

Diana Mistreanu

Espaces, affect et écoféminisme dans *Demain il n’y aura plus de trains* (1991) d’Ugnė Karvelis

Cet article porte sur le seul roman d’Ugnė Karvelis (1935-2002), une femme de lettres franco-lituanienne méconnue en dépit de sa longue carrière d’éditrice et de diplomate. *Demain il n’y aura plus de trains* (1991) retrace l’expérience de la Seconde Guerre mondiale vécue par la petite Aurėlia, exilée à la suite de l’occupation successive de la Lituanie par l’URSS et l’Allemagne nazie. Si la guerre pulvérise l’espace, le plaçant sous le signe du transitoire, de l’instabilité et de la pénurie, deux espaces acquièrent une importance particulière pour Aurėlia : la maison familiale quittée à jamais et la forêt qui, dans une perspective écoféministe, agit comme un facteur essentiellement protecteur avec lequel l’enfant développe une connexion intime. Le roman a un enjeu éthique et axiologique, relevant aussi bien d’un travail de mémoire que d’un projet de sensibilisation du public occidental à la valeur, mais aussi à la fragilité de la démocratie.

1. Introduction

Dans sa contribution à l’histoire culturelle des écrivaines de langue française du XX^e siècle, Florence de Chalonge précise que « si toutes les romancières ne font pas de la littérature un acte de la transgression, ou de la subversion, si elles ne sont pas féministes, ou refusent de se dire telles, la plupart de celles qui ont su s’imposer dans le monde littéraire, d’abord peu décidé à les accueillir, ensuite rarement fait à leur mesure, présentent une personnalité remarquable, souvent forgée dans les épreuves, et par les rencontres » (2020, 266). Influente dans l’industrie du livre et connue des cercles intellectuels de Paris de son vivant, mais rapidement tombée dans l’oubli depuis, l’auteur franco-lituanienne Ugnė Karvelis (1935-2002) n’y fait pas exception. Elle est née dans une famille d’intellectuels, dans un village à côté de Kaunas – la capitale d’une République lituanienne brièvement indépendante dans l’entre-deux-guerres (1918-1940). Son père fut ministre des affaires étrangères (Petras Karvelis, 1925-1929) et, en raison de son engagement nationaliste et antitotalitaire et de son rôle

dans la création d'un État lituanien indépendant, la famille dut s'exiler à la suite de l'invasion et l'occupation soviétiques du pays (août 1940), choisissant définitivement la voie de l'exil après le succès de l'offensive de la Baltique menée par l'Union soviétique (juillet-novembre 1944) et qui plongera le pays dans une occupation qui durera jusqu'en 1990-1991.

Portant sur le seul roman de l'écrivaine xénographe et translingue Ugnė Karvelis, notre article a un double objectif. Il se propose, d'un côté, de contribuer à la redécouverte de la figure de cette femme de lettres dont l'activité culturelle, la voix et les valeurs ont non seulement enrichi le monde littéraire français au XX^e siècle, mais continuent d'être pertinentes dans le contexte culturel et politique contemporain. D'un autre côté, ce travail se place dans la continuation de notre projet d'innovation à l'intérieur du cadre théorique des études littéraires cognitives, qui s'intéresse aux relations entre la littérature et l'activité mentale; nous analysons la relation entre la mise en scène de l'espace et le vécu émotionnel du personnage principal, que nous conceptualisons, avec Lisa Feldman Barrett (2017), comme affect, à savoir un produit de la cognition issu de l'analyse des états intérieurs et de l'univers extérieur, sur la base d'un modèle mental du monde. Comme nous le montrerons, la représentation interne du monde n'est pas encore complètement formée chez Aurėlia, l'enfant se trouvant au centre du récit, illustrée dans un continuel processus d'apprentissage, et dont l'âge et une connaissance de l'environnement en train de se former influent sur les émotions suscitées par ses expériences et les différencient de celles des adultes qui l'entourent. Ce travail est réparti en trois volets: le premier porte sur la relation de Karvelis à la langue française qu'elle choisit pour la rédaction de son roman; le deuxième traite de la place particulière de la maison familiale dans le texte; enfin, le dernier analyse l'illustration de la forêt comme un hétérotopes écoféministe. Notre travail montrera par ailleurs que l'association entre l'analyse de l'affect et les travaux sur l'imaginaire de l'école française d'anthropologie peut contribuer à éclaircir une zone à laquelle, comme le précise Jean-Jacques Wunenburger (2011, XII), les sciences cognitives s'intéressent encore trop peu, à savoir la relation entre la cognition individuelle et la dimension symbolique du monde.

