du récit qui est au centre des valeurs de la *polis* :

Par son attention au récit et au roman, [H. Arendt] démontre comment la narration peut participer d'une autre politique, celle de la mémoire ouverte, renouvelée et partagée, qu'elle appelle une *vie* de "qui". Que le narrateur puisse se tromper ou voir juste est un autre problème qui laisse intacte la potentialité structurelle de la narration comme action politique déhiscente et infinie, offerte à la perspicacité jugeante de *l'inter-esse*. (*Hannah Arendt* 159)

Alors la narration, "offerte à la perspicacité jugeante de *l'inter-esse*", crée un monde polyphonique qui permet à l'auteur de jouer sur le clavier sans limites du roman polyphonique. Kristeva peut y mêler le rêve et le "réel", se disperser parmi ses personnages avec un lyrisme bouleversant en se distanciant ironiquement ou en tombant amoureux d'eux, narcissiquement, fusionner le temps de l'histoire et le temps du récit. Pour résumer, tous ces traits, présentés dans le roman kristevien, constituent le triomphe du carnaval, de la polyphonie, de la liberté.

La liberté d'écrivain chez Kristeva s'exerce aussi contre la tradition littéraire qui la précède. En fait, elle crée un polytope, c'est-à-dire un lieu multidimensionnel du passé de la littérature, des arts et des idées. Ses personnages et ses narratrices se permettent, par exemple, de bombarder la madeleine de Proust, de jouer avec Goya et Ovide, de citer sans guillemets. Tout cela aboutit à un texte qui ressemble par certains aspects à une machine de citations soit explicites, soit implicites à différent degrés, mais c'est toujours elle, Kristeva, en sa fonction institutionnelle d'auteur, de pilote qui dirige le vol de tous ces signifiants envolés de la bibliothèque mondiale pour qu'ils puissent se retrouver sur les pages des romans kristeviens. L'instance de l'auteur, l'institution que Kristeva représente, est très complexe. En simplifiant, nous trouvons que cette institution d'auteur chez Kristeva se fonde sur les trois domaines d'expertise que Kristeva exerce dans sa vie. Dans son œuvre, ces trois domaines sont représentés par trois figures, celle de la femme écrivain et philosophe, qui soutient personnellement

l'idée que le génie féminin existe, celle d'une "psychanalyste engagée dans le siècle et la culture" (Aisenstein 63) qui s'occupe des maladies de l'âme, et enfin celle de la sémioticienne qui est fascinée par la complexité des cultures, et surtout de deux cultures, la culture française et la culture byzantine.

Byzance est vue par Kristeva comme un "signe vers l'innommable" (MB 118) qui permet de poser des questions hors de ce qu'on juge pratique et immédiatement applicable. Une telle description fait de Byzance un lieu spécial²⁸ que Kristeva, comme nous l'avons déjà démontré ici, oppose fortement dans ces romans à Santa Barbara. Ce dernier lieu est un lieu fictionnel qui représente le phénomène du monde moderne qui a perdu la force intellectuelle et spirituelle de penser paradoxalement. De plus, comme le démontre son discours "Europe divisée", Kristeva est en faveur de la réinvention de l'esprit byzantin (donc Orthodoxe) pour restaurer à la pensée sa complexité et sa richesse, voire même sa surabondance baroque. En même temps, Kristeva soutient que dans le monde contemporain, c'est la culture française qui, sans être capable de le faire entièrement, a remplacé par sa complexité l'esprit byzantin.

Pour Kristeva, un choix idéologiquement, esthétiquement et politiquement nécessaire est de restaurer Byzance en la réinventant. Umberto Eco parle dans *La recherche de la langue parfaite dans la culture européenne* (1997) de la difficulté de définir les frontières de la culture européenne. Selon Kristeva, c'est par Byzance qu'on devient européen. Aujourd'hui pour elle, Byzance reste une vieille culture, mais elle se transforme, comme nous l'avons déjà noté, dans la culture française, une vision qui nous permet de comprendre l'éloge kristevien de la culture française et de sa complexité caractéristique : une culture complexe ou, selon sa métaphore savante, une culture byzantine.

