

LA PAROLE FIGÉE : RÉFLEXIONS SUR L'USAGE POLITIQUE DE LA RÉFÉRENCE HOMÉRIQUE DANS *LE MONSTRE* D'ISMAÏL KADARÉ

Parmi les acteurs les plus inattendus, peut-être, de la (dé)construction du canon littéraire antique européen, un nom s'est imposé ces dernières décennies, associé à un geste politique souvent masqué, mais constant : celui d'Ismail Kadaré, auteur albanais internationalement reconnu, ce qui est déjà, chez lui, un signe d'originalité, puisqu'il est le seul intellectuel albanais dont la renommée ait franchi les frontières longtemps hermétiques de son pays. Dans un contexte politique oppressant, celui du régime socialiste et autoritaire d'Enver Hoxha, Ismail Kadaré fait le choix audacieux de se réapproprier, dans un grand nombre de ses ouvrages, des auteurs grecs comme Eschyle¹ ou Homère : c'est là un geste éminemment politique, dans un pays qui refuse tout lien avec son voisin grec, en particulier sur le plan historique. La Grèce, dans l'idéologie albanaise de l'époque, n'est qu'une pâle héritière de la gloire ancestrale de l'Albanie, une usurpatrice, une ennemie² ; mais ce que l'idéologie nationale albanaise déconstruit, Ismail Kadaré va entreprendre de le reconstruire, au travers d'une écriture rendue extrêmement complexe et fascinante par une souplesse idéologique inévitable, et exigée, dans le cadre rigide de l'Albanie d'Enver Hoxha.

Rédigé en 1965, *Le Monstre* d'Ismail Kadaré, qui transpose, pour le dire à grands traits, l'histoire du rapt d'Hélène par Pâris dans l'Albanie des années 1960, est un roman qui ne cesse de présenter un visage différent à chaque nouvelle lecture qu'on en fait. C'est là une caractéristique qui semble liée à la genèse même du texte, réécrit plusieurs fois par son auteur entre 1965 et 1991 : le régime communiste albanais empêcha en effet sa parution avant cette date. Ce remaniement incessant du texte se trouve redoublé au sein même de la narration : tout comme Ismail Kadaré, le personnage de Gent Ruvina / Pâris ne cesse en effet de revenir sur ce qu'il écrit, cette lettre d'amour adressée à Léna / Hélène, qui est en même temps sa thèse de doctorat et son livre³. Sous la plume de son auteur comme de son personnage central, *Le Monstre* ne cesse de dire et d'écrire le mouvement ; pourtant, et c'est là le paradoxe qui va m'intéresser tout particulièrement, le roman s'ouvre et se clôt sur une double image de la fixité, qui peut être lue comme une métaphore voilée d'une double forme de canon, à la fois politique et littéraire, sur laquelle nous reviendrons plus loin.

Les premiers mots du texte décrivent en effet un vieux fourgon, enlisé dans la plaine de Tirana : dès le deuxième chapitre, ce fourgon est assimilé au cheval de Troie, érigé lui-

¹ Si Eschyle est celui des Tragiques grecs qui imprègne le plus, peut-être, l'œuvre d'Ismail Kadaré (voir, par exemple, son essai intitulé *Eschyle ou L'Éternel Perdant*, traduit de l'albanais par Alexandre Zotos, Paris, Fayard, 1988), une étude récente a souligné les liens étroits qui existent, également, entre son roman *Le Général de l'armée morte* (*Gjenerali i Ushtrisë së vdekur*, Tirana, éd. Naim Frasheri, 1968 ; [pas de nom du traducteur], Paris, Albin Michel, [1970], Le Livre de poche, 1974) et *l'Alceste* d'Euripide : sur ce point, voir Pierre-Yves Boissau, « Kadaré et les Tragiques grecs : roman, tragédie et guerre des textes », Ariane Eissen et Véronique Gély (dir.), *Lectures d'Ismail Kadaré*, Paris, Presses Universitaires de Paris Ouest, coll. « Littérature et poétique comparées », 2011, p. 275-291.

² Sur les relations entre l'Albanie d'Enver Hoxha et la Grèce, voir notamment Élisabeth et Jean-Paul Champseix, *57, boulevard Staline : chroniques albanaises*, Paris, éd. la Découverte, 1990.

³ Ismail Kadaré, *Përbindëshi*, Tirana, éd. Lidhja e Shkrimtareve, 1991 : publié en français sous le titre *Le Monstre*, trad. Jusuf Vrioni, Paris, éd. Fayard, coll. « Le Livre de Poche », 1991, chap. 2, p. 19 : « Je crains fort qu'en lieu et place d'une lettre d'amour, tu ne reçoives un pensum, pour ne pas dire ma thèse de doctorat inachevée. » ; chap. 15, p. 180 : « En fait, quelques instants auparavant, il avait machinalement enregistré un fragment de leur conversation pour l'insérer dans son livre. »

même en symbole atemporel de la terreur politique par le personnage du Constructeur⁴. L'image du fourgon / cheval de Troie revient de manière récurrente dans tout le roman, menaçante, indéterminable : son caractère atemporel est indiqué par sa présence cyclique dans la narration, puisqu'on retrouve le fourgon dans le dernier chapitre, toujours dans la plaine, toujours au mois d'octobre, toujours à l'abandon. Cette image de la permanence se double d'une seconde, particulièrement frappante, puisque le roman se clôt sur la transformation de Gent en statue de Laocoon :

Il a la sensation d'être pétrifié sur place, transformé en une statue de marbre, à l'image de Laocoon, au milieu d'un lointain tumulte. Il se trouve au musée du Louvre, à Londres, à Madrid, entouré d'une innombrable foule de flâneurs et de touristes. (...) Il veut ouvrir la bouche pour raconter les faits tels qu'ils se sont produits, mais le marbre dont il est fait l'en empêche⁵.

Le roman d'Ismaïl Kadaré, tout de mouvement dans son écriture comme dans sa construction diégétique, présente ainsi ce paradoxe intéressant d'être en même temps comme cloisonné par ces deux images de la fixité et du figement, qui semblent le menacer depuis les bornes mêmes du récit.

Cette double image, intrinsèquement liée au dialogue établi dans le roman avec Homère, et en particulier avec son *Iliade*, peut être lue et comprise comme un geste éminemment politique de la part de Kadaré. Rappelons le contexte : depuis la fin de la Seconde Guerre mondiale, l'Albanie est dominée par la figure d'Enver Hoxha, qui réussit l'exploit idéologique d'être à la fois socialiste et nationaliste, dans un pays qui n'était jusque-là ni l'un ni l'autre. Sous l'impulsion du dictateur, l'Albanie va se retrouver soudain privée de son passé, et forcée d'en accepter un nouveau, dans lequel n'entrent ni les siècles sous domination ottomane, ni les liens historiques avec la Grèce, ni les religions, ni les mythes. L'Albanie devient une sorte de page blanche, sur laquelle Enver Hoxha entreprend d'écrire une nouvelle histoire, celle d'une Albanie au prestige ancestral, au nationalisme séculaire, athée et résolument orientée vers l'avènement d'un homme nouveau : l'homme socialiste. Une telle entreprise suppose bien entendu un certain nombre d'entorses avec l'histoire, et l'une d'entre elles n'est pas sans intérêt ici : selon l'idéologie officielle du régime, Homère était illyro-albanais ; les Grecs, venus d'Égypte au VIII^e siècle avant J.-C., ont hérité à ce moment-là de la grandeur albanaise, et se sont notamment approprié sans vergogne l'*Iliade* et l'*Odyssée* ; mais tout indique que le père de la littérature occidentale était en fait albanais⁶.