2. Entre choix et contrainte : une xénographie féminine translingue

Telle qu'elle a été conçue par Margarita Alfaro Amieiro, Stéphane Sawas et Ana Belén Soto Cano (2020), la notion de xénographie féminine englobe plusieurs configurations qui peuvent amener une écrivaine à créer une œuvre littéraire en langue française. Les chercheurs confèrent à la xénographie une acception vaste dont le rapport à la langue fait écho aux débats, ayant traversé les deux dernières décennies, sur le besoin de reconceptualiser la terminologie coloniale régissant la différence entre une littérature française, hexagonale, élitiste, axiologiquement et esthétiquement supérieure, et une littérature francophone des anciennes colonies et qui serait moins importante que la première (Le Bris/Rouaud 2007). Les théoriciens de la xénographie ne réduisent toutefois pas leur notion à ce critère. En effet, ils conçoivent la xénographie comme originaire non seulement du territoire de l'ancien Empire – où le français est sinon la langue maternelle, au moins une langue maîtrisée depuis l'enfance par de nombreux auteurs, mais aussi de pays dépourvus d'un rapport postcolonial à la France et où l'on est peu exposé au français dans le quotidien – en dehors de la vie culturelle et, parfois, d'un certain élitisme que celle-ci superpose à la francophonie et à la francophilie. Ces auteurs ressortissent ainsi de pays ayant été occupés par des empires (Shumona Sinha, originaire de l'Inde, ne choisit pas l'anglais, mais le français, dépourvu de connotations oppressives, comme langue d'écriture), se trouvant sous l'influence et la menace d'autres pays (pensons à la Hongroise Agota Kristoff qui a fui l'invasion soviétique de 1956 pour s'établir en Suisse, ou encore à Milan Kundera quittant pour Paris une Tchécoslovaquie soviétisée à la suite du Printemps de Prague). Parfois, les auteurs xénographes ont, comme le Japonais Akira Mizubayashi, cultivé des affinités pour la langue et la littérature françaises grâce à des facteurs mêlant sensibilités personnelles et facteurs culturels et socio-économiques qui leur ont ouvert la voie vers la France et la possibilité d'écrire en français. Les xénographes ont en commun le fait de produire leur œuvre en contact avec l'altérité et à la suite d'une expérience de migration, choisie ou imposée. Ayant une moindre portée que la xénographie et s'intéressant premièrement au choix linguistique d'auteurs bilingues ou plurilingues, la notion de translinguisme popularisée par Alain Auzonni désigne

le fait d'écrire dans une langue apprise à l'âge adulte par des auteurs «au français sans enfance» (2018). Comme le montre Ausoni, le choix d'écrire en français peut être le résultat d'une contrainte ou d'une option personnelle.

Regardée à travers ce double prisme, Ugnė Karvelis est une autrice xénographe translingue qui déjoue cependant la frontière entre choix et contrainte, sa prédilection pour le français étant le résultat d'une suite de choix enracinés, chacun, dans des contraintes. C'est en faisant appel à la biographie de l'écrivaine qu'il convient d'éclaircir cet aspect. Quittant la Lituanie à l'âge de cinq ans avec sa famille, pour des raisons politiques – l'engagement libéral et nationaliste de son père et l'activisme de sa mère rendant la survie de la famille improbable après l'occupation soviétique¹ – Ugnė Karvelis est d'abord une enfant qui doit suivre ses parents qui, eux, choisissent l'Allemagne comme pays d'accueil. Elle partira ensuite à Paris afin d'étudier à la Sorbonne (1951-1952) et à Sciences Po (1952-1956). Après une année passée à l'Université Columbia de New York (1956-1958), elle s'établit définitivement en France, où elle travaillera comme chargée des relations internationales pour le magazine *L'Express* et ensuite pour Gallimard, où elle est responsable des littératures latino-américaine, espagnole, portugaise et de l'Europe de l'Est. C'est donc tardivement que le français devient sa langue de prédilection.