La pensée féconde de Kristeva nous mène vers l'idée que pour construire notre identité européenne, il faut cesser de chercher nos racines d'une façon qui relève du nationalisme, une approche qui a caractérisé les théories ethnoculturelles du XIXe siècle. Kristeva essaie de sensibiliser le public sur l'importance de préserver la polyphonie du patrimoine européen, occidental et orthodoxe, pour en profiter intellectuellement et spirituellement. Dans la mesure où il est possible de penser et de parler d'une identité européenne ou cosmopolite, il est nécessaire de comprendre que c'est tout d'abord notre capacité (que nous devons développer) de mettre en cause les dogmes, de poser des questions sur notre propre identité, de nous changer en devenant un *sujet-en-procès*.

L'identité européenne, toutes proportions gardées, s'est formée d'une

²⁸ Voir dans ce sens particulièrement les articles "Byzantium: The Future Anterior of Europe?" de Maria Margaroni et "Du côté de chez Stéphanie Delacour" de Pierre-Louis Fort dans *Julia Kristeva : prix Holberg* 71- 87. Voir également l'interview de Pierre-Louis Fort avec Julia Kristeva "Meurtre à Byzance, ou Pourquoi 'je me voyage' en roman," dans Kristeva, *La haine* 609-655, et notre interview avec Kristeva (dans ce volume). Voir aussi des comptes rendus parmi lesquels ceux de Christine Rousseau, de Bernard-Henry Levy, d'Alison Jasper, de Mélanie Gleize et de Ralitsa Mihailova-Frison-Roche.

surabondance d'éléments qui comprennent aussi bien des éléments religieux et mythologiques des civilisations fondatrices grecque et romaine, que des apports de la raison critique de l'Occident fondée sur l'union de la science et de la philosophie. Dans ce cadre vaste de l'identité européenne, une place particulière est réservée à la littérature et notamment au roman. Milan Kundera dans son livre *L'art du roman* considère que le roman c'est l'Europe et vice versa. Il a en vue cet esprit de distanciation du critique envers le discours scientifique et social au sens large, une approche de l'art de juger qui est propre au genre du roman. C'est le genre à travers lequel se manifeste la pensée critique contre le dogmatisme quelles qu'en soient ses formes, puisque c'est le genre qui met tout en cause, qui interroge tout. Rappelons-nous que Barthes insistait sur cette opposition entre la langue qui est le pouvoir et la littérature qui est ce qui met en question la langue, donc le pouvoir. À la voix de Barthes se joint la voix de Bakhtine qui y ajoute sa terminologie, celle du carnaval et de la polyphonie.

La compréhension de la polyphonie qu'offre Kristeva a ses racines chez Bakhtine bien sûr. Ce qui est le plus intéressant cependant est que Bakhtine est le prédécesseur qui met en évidence l'euro-péenneté comme trait caractéristique du roman. Dans son étude sur le roman, Bakhtine distingue trois caractéristiques fondamentales de ce genre: la stylistique de trois dimensions, le changement radical du système du temps de l'image littéraire et enfin une zone ouverte qui crée toujours un sens nouveau. Dans "Epic and Novel", Bakhtine lie définitivement ces trois caractéristiques avec l'histoire de la civilisation européenne:

These three characteristics of the novel are . . . all been powerfully affected by a very specific rupture in the history of European civilization: its emergence from a socially isolated and culturally deaf semi patriarchal society, and its entrance into international and interlingual contacts and relationships. A multitude of different languages, cultures and times became available to Europe, and this became a decisive factor in its life and thought. (11)

Dans ce contexte élargi s'explique ainsi la solidarité que Kristeva éprouve pour la philosophie de l'identité performante et polyphonique de Proust lorsqu'elle souligne ainsi la démarche discursive de l'auteur de *À la recherche*: "Proust se plaît à *désidentifier* la nation après avoir *transsexualisé* le sexe. Lui-même s'avoue personnellement attaché, notons la nuance, non pas au 'corps-France', mais à 'l'acteur France'" (*Proust* 1-2). Immédiatement après ces lignes où elle réfléchit à la dialectique corps-acteur, Kristeva souligne "l'identité polyphonique" de Proust et se demande d'une façon rhétorique: "Comment pouvait-il en être autrement, si l'on admet que le 'kaléidoscope social' de *À la recherche* est la première vision de la 'société du spectacle', écrite par quelqu'un dont l'identité polyphonique a pu être décrite par un admirateur, Jacques Rivière, comme une 'débandade d'atomes'"? (*Proust* 2). En nous appuyant sur notre analyse de l'œuvre de

Kristeva nous posons que l'identité de Kristeva est aussi une identité polyphonique qui s'est élaborée dans le dialogue entre la culture byzantine et la culture française.