Enver Hoxha n'en est pas à une contradiction près : en plus d'être nationaliste et socialiste — fervent admirateur de Staline, mais fâché successivement avec l'URSS puis la Chine — il est également déterminé à faire de l'Albanie une nation européenne, au moment même où ses liens avec l'URSS font basculer le pays plutôt du côté de l'Asie, ancien fief de la domination ottomane. Or, Homère est considéré par l'Europe comme le père de la littérature occidentale : qu'à cela ne tienne, Homère sera albanais.

Depuis l'âge de huit ans, Ismaïl Kadaré vit donc dans un pays entièrement artificiel, tant sur un plan historique que spirituel ou linguistique : afin d'unifier totalement l'Albanie

⁴ *Ibid.*, chap. 7, p. 92 : « Dans ce monde où il semblait que tous les malheurs eussent déjà été inventés, j'ai créé une nouvelle terreur, plus totale que n'importe quelle autre : la terreur politique. J'avais donc conçu ce majestueux Cheval de bois dont les sabots claqueraient avec éclat tout en semant l'effroi sur toutes les époques de l'humanité. »

⁵ *Ibid.*, chap. 18, p. 189.

⁶ Sur le régime d'Enver Hoxha, et plus largement sur les rapports complexes de l'Albanie avec son histoire, voir Élisabeth et Jean-Paul Champseix, *op. cit.* ; ou encore Sonia Combe et Ivaylo Ditchchev, *Albanie utopie : huis clos dans les Balkans*, Paris, éd. Autrement, 1996.

sous le contrôle du régime socialiste, toute forme de disparité doit en effet disparaître, y compris les dialectes qui jusque-là divisaient les Albanais. Un tel carcan idéologique pourrait être décrit comme une forme de canon politique et social, au sens où il s'impose aux Albanais sous la forme d'un discours univoque, qui s'affirme comme une juste description de la réalité du pays, au point de modeler *de facto* cette réalité à son image. L'emploi du terme de « canon » semble ici pertinent pour une raison bien précise : il connote en effet une forme de figement, lié à sa dimension exemplaire et par conséquent intouchable ; or, c'est précisément un double phénomène de figement qui encadre le roman d'Ismail Kadaré, comme il a été suggéré plus haut. Ne serait-il pas envisageable de voir dans cette image le reflet littéraire d'un phénomène politique bien réel ? Les références multiples à l'*Illiade* d'Homère, texte littéraire canonique s'il en est, s'entrelacent, dans le roman, avec une parole qui semble sans cesse dévier de la ligne tracée par l'idéologie du régime albanais : n'est-il pas possible, au-delà d'un rapprochement purement lexical, de concevoir un rapport étroit entre ces deux types de canon, l'un littéraire et l'autre politique ? Dans cette perspective, il peut être intéressant de regarder d'un peu plus près comment apparaissent Homère et ses poèmes au fil de la narration. S'il est peu nommé dans l'ensemble du roman, le poète grec n'en est pas moins omniprésent : ce sont ses œuvres que commente Gent, c'est d'elles qu'il tire son interprétation hautement politique de la colère d'Achille ou de l'épisode du cheval de Troie⁷. Homère, dans *Le Monstre*, est celui qui a mis par écrit le récit grec de la guerre de Troie : ses poèmes représentent la version officielle des événements, telle qu'elle a été reconstruite par les dirigeants grecs de l'époque. Il est, en d'autres termes, celui qui a figé le mythe de la guerre de Troie sous une forme écrite.

Cette dernière remarque sera au cœur de notre étude du *Monstre* : il va s'agir de montrer, en effet, que la figure d'Homère, à mi-chemin entre le chant en perpétuel mouvement des aèdes et l'aspect figé de l'écrit, est pour Ismail Kadaré la clé d'une double remise en question, à la fois politique et littéraire. En recourant au mythe dans son roman, en faisant le choix d'une écriture fantastique, polymorphe et imprégnée d'oralité, Ismail Kadaré met en scène l'opposition entre discours politique officiel et discours déviant, entre un canon politique et les voix discordantes qui peuvent s'élever pour le contester. En déconstruisant les poèmes homériques pour mieux reconstruire ses propres variantes du mythe, en utilisant le biais de l'écrit pour mieux mettre en valeur ses limites, le romancier albanais semble également refuser toute forme de figement à la littérature. Sans quitter des yeux l'objectif premier de cet article, qui est d'étudier la façon dont Ismail Kadaré se sert d'Homère pour fissurer la vision canonique de l'Albanie voulue par Enver Hoxha, il pourrait être intéressant de s'attarder en chemin sur l'emploi du mythe comme vecteur d'un mouvement nouveau dans l'espace de la littérature écrite. Sous la forme d'une étude détaillée de l'utilisation du mythe de la guerre de Troie par Ismail Kadaré dans son roman, il s'agira de montrer comment le mythe lui sert à vilipender toute forme de discours officiel porteur d'une vérité unique ; nous poursuivrons ensuite avec une réflexion autour des mythes créés de toute pièces par l'auteur dans son récit, dans un contexte national où les légendes sont pourtant bannies des esprits au même titre que la religion.

Duplicité du réel et vérité plurielle

L'univers du *Monstre* est tout entier articulé autour de ce qu'on pourrait appeler un envers et un endroit de la réalité, sans qu'il soit jamais vraiment possible de démêler l'un de

⁷ *Le Monstre*, *op. cit.*, chap. 13 et 5.

l'autre : d'un côté, l'Albanie des années 1960, ses étudiants, ses cafés, ses immeubles en construction ; de l'autre, l'univers d'Homère, autour des personnages d'Hélène, de Pâris ou d'Ulysse. Cette duplicité du monde, tout en conférant un aspect fantastique au roman, offre également une clé de lecture : tout comme Gent cherche à dépasser la lettre du texte d'Homère en tentant de comprendre ce qui s'est réellement passé au moment de la chute de Troie, le lecteur est invité à voir au-delà des apparences. En proposant, sous la plume de Gent, une analyse politique des poèmes homériques, mais aussi des variantes, au sein même de la narration, du mythe de la guerre de Troie, Ismaïl Kadaré ne se contente pas d'entrer dans un jeu littéraire : son geste est ici très nettement politique. Mettre en valeur l'existence d'une vérité plurielle, et non univoque, ne peut que faire l'effet d'une décharge électrique dans un régime où la discordance n'est pas tolérée ; par ailleurs, la doctrine du réalisme socialiste n'admet pas le recours au mythe, car ce dernier valorise une forme de passé éternel, au lieu d'accompagner le progrès de l'histoire vers l'avènement de l'homme socialiste, résolument moderne. Dès le départ, la démarche littéraire d'Ismaïl Kadaré entre donc en conflit larvé avec l'idéologie officielle.