À cette conversion tardive au français s'ajoute la place de son roman dans son parcours : *Demain il n'y aura plus de trains* est un texte publié lorsque l'écrivaine a 56 ans. Elle vit à Paris, ayant une fulminante carrière d'éditrice, de traductrice et, bientôt, de diplomate, car elle deviendra la déléguée permanente de la Lituanie à l'UNESCO. Si elle maîtrise de nombreuses langues, parmi lesquelles l'anglais, l'espagnol, l'allemand et le lituanien, le français est pourtant sa «langue vitale», pour utiliser l'expression proposée par une autre xénographe translingue, Shumona Sinha (2022, 14), c'est-à-dire la langue qu'elle utilise le plus souvent dans la vie quotidienne et au travail, la langue dans laquelle elle vit. Mais le choix du français relève sans doute également de facteurs pragmatiques et stratégiques. Comme le souligne Cynthia Schmidt-Cruz (2004, 27) en

¹ Notons entre autres qu'après l'occupation du pays, la NKVD a assassiné des partisans et hommes politiques lituaniens dans des massacres comme celui de la forêt de Rainiai (juin 1941).

s'appuyant sur la correspondance de Julio Cortázar qui fut son compagnon, Ugnė Karvelis avait une forte personnalité, compétitive et motivée par le succès, et elle faisait des choix calculés pour atteindre son objectif. Or, si son roman transbiographique – c'est-à-dire dans lequel elle met en scène une expérience biographique par le biais de la fiction (Mistreanu 2021) – porte sur le destin d'une fillette lituanienne de cinq ans forcée à partir en exil avec sa mère lors de l'invasion soviétique de son pays en 1940, le public auquel s'adresse ce texte est français et occidental. Comme l'écrivaine le suggère dans le paratexte, c'est aux yeux de ce lectorat qu'il s'agit de rendre visibles et connues les affres subies par le peuple lituanien durant la Seconde Guerre mondiale, de même que son sacrifice et son engagement antitotalitaire pour une indépendance précieuse et obtenue au prix du sang : « Ce qui importe ici, par-delà l'anecdote, c'est un pays : la Lituanie [...]. Mon pays natal est le principal protagoniste de ce livre. [...] La Lituanie, elle, avait à choisir entre l'U.R.S.S. de Staline et l'Allemagne d'Hitler. La majorité du peuple refusa de se rallier à un système comme à l'autre. Les mêmes hommes, les mêmes femmes, luttèrent contre Soviétiques et Allemands au nom d'une culture nationale, d'une langue qui compte parmi les plus anciennes de notre continent, d'une volonté d'identité et d'indépendance. Ils furent torturés, massacrés, par les uns et les autres. » (Karvelis 1991, 9-10)

Le chronotope fait ainsi ressurgir des configurations éloignées aussi bien dans le temps que dans l'espace, le dernier l'emportant sur le premier. Si l'action se passe entre les semaines précédant l'invasion soviétique de la Lituanie (le 15 juin 1940) et la fin de la Seconde Guerre mondiale, les espaces traversés par Aurélia dans son exil sont nombreux, de petits villages lituaniens à de grandes capitales européennes. Deux espaces notamment occupent une place saillante au long de ce périple : la maison natale et la forêt.

3. « La maison blanche » : le topos d'un ancrage affectif

La distinction la plus importante traversant la mise en scène de l'espace dans *Demain il n'y aura plus de trains* est celle entre la maison familiale d'Aurélia d'un côté, et tout ce qui n'est pas cette maison, de l'autre. Entre les deux il existe un clivage irrémédiable, généré par deux temporalités

différentes. Celle d'avant l'invasion soviétique est un régime temporel où la maison incarne et représente le monde. Celle de l'après, en revanche, est définie par la guerre, les bombardements, les déportations et la violence génocidaire, la famille d'Aurélia étant obligée de quitter la maison puis le pays pour s'exposer à l'instabilité, la précarité et la menace permanente de la mort ; ces dernières amènent la petite et sa mère à chercher refuge dans un engrenage d'habitations temporaires au fil de leur exil, ce qui confère à l'enfant l'impression que, n'étant jamais « allée si loin », elle « arrive[rait] bientôt au bout du monde » (Karvelis 1991, 47). Lieu d'ancrage et centre d'un univers enfantin paradisiaque avant d'être quittée à jamais, la maison remplit ainsi plusieurs fonctions dans l'économie du roman.