L'œuvre de Kristeva promeut le roman, l'identité européenne qui s'ouvre vers le cosmopolitisme, les styles et les pensées de Proust, de Barthes, de Lacan, de Bakhtine et de tant d'autres écrivains et penseurs. Ce que Kristeva nous offre est une relecture et réécriture de tout ce corpus de pensées. A travers les romans de Kristeva chante la polyphonie de ses lectures, de ses pensées, de ses rêves et abjections, en bref de sa vie, une vie construite par la quête de la connaissance de l'étrangeté de chacun, une vie qu'elle ne cesse de se raconter et de nous raconter pour nous créer cet espace politique de la *polis* où l'on peut dialoguer, faire de l'art, de la théorie, de la politique et se sentir libre par les effets d'une polyphonie dont le prix se paie par une souffrance sublimée. Mais ce qui est encore plus important est que Kristeva est en train d'établir une image de l'Europe qui est une référence incontournable. Le genre le plus européen, celui du roman, lui permet en tant qu'écrivain de transmettre en français, l'autre langue, cette image de la complexité féconde de la culture européenne.

WORKS CITED

- Aisenstein, Marilia. "Une psychanalyste engagée dans le siècle et la culture." *Julia Kristeva : prix Holberg*. Paris: Fayard, 2005. 63-70. Print.
- Bakhtine, Michail. *Problèmes de la poétique de Dostoïevski*. Trad. Guy Verret. Lausanne: L'Age d'homme, 1970. Print.
- . *Esthétique et théorie du roman*. Trad. Daria Olivier. Paris: Gallimard, 1978. Print.
- Bakhtin, M.M. *Problemy tvortchestva Dostiëvskogo*. Leningrad, 1929. Print.
- . *Problemy poetiki Dostoïevskogo*. Moscou, 1963. Print.
- . "Epic and Novel." *The Dialogic Imagination*. Trans. Caryl Emerson and Michael Holquist. Austin and London: U of Texas, 1981. 3-40. Print.
- . *Problems of Dostoevsky's Poetics*. Ed. and trans. Caryl Emerson. Minneapolis: U of Minnesota P, 1984. Print.
- . *Speech Genres and Other Late Essays*. Trans. Vern W. McGee. Ed. Caryl Emerson and Michail Holquist. Austin: U of Texas Press, 1986. Print.
- Bensmaïa, Reda. *Barthes à l'essai: Introduction au texte réfléchissant*. Tubingen (Germany): Gunter Narr Verlag, 1986. Print.
- Comnen, Anna. *Alexiad*. Web. 27 Dec. 2010. <www.fordham.edu>.
- Comnène, Anne. *L'Alexiade*. Paris: Les Belles Lettres, 2006. Print.
- Eco, Umberto. *La recherche de la langue parfaite dans la culture européenne*. Paris: Points, 1997. Print.
- Fort, Pierre-Louis. "Du côté de chez Stéphanie Delacour." *Julia Kristeva : prix Holberg* 71-87. Print.
- Gleize, Mélanie. "En croisade contre les croisés: *Meurtre à Byzance* de Julia Kristeva."