Le recours à l'écriture fantastique instaure, presque naturellement, une distance critique entre le lecteur et le roman ; cette distance critique est à son tour mise en abyme grâce au personnage de Gent, qui voit derrière la figure du cheval de Troie une double réalité, matérielle et politique : « Cheval et délégation avaient existé conjointement, dans la plus parfaite coordination. La seconde avait été l'essence, l'esprit ; le premier, la forme extérieure, l'enveloppe⁸. » Gent souhaite déconstruire ce qu'il considère comme la version officielle grecque des événements troyens : ses réflexions s'accompagnent d'une véritable recreation du mythe de la guerre de Troie, à l'occasion de chapitres qui pourraient très bien s'insérer dans sa thèse de doctorat. Ismaïl Kadaré parvient à maintenir sans cesse cette ambiguïté, au point qu'il devient impossible, au fil du roman, de déterminer à quel niveau diégétique se fait la narration : les séquences dans le Cheval ont-elles lieu en parallèle de celles qui mettent en scène Gent et Léna, ou bien sont-elles à mettre sur le même plan que l'histoire de Laocoon, de Thremoh, d'Hélène et de Ménélas⁹ ? Rien ne permet de trancher vraiment cette question : plus l'écriture de Kadaré crée l'indécidable sur le plan diégétique, plus elle rejoint le brouillard métaphorique qui entoure aussi bien la sphère politique qu'Homère, le poète aveugle, l'interprète légendaire de mythes eux-mêmes protéiformes¹⁰.

La déconstruction critique du discours officiel grec, sous la plume de Gent-Kadaré, s'opère à travers deux types d'intermédiaire. Sur le plan de la narration, on trouve une série de saynètes absentes chez Homère (séquences dans le ventre du Cheval, journal de Laocoon, scènes d'intimité entre Hélène et Ménélas après leur retour à Sparte). Mais la déconstruction du texte homérique passe également par la réécriture des personnages de l'*Illiade* : comment mieux souligner, en effet, que les poèmes homériques ne donnent qu'un point de vue parmi d'autres sur les événements de la guerre de Troie, sinon en en proposant un autre, décalé et subversif ? Le portrait qui est fait des chefs grecs dissimulés dans le Cheval de bois se révèle, à cet égard, tout à fait remarquable : alors que l'*Illiade* met en scène, avant tout, l'héroïsme de la noblesse guerrière qui combat dans la plaine de Troie, prête à périr sur le champ de bataille pour obtenir la gloire de voir ses exploits chantés par les aèdes, *Le Monstre* propose un tableau sensiblement différent de la situation.

⁸ *Ibid.*, chap. 5, p. 50.

⁹ Ces récits interviennent dans les chapitres 10 à 12, qui peuvent se comprendre comme une transcription des réflexions de Gent.

¹⁰ *Ibid.*, p. 164 : « La cécité d'Homère n'est qu'un code. Un symbole attestant qu'il a chanté des faits enveloppés de brume, par conséquent invisibles à l'œil humain. »

Il n'y a pas de réel combat dans le roman d'Ismail Kadaré, autrement dit, pas de réelle occasion de prouver sa valeur : les seuls faits guerriers présents dans la narration relèvent davantage de la chasse nocturne et du pillage, c'est-à-dire d'une dimension guerrière distincte du combat héroïque au grand jour¹¹. Les occupants du Cheval n'ont d'autre choix que de demeurer enfermés où ils sont, dans un décor particulièrement sinistre : le froid et la pluie ne les épargnent pas plus que le Cheval, qui s'enfonce chaque jour un peu plus dans la boue. Ces chefs grecs aux noms décalés (Ménélas a été rebaptisé « Max », on trouve également un « Robert » et un « Milosh » à côté d'Ulysse et d'Acamante) vivent entourés par de vieux papiers, journaux et documents, qui assimilent leur repaire à une sorte d'administration sclérosée et absurde.

Le décalage par rapport à l'*Illiade* est particulièrement travaillé dans la représentation physique qui est faite des personnages : c'est le cas, notamment, du personnage de Max / Ménélas. Dans l'*Illiade*, la figure du héros se caractérise d'abord par une apparence physique exceptionnelle : carrure, chevelure, taille extraordinaires¹². Or, ces qualités sont totalement inversées en ce qui concerne le personnage de Max : il a « le visage émacié », les yeux « rougis par l'insomnie », une moustache et une barbe « roussâtres » ; surtout, il perd ses cheveux : « Il passa de nouveau sa main dans ses cheveux, puis, comme à son habitude, examina ceux qui étaient demeurés collés à ses doigts¹³. » C'est là un détail récurrent dans la description de Ménélas, puisqu'on le retrouve au chapitre 12, qui narre une scène d'intimité entre Hélène et son époux :

La chute de ses cheveux avait été l'une de ses plus vives contrariétés, après la fugue de sa femme. Chaque fois qu'il croisait le regard de quelqu'un, il se disait : Il remarque sûrement que mes cheveux se sont clairsemés, et c'est elle qu'il va en rendre responsable... D'autant plus que l'autre, ce godelureau de Troyen, était pourvu d'une abondante et somptueuse chevelure... Mais, à présent, celui-là gît sous terre avec sa crinière¹⁴...

L'opposition, dans *Le Monstre*, entre la chevelure extraordinaire de Pâris et la calvitie précoce de Ménélas, participe nettement de la déconstruction du personnage, en le dépouillant d'une caractéristique proprement héroïque : il ne fait pas partie des « Achéens chevelus¹⁵ ». On ne sait pas grand chose de l'apparence des autres occupants du Cheval : le Constructeur a les cheveux gris et des lunettes aux verres épais¹⁶, Acamante le visage blafard et les yeux « comme des trépans¹⁷ » : triste tableau en vérité. À la déconstruction physique s'ajoute celle des armes : dans l'*Illiade*, les armes d'un guerrier sont comme une extension de son corps et de son ardeur au combat ; elles sont bien ajustées, resplendissantes comme le héros qui les porte, et douées par moments d'une vie propre¹⁸. C'est le cas, par exemple, de la javeline qui

¹¹ Pour une analyse précise de cette distinction, voir Pierre Vidal-Naquet, *Le Chasseur noir. Formes de pensées et formes de société dans le monde grec*, Paris, éd. François Maspero, 1981.

¹² Sur ce point, voir Hélène Monsacré, *Les Larmes d'Achille. Héros, femme et souffrance chez Homère*, Paris, Albin Michel, 1984 ; l'auteur s'appuie en particulier sur les réflexions de Jean-Pierre Vernant, qui considère le corps comme l'incarnation, chez Homère, d'un ensemble de valeurs qui le situent par rapport au groupe : voir son article « La belle mort et le cadavre outragé », *L'individu, la mort, l'amour. Soi-même et l'autre en Grèce ancienne*, Paris, Gallimard, coll. « NRF », Bibliothèque des Histoires, 1989, p. 41-79.

¹³ *Le Monstre, op. cit.*, chapitre 3, p. 25 : ce type de scène revient à plusieurs reprises, comme tout ce qui se passe dans le Cheval de bois.

¹⁴ *Ibid.*, chapitre 12, p. 153-154.

¹⁵ En grec, « κομόωντες Αχαιοί » (26 occurrences dans l'*Illiade* : 2.11, 3.43, 7.85, etc.) ; trad. Paul Mazon, Paris, éd. Les Belles Lettres, 1937.

¹⁶ *Le Monstre, op. cit.*, chapitre 14, p. 168.

¹⁷ *Ibid.*, chapitre 6, p. 68.