Irréductible au statut de simple objet (Bachelard 1961, 32), « la maison blanche » (Karvelis 1991, 13) a d'abord une dimension affective : elle abrite, protège, incarne le repos, le réconfort familial et l'intimité, rendant possible ce que Bachelard appelle le « complexe de Novalis » (2017, 75), à savoir la chaleur humaine, « la chaleur des tréfonds et des girones » (Durand 2016, 209) associée à l'appartenance, à l'incubation et à la protection fournie au nourrisson par le giron et le ventre maternels (cf. Durand 2016, 209). Comme le précise Bachelard, « la maison est notre coin du monde, [...] notre premier univers. Elle est vraiment un cosmos » (1961, 32). Stylistiquement, son importance est marquée par notamment deux aspects : le fait qu'elle est le premier mot de l'incipit, et sa récurrence comme leitmotiv au fil des pages. Représentant la première référence spatiale évoquée dans le roman, « [l]a maison blanche [...] si grande qu'Aurélia ne la connaît pas tout entière » (Karvelis 1991, 13) renferme un univers personnel tout en exhibant des mécanismes d'ouverture au monde, symbolisés par les nombreuses fenêtres qui font écho aux intérêts culturels et aux compétences linguistiques des personnages communiquant en plusieurs langues et avides de lecture et de connaissances.

Par-delà son fonctionnement en tant que réceptacle de l'intimité familiale, la maison participe aussi de ce que Barthes appelle « l'effet de réel » (1968, 84-89), créant un rapport mimétique entre le monde diégétique et le monde extratextuel tout en renseignant le lecteur sur le statut social des personnages : une maison spacieuse avec des serviteurs, des jardins et des vergers met en relief la vie aisée de la famille d'un homme politique. Dans cette optique, le choix de l'exil plutôt que celui de la collaboration

souligne l'attachement des parents d'Aurélia aux valeurs nationales et démocratiques, qu'ils placent au-dessus des biens matériels. Quand on lui conseille de choisir le contraire en pensant à la stabilité de la vie de sa fille, Véronika rétorque : « Ma liberté, oui je la veux, mais pas à ce prix-là. [...] Je n'oserais plus la regarder dans les yeux si j'agis contre mes convictions » (Karvelis 1991, 106).

À un autre niveau, la maison incarne à la fois le topos de la fragilité de l'existence humaine et ce que nous appellerons la rhétorique de l'anti-désespoir. La fragilité, indiquant le fait que les personnages sont en proie aux aléas de l'histoire dans un contexte où leur pays est occupé successivement par deux régimes totalitaires, l'un d'extrême gauche et l'autre d'extrême droite, traverse souvent la prose des écrivains xénographes originaires de l'Europe de l'Est et ayant connu les affres du communisme (Anna Langfus, Andreï Makine, Milan Kundera, etc.). À l'instar du roman de Karvelis, leur œuvre est imprégnée par la conscience que la vie peut changer brusquement et dramatiquement. Il est significatif à cet égard que lors de l'occupation soviétique de la Lituanie, la maison d'Aurélia est décorée de portraits de Staline, alors qu'un an plus tard, lors de l'occupation allemande, les portraits laissent la place à la croix gammée hitlérienne. Paradoxalement, ce changement devient pour Aurélia un catalyseur d'espoir, car si l'emprise d'un dictateur peut si facilement être remplacée par celle d'un autre, c'est le caractère éphémère du pouvoir politique autoritaire en général qui est mis en évidence, de même que la possibilité que les choses continuent d'évoluer, ce qui n'exclut pas le fait d'envisager des mutations positives. Comme le précise Thaïs Helène Downman (2008), le désespoir est l'impossibilité d'envisager des changements à l'avenir, or le roman de Karvelis en illustre le contraire. En effet, malgré le caractère funeste de l'histoire résonnant constamment en filigrane dans le texte, la focalisation interne crée des brèches de lumière, les pensées d'Aurélia relevant souvent de son esprit curieux et espiègle qui expose le caractère absurde de la guerre. Ainsi se demande-t-elle, par exemple : « Si Dieu est tout-puissant [...], pourquoi permet-Il les camps de Sibérie et d'Allemagne [...] ? Ou alors ... Peut-être qu'Il n'est pas le plus fort ? (Karvelis 1991, 179), ou bien : « À quoi a servi la mort du Christ, si c'est comme ça ? [...] Je ne sais pas, Ours-Blanc, mais j'ai l'impression que, pour bien faire, il faudrait libérer les Lithuaniens et les Juifs et mettre les autres dans ces camps : Hitler, Staline, Himmler,