- Spirale* 201 (2005) : 48-49. Print.
- Hurezanu, Daniela. "La langue maternelle et les sources de la création." *Revue d'art et de littérature, musique*. Numéro 16-17, juillet- août 2006. Web. 26 mars 2007. <www.artistasalfaix.com>.
- Ivantcheva-Merjanska, Irene et Michèle Vialet. "Entretien avec Julia Kristeva : penser en nomade et dans l'autre langue le monde, la vie psychique et la littérature" (Berlin, 31 octobre 2009). *Kristeva in Process: The Fertility of Thought*. Ed. Michèle Vialet et al. Spec. issue of *Cincinnati Romance Review* 35 (2013). 158-89. Web. <www.cromrev.com>.
- Jasper, Alison. "Murder in Byzantium." *Literature & Theology* 21.2 (2007) : 234. Print.
- Kristeva, Julia. *La révolution du langage poétique. L'avant-garde à la fin du XIXe siècle, Lautréamont et Mallarmé*. Paris: Éditions du Seuil, 1974. Print.
- . *Étrangers à nous-mêmes*. Paris: Éditions Fayard, 1988. Print.
- . *Le Vieil Homme et les loups*. Paris: Éditions Fayard, 1991. Print.
- . *Les nouvelles maladies de l'âme*, Paris: Éditions Fayard, 1993. Print.
- . *Possessions*. Paris: Éditions Fayard, 1996. Print.
- . *L'avenir d'une révolte*. Paris: Calmann-Lévy, 1998. Print.
- . *Proust : Questions d'identité*. London: European Humanity Research Center of U of Oxford, 1998. Print.
- . *Hannah Arendt : Le génie féminin*, tome I. 3 vols. Paris: Éditions Fayard, 1999. Print.
- . *Mélanie Klein : Le génie féminin*, tome II. 3 vols. Paris: Éditions Fayard, 2000. Print.
- . *Colette : Le génie féminin*, tome III. 3 vols. Paris: Éditions Fayard, 2002. Print.
- . *Meurtre à Byzance*. Paris: Éditions Fayard, 2004. Print.
- . *La haine et le pardon*. Paris: Éditions Fayard, 2005. Print.
- . "Meurtre à Byzance, ou Pourquoi 'je me voyage' en roman." Entretien avec Pierre-Louis Fort. Kristeva, Julia. *La haine et le pardon. Pouvoirs et limites de la psychanalyse III*. Texte établi, présenté et annoté par Pierre-Louis Fort. Paris: Fayard, 2005. 609-655. Print.
- . "L'Europe divisée : politique, éthique, religion." *La haine et le pardon* 47-86.
- . "Bulgarie, ma souffrance." Web. 24 Nov. 2009. <www.kristeva.fr>.
- . "Parler en psychanalyse." Web. 8 Nov. 2010. <www.kristeva.fr>.
- . "Entretien avec Julia Kristeva : penser en nomade et dans l'autre langue le monde, la vie psychique et la littérature" (Berlin, 31 octobre 2009). *Kristeva in Process: The Fertility of Thought*. Ed. Michèle Vialet et al. Spec. issue of *Cincinnati Romance Review* 35 (2013). 158-89. Web. <www.cromrev.com>.
- Kundera, M. *L'art du roman*. Essai. Paris: Gallimard, 1986. Print.
- Lejeune, Philippe. *Le pacte autobiographique*. Paris: Éditions du Seuil, 1975. Print.
- Levy, Bernard-Henry. "Block note: La Byzance de Julia Kristeva – Bondy et Reza – Liberez Battisti." *Le Point*, 19 Fév. 2004 : 114. Print.
- Margaroni, Maria. "Byzantium: The Future Anterior of Europe?" *Women* 18.22 (Summer 2007): 223-225. Print.

- Mihailova-Frison-Roche, Ralitsa. "Une lecture du roman de Julia Kristeva *Meurtre à Byzance*." Web. 20 Nov. 2009. <www.Bulgaria-France.net>.
- Moutaftchieva, Vera. *Moi, Anne Commène*. Roman. Sofia: Hemus, 1991 [Муцафчиева, Вера. *Аз, Анна Комнина*. София: Хемус, 1991]. Print.
- Nikolchina, Miglena. *Matricide in Language: Writing Theory in Kristeva and Woolf*. New York: Other Press LLC, 2004. Print.
- Rousseau, Christine. "Julia Kristeva, la Byzantine." *Le monde*, 6 Feb. 2004. Web. 11 Nov. 2008. <www.lemonde.fr>.
- Shklovsky, Viktor. "Art as Technique." *Literary Theory: An Anthology*. Ed. Julie Rivkin and Michael Ryan. Malden: Blackwell Publishing Ltd, 1980. Print.
- Smith, Anne-Marie. *Julia Kristeva. Speaking the Unspeakable*. London: Pluto Press, 1998. Print.
- Tolstoï, Alekseï Nikolaïevitch. "Qu'est que le récit ?" [Толстой, Алексей Николаевич. "Что такое маленький рассказ?"] Web. 1 Dec. 2010.
- Žižek, Slavoj "Enjoy Your Nation as Yourself." *Theories of Race and Racism*. Ed. Les Back and John Solomos. London: Psychology Press, 2000. 594-606. Print.