¹⁸ Sur ce point, voir Hélène Monsacré, *op. cit.*, p. 60-66.

atteint Sarpédon, dont la pointe est qualifiée de « μαμώωσα », « avide, impétueuse », un participe qui qualifie également un homme ou un lion¹⁹. Dans le *Monstre*, deux armes seulement sont mentionnées : la longue lance de Max, « que le temps avait piquetée de rouille²⁰ », et sa cotte de mailles, « lourde, glacée » et « rouillée²¹ ». Léna mentionne également les « terribles armes anciennes²² » du musée dont s'occupait son fiancé. Si les armes de Max peuvent encore causer de terribles blessures, comme celles qu'il inflige à Ana Shundi et à son amant en les prenant par erreur pour Léna et Gent, elles n'en sont pas moins vieilles et rouillées, deux éléments qui participent, eux aussi, de la déconstruction des signes extérieurs de l'héroïsme homérique chez les occupants du Cheval.

En proposant une déconstruction systématique et minutieuse de l'univers homérique, en particulier dans la manière de représenter les dirigeants grecs dissimulés à l'intérieur du Cheval de bois, Ismaïl Kadaré met le jeu littéraire au service d'un discours politique subtilement distillé : réécrire Homère, c'est proposer une version différente des événements rapportés par le poète, en soulignant par ce geste la possibilité qu'il existe, précisément, des versions différentes. Le recours au mythe est de ce point de vue tout à fait significatif, puisque le mythe se définit avant tout par la multiplicité des variantes qui lui donnent vie : il n'y a pas de récit premier dans un mythe, mais une nébuleuse d'histoires, qui se croisent et se contredisent au fil des versions nouvelles qui vont être créées d'un jour à l'autre, d'un siècle à l'autre²³. L'analyse que fait Gent de la chute de Troie va plus loin encore dans ce sens : pour lui, et donc probablement pour Ismaïl Kadaré, les différentes variantes d'un même mythe sont autant de fragments du réel, sous une forme plus ou moins imagée²⁴. C'est ainsi que le jeune doctorant reconstruit pièce par pièce, au cours du chapitre 5, la chute de Troie telle qu'elle a pu se dérouler, à partir des « interrogations des chercheurs, depuis les époques les plus reculées jusqu'aux temps modernes, sur la véracité du témoignage d'Homère²⁵. » La légende répandue par les Grecs masque selon lui une réalité sordide : les Achéens ont accepté de signer avec les Troyens un traité de paix, qu'ils se sont empressés de violer alors que la cité tout entière fêtait la paix retrouvée²⁶.

Un détail ici ne manque pas d'intérêt : s'il ressort des réflexions de Gent que l'*Iliade* et l'*Odyssée* ont largement contribué à asseoir la version grecque des événements troyens (en particulier, en relayant par écrit la légende du Cheval de bois empli de soldats grecs²⁷), le rôle exact d'Homère ne semble pas pour autant parfaitement clair. Plus loin dans le roman, dans une note de Gent sur Achille et son refus de combattre, le rapport d'Homère à la réalité des faits est exprimé ainsi : « (...) Achille voulait quitter la bataille. Les Grecs dissimulèrent cet épisode, comme ils le firent de bien d'autres. Néanmoins, Homère jette une lumière crue sur la vérité des faits²⁸. » Cette lumière, c'est l'évocation de l'alternative qui attend Achille, entre

¹⁹ *Iliade*, chant V, v. 661.

²⁰ *Le Monstre*, op. cit., chapitre 3, p. 24.

²¹ *Ibid.*, chapitre 6, p. 69.

²² *Ibid.*, chapitre 2, p. 17.

²³ Sur ce point, voir par exemple Charles Delattre, *Manuel de mythologie grecque*, Paris, éditions Bréal, 2005 ; voir également son introduction au volume collectif dirigé par Danièle Auger et Charles Delattre (dir.), *Mythe et Fiction*, Paris, Presses Universitaires de Paris Ouest, 2010.

²⁴ Cette idée est proposée et développée par Ariane Eissen dans son article intitulé « Mythologie et modernisme dans *Le Monstre* d'Ismaïl Kadaré », Véronique Gély, Sylvie Parizet et Anne Tomiche (dir.), *Modernités antiques. La littérature occidentale et l'antiquité gréco-romaine dans la première moitié du XXe siècle*, Paris, Presses Universitaires de Paris Ouest, coll. « Littérature et poétique comparées », à paraître en 2013.

²⁵ *Le Monstre*, op. cit., chap. 5, p. 38.

²⁶ *Ibid.*, chap. 5, p. 51-57.

²⁷ *Odyssée*, chant VIII, v. 492-520 (trad. Victor Bérard, Paris, éd. Les Belles Lettres, 1924).

²⁸ *Le Monstre*, op. cit., chap. 13, p. 162.

une longue vie sans gloire et une mort précoce, mais illustre : pour Gent, Achille avait choisi de vivre. Alors qu'Homère est caractérisé, quelques lignes plus loin, comme étant le poète national des Grecs²⁹, une telle phrase laisse entendre que sa position politique est plus complexe qu'il n'y paraît : si le récit de l'*Illiade* est conforme au discours officiel grec (il y est dit qu'Achille cesse de combattre à cause d'une femme, Briséis), le détail de ses vers conduit en effet Gent à penser qu'Homère doutait lui-même de la véracité de son récit, et a souhaité le suggérer à son auditeur-lecteur. Alors qu'Ismaïl Kadaré est lui-même en train de composer avec le carcan idéologique qui l'entoure, le surgissement dans son roman d'une figure politiquement ambiguë comme celle d'Homère ne peut qu'éveiller notre attention.

En s'appuyant sur les failles du texte homérique, le personnage de Gent propose donc une véritable déconstruction de ce qu'on pourrait appeler le discours mythologisant des chefs grecs présents à Troie : à partir d'éléments déformés de la réalité, le discours officiel grec construit en effet un véritable mythe, qui va devenir grâce à Homère la version canonique de la guerre de Troie. Un tel travail de recherche rapproche en partie Gent de la figure de Laocoon, mais sa liberté de réflexion semble également, au premier abord du moins, l'opposer au prêtre troyen : ce dernier est en effet perçu tout au long du roman comme le représentant d'une parole de vérité entravée, et discréditée³⁰. Quand on le laisse parler, c'est en fait pour mieux le piéger et l'attaquer ensuite, selon un processus étrangement proche de celui qui, en Albanie, vient régulièrement prendre au piège les intellectuels, et en particulier les écrivains³¹ : sans doute n'est-ce pas là un hasard.

La transformation finale de Gent en statue de Laocoon est, de ce fait, d'autant plus frappante et inattendue que la voix subversive du jeune doctorant a retenti librement, en apparence, dans tout le reste du roman. La fascination qu'exerce la figure de Laocoon sur Gent peut néanmoins être comprise comme un signe annonciateur : celui qui tente de percer l'opacité des rouages politiques court le risque de voir sa parole confisquée, et ce de manière radicale. La censure semble rattraper Gent comme elle a rattrapé le prêtre troyen, en lui ôtant la possibilité de s'exprimer. Il semblerait, cependant, que la censure politique ne soit pas le seul phénomène à l'œuvre dans cette métamorphose finale : Gent et Laocoon ne sont en effet pas les seuls personnages du roman à se retrouver paralysés et incapables de parler ; il y en a un troisième, et de manière très symbolique, il s'agit d'un aède.