Goebbels, et tous ceux qui travaillent avec eux. Maman ne dit pas les choses comme ça, mais c'est la seule solution ... » (Karvelis 1991, 220). Au désespoir et à l'impression d'irréalité qui accable parfois sa mère – « Tout me semble précaire, irréel. Voilà à quoi ressemble la vie ! » (Karvelis 1991, 222) –, Aurélia oppose ses propres interrogations, scrutant le monde sans lassitude et créant des solutions pour régler même ses aspects les plus ténébreux.

Enfin, symbole d'un monde ayant volé en éclats, la maison réapparaît dans le texte sur le mode du souvenir. À son inaccessibilité sur le plan physique fait pendant la possibilité de la récupérer à travers la mémoire, moins comme source de nostalgie qu'en tant que vecteur d'espoir, comme nous le suggérons plus haut, car même abandonnée, la maison familiale constitue un rappel du fait qu'un autre monde que celui de la fuite, de l'exil et des errances reste, malgré tout, possible. Ainsi, dès que sa matérialité se trouve hors de portée, la maison est réactualisée par l'activité mentale des personnages, à travers le souvenir et la rêverie. Devenue objet de processus mémoriels, la maison fait contraste avec la dispersion et la multiplication des espaces, car l'invasion pulvérise le chronotope et transforme l'environnement en espace de passage, que l'on traverse à pied, en charrette ou en train. « Les parois de la charrette, gluantes de saleté, sont plus hautes qu'elle. [...] – Maintenant, c'est différent : nous n'avons plus de maison » (Karvelis 1991, 47), lui explique sa mère.

Si aucun autre espace ne peut remplacer la maison, il existe toutefois un autre élément qui constitue un ancrage spatial lumineux. À la différence de la maison, celui-ci accompagne les personnages au fil de leurs voyages. Il s'agit de la forêt qui, regardée à travers les yeux d'Aurélia, a des connotations exclusivement positives, mettant en évidence à la fois l'ignorance de la petite – qui, dans une guerre en plein déroulement, ne sait pas que la même forêt sera utilisée comme scène de crime pour l'exécution des « ennemis » – et le lien entre l'enfant et la nature, qui fera l'objet du volet suivant de notre analyse.

4. La forêt, un hétérotopes écoféministe

En tant qu'espace procurant une joie opposée à la dysphorie d'un monde plongé dans une frénésie sanglante, la forêt réunit plusieurs dichotomies

qui traversent le roman et constituent l'expression de la logique manichéenne à travers laquelle Aurélia voit le monde. L'illustration de la forêt, véritable *locus amoenus* dans un univers hostile, actualise l'opposition entre nature et culture – déconstruite par la philosophie et les sciences cognitives contemporaines, mais fonctionnant comme des catégories antagoniques dans la vision du monde de l'enfant. Deux autres binômes polarisés y sont à l'œuvre : l'habitable et l'inhabitable, et les hommes et les femmes. Cette série d'oppositions transforme la forêt en hétérotope écoféministe, à savoir un espace autre, situé dans le monde réel, mais qui héberge l'imaginaire, selon la définition foucauldienne de l'hétérotopie (Foucault 2004). La forêt incarne les affinités entre les femmes et la nature, tandis que les hommes, eux, sont occupés à faire la guerre. Soulignons que cette vision ne correspond pas aux données historiques, selon lesquelles en Union soviétique, par exemple, les femmes participent à la machinerie de guerre, même si souvent de façon différente et en moindre nombre que les hommes, alors que la forêt peut aussi héberger des massacres. Mais en raison de son âge, le monde se révèle souvent à Aurélia par les évidences se trouvant dans sa proximité : sa mère s'occupe de la maison et de l'éducation de sa fille alors que son père est souvent en voyage d'affaires et porteur de responsabilités politiques et financières ; des armées ennemies s'entretuent sur le front, alors qu'à côté d'elle, le vent et les arbres adoucissent l'esprit et invitent à la rêverie ; les hommes s'en vont à la guerre tandis que les femmes soignent les enfants, les animaux et le jardin.