Mythe et écriture

Homère n'est donc pas le seul aède convoqué dans *Le Monstre* : Ismaïl Kadaré lui invente un double troyen, Thremoh, dont les derniers jours sont rapportés au cours du chapitre 11. Avec Gent et Laocoon, Thremoh est le troisième personnage victime d'une paralysie totale, lui qui aurait dû être la voix de l'épopée troyenne. Contrairement à Homère, Thremoh se révèle incapable de mettre par écrit le récit de la guerre de Troie ; au bout de quatre vers,

²⁹ *Ibid.*, chap. 13, p. 164 : « À la différence d'Homère qui n'est échu aux Grecs que plus tard, Troie devait être pressée d'avoir son poète national. » Il est probable ici que le terme « échoir » renvoie à un point de l'idéologie albanaise déjà évoqué, et qui consiste à affirmer qu'Homère était albanais, et que les Grecs se sont ensuite approprié le poète ; un détail comme celui-ci illustre à merveille la souplesse dont fait preuve Ismaïl Kadaré dans son roman, en alternant propos audacieux et concessions affichées à l'idéologie du régime.

³⁰ Voir en particulier, au chapitre 10 du roman, la chute progressive et programmée du personnage, jusqu'à ne plus être « qu'un être pétrifié » (p. 145).

³¹ Sur ce point, voir Éric Faye, « Le totalitarisme vu par Ismaïl Kadaré », Jacques Augarde, Simone Dreyfus et Edmond Jouve (dir.), *Ismaïl Kadaré, gardien de mémoire*, Paris, éd. Mondes en devenir, coll. « Bâtisseurs d'avenir », 1993.

un mal étrange et irrémédiable s'empare de lui : « Quant au cinquième, il fut incapable de le chanter. Tout à coup, sa mâchoire s'était alourdie, comme faite de métal rouillé³². » Pour l'aède, héritier d'une très ancienne tradition orale, graver son chant dans l'argile s'apparente à un véritable crime, perpétré contre les histoires et les mythes qu'il raconte. Le poème est littéralement tué par l'écriture, tout comme le poète lui-même, coupable de trahison envers ses semblables :

Il n'est pas juste de river une ballade à l'aide de signes ! sanglotaient [les aèdes] dans les auberges où les surprenait la nuit. De cette façon, elle meurt, elle ne peut plus respirer. La fixer sur une tablette revient à la coucher dans un cercueil. Elle ne peut plus se redresser, venir remplir les poumons quand tu la rappelles. Elle a les veines figées, on ne peut plus y infuser ni joie ni tristesse nouvelles³³.

Il n'est pas anodin qu'un chapitre complet du roman soit consacré aux ravages de l'écriture sur le chant des aèdes, cette écriture qui paralyse le récit mythologique comme la censure politique paralyse la voix de Laocoon : le parallèle est frappant entre ces deux images, et soulève un certain nombre de questions. Comment comprendre, en effet, cette double représentation de la parole figée, que ce soit dans son élan critique ou créateur ? De manière remarquable, Ismaïl Kadaré entretient avec la littérature orale des rapports étroits, au point d'insuffler dans son écriture quelque chose de cette oralité : si *Le Monstre* reprend en effet le mythe ancien de la guerre de Troie pour mieux le recomposer, ce qui est déjà, en soi, un travail proche de celui de l'aède, il est également parcouru de répétitions qui, mises bout à bout, donnent à leur tour naissance à une forme de récit mythique.

Le roman d'Ismaïl Kadaré joue en effet beaucoup avec le motif de la répétition, qui est une des caractéristiques d'une poésie orale en train de se composer à mesure que chante l'aède. Dans *l'Illiade*, les répétitions sont très nombreuses : certaines d'entre elles font notamment le lien entre un ordre et une action, en particulier lorsque cet ordre vient de Zeus. Au chant II, par exemple, Zeus ordonne à Songe d'aller porter un message trompeur à Agamemnon, afin que celui-ci prenne les armes en croyant être sur le point de remporter la victoire contre les Troyens. Ce message apparaît donc une première fois dans le discours de Zeus (v. 11-15) ; il est ensuite répété par Songe (v. 28-32), et enfin par Agamemnon, qui s'adresse à l'assemblée (v. 65-69). La répétition passe ici par la parole, qui se transmet d'un personnage à l'autre. Le passage répété peut également se retrouver dans la narration, comme c'est le cas au moment de la mort de Sarpédon, au chant XVI : Héra suggère d'abord à Zeus de faire porter le corps de son fils par Sommeil et Mort jusqu'en Lycie, pour qu'il y soit enterré (v. 454-457) ; après la mort de Sarpédon, Zeus suit les conseils d'Héra, et donne l'ordre à Apollon de laver le corps de son fils, puis de le remettre à Sommeil et Mort (v. 671-675), dans les mêmes termes que ceux employés par Héra ; enfin, la narration nous montre Apollon en train de réaliser l'ordre de Zeus (v. 681-683). Ces répétitions sont probablement dues à l'origine orale du poème d'Homère, tout comme ce qu'on appelle les « scènes typiques », qui constituent un ensemble de vers formulaires (scènes de repas, d'armement, etc.)³⁴. Répéter un passage, en particulier de discours en discours, est en effet un moyen de faire avancer la narration, de manière rythmée et continue.

³² *Le Monstre*, op. cit., chap. 11, p. 151.

³³ *Ibid.*, chap. 11, p. 150.

³⁴ Sur l'oralité des poèmes homériques, voir la thèse de Milman Parry, *L'Épithète traditionnelle dans Homère*, Paris, 1928, ainsi que Gregory Nagy, *Homeric Responses*, University of Texas Press, 2003, et *Homer's Text and Language*, University of Illinois Press, 2004.

Dans *Le Monstre*, on trouve bien ce type de répétition fidèle, à propos, notamment, de la blessure que veut infliger Max à Léna, et qui sera finalement retrouvée sur le corps d'Ana Shundi³⁵. Cependant, il existe une autre forme de répétition dans le roman, qui inclut des variantes, et correspond davantage à ce que les personnages imaginent qu'à la réalité. Les deux exemples principaux concernent le motif du pique-nique dans la plaine, mentionné dès la première page du roman, et le fantasme qui consiste à faire pénétrer Hélène dans le Cheval de bois pour lui faire l'amour. Le premier exemple, celui du pique-nique, est le plus développé : dès le départ, le narrateur souligne la propension de ce motif à se déployer, se déplacer, se transformer :

On était resté un bon moment sans relever sa présence, mais, un jour de printemps, au cours d'un pique-nique (c'était un de ces pique-niques dont, à mesure que le temps passe, ne cessent de croître les proportions et la vivacité dans les mémoires), certains émirent le soupçon que ce fourgon abandonné abritât des gens animés de mobiles subversifs³⁶.

On sait que Gent a participé à ce pique-nique, au cours duquel il a aperçu, pour la première fois, le vieux fourgon abandonné³⁷. Les premiers mots de sa lettre y font en effet référence, et ressemblent d'ailleurs beaucoup aux premiers mots du roman d'Ismaïl Kadaré ; dès ce moment, le personnage de Gent se confond déjà avec le narrateur du *Monstre*.

Par la suite, dans les conversations imaginaires que Gent échafaude entre Léna et lui³⁸, Gent modifie ses souvenirs du pique-nique, en y incluant Léna : dans cette nouvelle version, c'est Léna qui aperçoit, la première, la forme du Cheval de bois derrière celle du fourgon³⁹. Cette variante du récit mentionne également le rôle de la foule, qui s'interroge sur la provenance du vieux fourgon, et semble pressentir, elle aussi, que ce fourgon n'est pas seulement ce qu'il paraît être. Revenu à la réalité, Gent retrouve la version originelle de l'histoire (Léna n'était pas présente lors de ce pique-nique), mais y ajoute un détail supplémentaire : un homme a lancé sa bouteille de bière contre le fourgon, suivi de dizaines d'autres⁴⁰. Cette scène est ensuite racontée à nouveau, mais du point de vue des occupants du Cheval de bois : la foule n'est pas venue pour le Cheval, mais pour un pique-nique, au cours duquel un homme, suivi de beaucoup d'autres, a lancé sa bouteille de bière contre le Cheval⁴¹. Si la scène est la même, elle semble en revanche se dérouler dans une temporalité différente : d'après le récit du Constructeur, le Cheval venait juste d'être construit, pendant la nuit, lorsque la foule est arrivée ; cet élément correspond au récit de Gent, qui précise que le fourgon est apparu ce matin-là dans la plaine. En revanche, le Constructeur remarque ensuite, en parlant des reliefs du pique-nique : « Même aujourd'hui, au bout de tant d'années, si l'on regarde en bas par nuit claire, l'attention est attirée çà et là par quelque éclat de verre isolé qui semble encore étinceler de haine⁴². » Pour lui, la scène s'est déroulée dans un passé déjà lointain ; or, dans la version de Gent, le pique-nique a eu lieu « l'année dernière⁴³ ». Outre cette incertitude temporelle, la scène où un homme jette une bouteille de bière contre le Cheval se répète selon plusieurs variantes : dans le rêve du Constructeur, la foule ne vient pas

³⁵ *Le Monstre*, op. cit., chap. 4, p. 31 ; les éléments de description sont repris au chapitre 16, p. 185.

³⁶ *Ibid.*, chap. 1, p. 9.

³⁷ *Ibid.*, chap. 2, p. 19 ; Gent y fait encore référence au début du chapitre 5 (p. 32), en parlant du vieux fourgon : « Depuis ce pique-nique animé, il ne l'avait plus aperçu ».

³⁸ Ces conversations imaginaires sont indiquées, dans le texte, par l'emploi des italiques.

³⁹ *Le Monstre*, op. cit., chap. 6, p. 77-78.

⁴⁰ *Ibid.*, chap. 6, p. 79.

⁴¹ *Ibid.*, chap. 7, p. 92-94.

⁴² *Ibid.*, chap. 7, p. 94.

⁴³ *Ibid.*, chap. 18, p. 188.

dans la plaine pour un pique-nique, mais pour le Cheval. Un homme tente de lancer une bouteille, mais elle n'atteint pas le Cheval, et tombe à ses pieds, vaincue⁴⁴. Une troisième version apparaît dans le dernier chapitre du roman, lorsque Gent lui-même lance une bouteille de bière contre le fourgon, un acte qui semble provoquer sa transformation en statue de Laocoon.

Le motif du pique-nique, auquel se joint celui de la bouteille de bière lancée contre le Cheval, subit donc toute une série de transformations au cours du roman. Le récit qui en est fait n'est jamais vraiment le même, et se déplace librement d'une temporalité à l'autre : temps du réel, temps de la reconstruction imaginaire, temps du rêve, temps du mythe. Ce récit protéiforme évoque les caractéristiques du récit mythique, situé dans une temporalité anhistorique, pluriel et capable de s'incarner sous différents aspects, et à des moments différents.

Le second récit sujet à des variantes raconte la venue d'Hélène à l'intérieur du Cheval. Contrairement au motif du pique-nique, qui reprend un épisode du mythe de la guerre de Troie (les Troyens sont venus chercher le Cheval pour l'emmener dans leur cité), ce récit ne renvoie à aucun épisode précis du mythe ancien. Il est d'ailleurs systématiquement présenté, dans le roman, comme un fantasme, qui ne prend jamais corps. Le premier à l'évoquer est le personnage de Milosh, l'un des occupants du Cheval : il s'imagine rencontrant Hélène dans la plaine, à l'époque où il n'avait pas encore rejoint le repaire des chefs grecs. Tous deux pénètrent dans le Cheval ; cependant, Milosh ne parvient pas à faire jouer son imagination jusqu'au bout : son esprit se bloque, encore et encore, au moment où Hélène commence à se déshabiller⁴⁵. La seconde occurrence de ce motif intervient au cours d'une discussion entre Hélène et Ménélas, revenus tous deux à Sparte : Hélène raconte à son mari qu'après l'apparition du Cheval de bois, elle s'imaginait en train d'y pénétrer pour le retrouver, et faire l'amour avec lui⁴⁶. La troisième et dernière occurrence semble, pour sa part, s'inspirer des deux premières : dans une conversation imaginaire entre Gent et Léna, Gent évoque la possibilité d'entrer dans le Cheval pour y faire l'amour, un jour de pluie ; Léna envisage réellement cette possibilité, que repousse Gent : il ne veut pas « faire l'amour au milieu des squelettes⁴⁷ ». Le fantasme de Milosh se déroule, lui aussi, un jour de pluie ; et au chapitre 12, c'est Hélène qui parle de faire l'amour dans le Cheval : les deux fantasmes se rejoignent, à leur tour, dans une conversation qui appartient elle-même au domaine de l'imaginaire.

Ces trois récits, ainsi que ceux du pique-nique, mettent en scène deux épisodes qui n'appartiennent pas au mythe de la guerre de Troie et aux poèmes d'Homère : inventés de toutes pièces par Ismaïl Kadaré, ils viennent pourtant se confondre avec d'autres épisodes plus authentiques, si l'on peut dire, comme celui du rapt d'Hélène ou de l'entrée du Cheval dans la ville. Les poèmes homériques sont donc non seulement transformés et développés dans *Le Monstre*, mais également amplifiés et subvertis par l'ajout de scènes inédites, qui proposent une lecture nouvelle du mythe. Ce n'est pas seulement l'utilisation de l'*Iliade* et de l'*Odyssee* dans le cadre de sa réécriture qui permet à Kadaré de subvertir le canon homérique : en intégrant de nouveaux épisodes au mythe de la guerre de Troie, l'auteur albanais insuffle également à son écriture un mouvement, proche de l'oralité originelle des poèmes d'Homère. Notons cependant une différence majeure entre l'expression de l'oralité chez Homère et chez Kadaré : lorsqu'il y a répétition, dans les poèmes homériques, d'une

⁴⁴ *Ibid.*, chap. 8, p. 105.

⁴⁵ *Ibid.*, chap. 7, p. 99-101.

⁴⁶ *Ibid.*, chap. 12, p. 157 : ce chapitre, qui clôt un triptyque consacré à l'époque de la guerre de Troie, correspond probablement, comme les deux autres, à une construction narrative attribuée au personnage de Gent.

⁴⁷ *Ibid.*, chap. 15, p. 181.

séquence narrative ou d'un discours, elle se fait de manière exacte, même lorsque le locuteur change, comme c'était le cas dans l'exemple développé un peu plus haut. La répétition homérique se caractérise par son aspect figé, d'ailleurs bien compréhensible : les aèdes avaient besoin de repères fixes pour faire progresser leur chant, c'est-à-dire de passages entiers mémorisés tels quels, qui jalonnaient et rythmaient un récit par ailleurs sans cesse mouvant⁴⁸. Or, lorsqu'Ismaïl Kadaré reprend cette structure typique de la littérature orale, c'est pour mieux la subvertir dans le sens de sa propre démarche littéraire et politique : en modifiant systématiquement le récit qui est répété, l'écrivain albanais bouscule le canon homérique, en défigeant au sens propre la structure orale de la répétition. La paralysie de Thremoh, de son côté, peut être comprise comme une métaphore de la résistance à l'instauration d'un canon politique : c'est parce que l'aède est chargé par le pouvoir politique troyen de mettre par écrit l'histoire de sa cité qu'il n'y parvient justement pas. S'il s'agissait de la chanter, ce serait différent, car d'autres chants pourraient venir altérer et gommer, d'une manière ou d'une autre, le caractère par trop univoque des vérités énoncées par Thremoh, mais à partir du moment où ce qu'il chante va être gravé dans l'argile, à la manière des poèmes homériques, ces mêmes vérités courent le risque de devenir canoniques, et c'est là peut-être une perspective insupportable pour l'aède (ce n'est, bien sûr, qu'une interprétation parmi d'autres, qui ne se veut en aucun cas exclusive).

En créant ses propres épisodes mythiques, Ismaïl Kadaré accomplit un geste doublement politique, et dangereux. La mise en récit des variantes d'un même épisode peut être comprise comme un refus très net de toute vérité unique et canonique : or, l'idéologie du régime d'Enver Hoxha se construit et s'affirme exclusivement grâce à ce type de vérités. Par ailleurs, comme il a été rappelé en introduction, les mythes et légendes n'ont pas bonne presse en Albanie, au même titre que la religion, elle-même dénoncée comme « mythe⁴⁹ ». En reprenant, dans son roman, la technique de la répétition propre à l'oralité des mythes, Ismaïl Kadaré se place dans une posture de défi, discret mais réel, à l'égard de la doctrine socialiste.

Ce défi, il est possible de le voir mis en scène à l'intérieur même du roman, plus précisément dans le dernier chapitre, au cours duquel Gent lance contre le fourgon une bouteille vide. Il est remarquable que la transformation de Gent en Laocoon intervienne juste après ce geste, qui n'est autre que la réplique exacte du geste hostile accompli pendant la séquence du pique-nique, décrite un peu plus haut dans toutes ses variantes. Gent lance une bouteille vide contre le fourgon, qui va se briser contre les planches, « provoquant à l'intérieur un bruit de ferraille⁵⁰ ». En projetant cette bouteille contre le fourgon qui lui fait face, Gent accomplit là un geste symbolique fort : d'une certaine façon, cette action brise la barrière tacite établie jusque-là entre l'univers antique, représenté par le Cheval, et l'univers albanais des années 1960, auquel appartiennent Gent et Léna malgré leur grande proximité avec Pâris et Hélène. Jusqu'au dernier chapitre, en effet, il n'y a pas de confrontation réelle entre le jeune couple et les occupants du Cheval. S'ils aperçoivent bien Acamante dans un café, ils ne devinent pas pour autant son identité ; quant à Max / Ménélas, son entrée dans le Cheval semble coïncider avec l'enlèvement de Léna. Il est remarquable, en effet, que son apparence physique change du tout au tout entre les souvenirs de Léna et les séquences à l'intérieur du Cheval⁵¹. En lançant cette bouteille, Gent supprime du même coup la distance qui le séparait

⁴⁸ Sur ce point, voir la thèse de Milman Parry, *op. cit.*

⁴⁹ Sur ce point, voir Élisabeth et Jean-Paul Champseix, *op. cit.*, p. 92.

⁵⁰ *Ibid.*, chap. 18, p. 189.

⁵¹ La moustache du fiancé de Léna est « blonde » à l'origine, et non roussâtre comme les cheveux de Max ; ses yeux ne sont pas encore rougis, mais brillent « d'un redoutable éclat » ; son visage n'est pas émacié, mais « rubicond », cf. *Le Monstre*, chap. 2, p. 15.

encore de l'univers du mythe : le voilà acteur de l'histoire, et non plus seulement spectateur critique. Or, c'est précisément cette rupture qui semble permettre, et même provoquer la transformation de Gent en Laocoon.

Un phénomène semblable se produit à la toute fin d'un autre roman d'Ismail Kadaré, *Le Dossier H*, dont le récit se fait également sous l'ombre portée d'Homère, quoique d'une manière tout à fait différente⁵². Ce roman s'inspire en effet de l'expérience menée par Milman Parry et Albert Lord dans les années 1930 auprès de bardes yougoslaves : les deux savants souhaitaient enregistrer la voix de ces aèdes modernes, afin de vérifier leur théorie sur la composition orale de l'épopée homérique. À partir de ce canevas, Ismail Kadaré met en scène deux savants, Max Roth et Willy Norton, lancés dans une entreprise semblable auprès des bardes albanais : ils sont en particulier à la recherche d'un « épévent », c'est à dire d'une ballade sur un sujet non plus ancien, mais contemporain du xx^e siècle. Or, sur le bateau qui les ramène aux États-Unis, les deux amis découvrent dans un quotidien albanais une ballade nouvellement composée, et dont le sujet n'est autre qu'eux-mêmes : c'est alors que Willy, qui perdait déjà la vue depuis un moment, achève sa transformation progressive en un nouvel Homère, en prenant la pose des bardes albanais et en récitant le fameux « épévent ».

Dans les deux cas, la métamorphose s'accomplit lorsque le personnage devient acteur du mythe ou de l'épopée, qui narre elle-même des histoires mythiques. Dans *Le Monstre*, Gent a l'esprit absorbé par l'image de Laocoon, ainsi que par celle de Thremoh : une fois aspiré dans l'univers du Cheval, il est gagné par la paralysie qui était celle du prêtre comme de l'aède ; sa parole est étouffée, et de même que les vers de Thremoh se figeaient sur les tablettes, il se retrouve figé derrière une vitrine de musée, incapable de sortir du rôle dans lequel vient de l'ancrer l'écriture de son geste. Or, cet état de paralysie est aussi, dans une certaine mesure, celui d'Ismail Kadaré lui-même : à Tirana, l'écrivain est sans cesse menacé par la censure, qui ne s'abat toujours qu'après-coup sur les romans jugés contraires au canon de pensée du régime ; les « monstres⁵³ » qui s'avancent vers Gent peuvent d'ailleurs en être l'image. En Europe, et tout particulièrement en France où sont très tôt traduits ses romans, la perception de Kadaré est bien sûr totalement différente, mais peut-être tout aussi figée : la critique occidentale attribuée, à cette époque⁵⁴, un rôle proche de celui des dissidents russes à l'écrivain albanais, une étiquette qui laisse peu de place à la nuance. Peut-être est-ce également cette forme de figement que dénonce implicitement Ismail Kadaré lorsqu'il conclut ainsi son roman : « Les gens se montrent les uns aux autres les estafilades laissées par les monstres sur son visage. Il veut ouvrir la bouche pour raconter les faits tels qu'ils se sont produits, mais le marbre dont il est fait l'en empêche⁵⁵. » Il n'y a, semble-t-il, pas de communication possible entre la parole albanaise et la réception européenne, mais seulement une forme de curiosité, marquée par un jugement *a priori* sur l'œuvre et le discours de l'écrivain albanais.

⁵² Ismail Kadaré, *Dosja H*, Fayard, 1981 ; traduit en français sous le titre *Le Dossier H*, trad. de Jusuf Vrioni, Paris, Fayard, 1989.

⁵³ *Le Monstre*, *op. cit.*, chap. 18, p. 189.

⁵⁴ Les positions politiques d'Ismail Kadaré par rapport au régime albanais, notamment dans ses romans, sont depuis longtemps maintenant un sujet de débat : si son discours apparaît parfois très nettement contraire à l'idéologie du régime, comme c'est en grande partie le cas dans *Le Monstre* (même si certains détails, comme je l'ai évoqué en passant à propos de la figure d'Homère, vont dans le sens de cette idéologie), les choses ne sont pas toujours aussi simples, par exemple dans son roman *Le Grand Hiver* (Paris, Fayard, 1978), parfois décrié : sur ce point, voir notamment Alain Brossat, « Les faces multiples d'un dictateur », Sonia Combe et Ivaylo Ditchev (dir.), *op. cit.*, p. 94. Pour un aperçu de l'état actuel de ce débat, voir Ariane Eissen et Véronique Gély (dir.), *op. cit.*

⁵⁵ *Le Monstre*, *op. cit.*, chap. 18, p. 189.

Il pourrait être intéressant de revenir, une dernière fois, sur cette opposition entre fixité et mouvement, qui semble structurer l'ensemble du roman d'Ismaïl Kadaré. Nous avons vu, à plusieurs reprises, en quoi le recours au mythe de la guerre de Troie dans le récit permettait de contester subtilement le canon idéologique albanais. Sa simple utilisation, tout d'abord, sa transformation ensuite, sont autant de gestes littéraires chargés de sens. Les mythes sont bannis de l'Albanie ? Ils se retrouvent dans *Le Monstre*. Homère est albanais ? Homère raconte avant tout une histoire grecque, qu'on le veuille ou non. Quant aux occupants du Cheval, dont la dégradation très nette par rapport à leurs homologues de l'*Iliade* a été longuement soulignée plus haut, bien des détails ne peuvent manquer de les rapprocher du pouvoir politique albanais : outre le décor bureaucratique qui les entoure, le Cheval n'est-il pas décrit à plusieurs reprises par son constructeur comme le symbole de la terreur politique⁵⁶ ?

L'oralité insufflée par Ismaïl Kadaré dans son écriture peut être dès lors comprise, non seulement comme un geste littéraire, mais aussi, peut-être, comme une métaphore de sa volonté de défiger le canon idéologique dont l'Albanie est prisonnière. Cette volonté peut également être perçue dans la manière dont Kadaré fait vivre ses personnages. Dans ses *Entretiens avec Éric Faye*⁵⁷, l'écrivain énumère quelques détails de la vie quotidienne qui sont pour lui autant d'indices prouvant que la vie humaine résiste encore au rouleau compresseur du socialisme, qui voudrait construire un « homme nouveau » : or, dans cette liste, on trouve notamment la littérature, une femme qui se fait belle, ou encore des gens qui sortent le soir en ville. Pris dans cet ordre, ces trois éléments semblent décrire parfaitement Gent, Léna et le couple qu'ils forment ; ils représentent, dans *Le Monstre*, une jeunesse qui a envie de vivre. À la fin du roman, Léna annonce d'ailleurs à Gent qu'elle est enceinte, alors qu'elle se croyait jusque-là stérile⁵⁸. À l'inverse, le Cheval et ses occupants s'enfoncent chaque jour davantage dans une monotonie qui semble ne jamais devoir prendre fin, et ne rencontrent que la vieillesse et la mort : ce sera celle d'Acamante⁵⁹, le seul d'entre eux à sortir le soir pour rejoindre la vie animée de la capitale, le seul qui maintenait un lien entre la réalité albanaise et l'univers du Cheval. Ce dernier, d'une certaine manière, pourrait être interprété comme l'image, dans le roman, de la faction soviétique du régime, qui souhaite en rester dans tous les domaines, et en particulier dans celui des lettres, à une orthodoxie stalinienne héritée de l'après-guerre. Ismaïl Kadaré fait cependant preuve d'une telle ingéniosité pour brouiller les pistes que toute interprétation de ce genre ne peut se faire qu'avec la plus extrême prudence. L'Albanie étant présentée par les autorités politiques comme une « forteresse assiégée⁶⁰ », cernée de toutes parts par des ennemis chaque jour plus nombreux (Yougoslavie, URSS, Chine), il est tout à fait possible de faire le lien entre sa situation et celle de Troie ; au chapitre 10, les rapports conflictuels entre Priam et Laocoon ne peuvent d'ailleurs manquer d'évoquer ceux qui existent entre Enver Hoxha et Ismaïl Kadaré lui-même⁶¹ ; néanmoins, comme on vient de le voir, il est également possible de voir en Tirana une représentante de l'Albanie qui

⁵⁶ *Ibid.*, chap. 7, p. 91 : « Le Cheval que j'avais érigé était un engin aux pieds enracinés dans la mythologie et à la tête projetée vers les temps modernes. Une machine à semer la terreur, capable de s'adapter à chaque époque pour mettre à profit les angoisses des générations successives. » ; p. 92 : « Dans ce monde où il semblait que tous les malheurs eussent déjà été inventés, j'ai créé une nouvelle terreur, plus totale que n'importe quelle autre : la terreur politique. »

⁵⁷ Ismaïl Kadaré, *Entretiens avec Éric Faye*, Paris, éd. José Corti, 1991.

⁵⁸ *Le Monstre*, *op. cit.*, chap. 15, p. 175.

⁵⁹ *Ibid.*, chap. 17, p. 186.

⁶⁰ Sur l'emploi de cette expression, voir par exemple Élisabeth et Jean-Paul Champseix, *op. cit.*

⁶¹ Sur la relation complexe entre le dictateur albanais et l'écrivain, voir en particulier Alain Brossat, « Les faces multiples d'un dictateur », Sonia Combe et Ivaylo Ditchchev (dir.), *op. cit.*

cherche à se libérer de la menace politique qui l'étreint, sous la forme immobile et indéracinable du Cheval de bois.

De la même façon qu'il entretient avec le texte homérique un rapport des plus souples, n'hésitant pas à le remanier pour mieux contester son caractère univoque, Ismaïl Kadaré maintient avec le canon historique et idéologique albanais une relation ambiguë : s'il semble parfois l'incorporer dans son récit, cela n'empêche en rien une lecture contestataire de son roman, même si le geste politique y est souvent plus métaphorique que clairement affiché. Le dialogue d'Ismaïl Kadaré avec *Illiade* joue en cela un rôle primordial : si l'auteur albanais intègre le canon homérique dans son roman, c'est pour mieux le subvertir, précisément parce qu'il s'agit d'un canon littéraire, et donc d'une forme de norme qui ne demande qu'à être remise en question. Canons littéraire et politique se confondent dans *Le Monstre*, mais jouent aussi l'un contre l'autre un rôle dans leur déconstruction réciproque, reflétée entre autres dans le roman par la lente mais inexorable déliquescence du Cheval de bois.

Élodie COUTIER

École Normale Supérieure, Paris / Northwestern University, Evanston