Cette série de dichotomies renforce la dimension écoféministe de la forêt, l'écoféminisme postulant l'existence d'un parallèle entre la domination et l'assujettissement des femmes et de la nature par les hommes (cf. Warren 1997) et plaçant les femmes et la nature dans un rapport d'affinité ainsi que dans un système qui les oppose au patriarcat, dont elles constituent toutes les deux les victimes. Sans que nous souscrivions à l'essentialisme promu par certains courants écoféministes, et en regardant cette série d'oppressions comme le résultat de constructions culturelles plutôt qu'en tant que manifestation d'une nature féminine qui serait par définition maternelle et remplie de sollicitude, notons que le rapprochement entre les personnages féminins et l'environnement est omniprésent chez Karvelis. La forêt, incarnée par toute forêt rencontrée au long des errances d'Aurélia et Véronika, se présente comme une

continuation des lopins de terre et du jardin que les femmes s'efforcent de cultiver alors que les hommes créent des camps, s'affrontent à Stalingrad ou bombardent Dresde ou Hiroshima. Plus la guerre est longue, plus la forêt remplace le jardin, un *hortus conclusus* protecteur (Karvelis 1991, 131) mais de moins en moins possible de cultiver en raison des déménagements fréquents. Ainsi, s'enfuyant pendant la nuit à l'aide d'un guide, Aurélia finit par entrer en communion avec la forêt: «Déjà, un homme la charge sur ses épaules. Il la porte comme un agneau [...]. L'air frais la réveille. Une odeur de vase, de mousse humide, d'aiguilles de pin pourrissantes. La forêt.» (Karvelis 1991, 49) Quelques minutes plus tard, se sentant en danger à cause de l'aboïement d'un chien en pleine nuit, Aurélia et sa mère perçoivent la forêt comme un esprit protecteur: «Un aboïement les cloue au sol, un pied en l'air – l'autre semble prendre racine. Collées à un tas de tourbe, elles s'imprègnent de sa couleur incertaine, de son odeur marécageuse. Elles deviennent tourbe. [...] Aurélia ne doute pas de l'intelligence des plantes et des animaux. Elle compte sur la solidarité des esprits sylvestres pour convaincre le chien. [...] Après un dernier grognement, il se tait [...]. Une bande pâle ourle les cimes, les oiseaux lancent leurs premières vocalises. Les fougères déposent des gouttes de rosée sur les joues en feu d'Aurélia.» (Karvelis 1991, 49-50)

Comme l'affirme Bachelard, la rêverie végétale est lente et reposante, le jardin, le pré et la forêt étant isomorphes du bonheur (2016, 261-262). Les descriptions animales et végétales seront récurrentes dans le texte, les deux personnages féminins devenant la continuation d'un monde naturel valorisé et présenté en contraste avec une culture humaine destructrice. Mais à la différence du jardin enclos, la forêt, plus vaste que celui-ci et dont l'enfant est incapable de tracer les frontières, incarne l'ouverture vers le monde, voire la possibilité de changer ce dernier. Tourmentée par des interrogations engendrées par la guerre et l'exil, Aurélia finit par éroder la distinction entre nature et culture, transformant la première en vecteur d'éducation et de paix. Lasse de la guerre et de déplacements, l'enfant adopte ainsi sa solution ultime à elle. Subvertissant la hiérarchie anthropocentrique et fragilisant la différence entre l'humain, le non-humain et l'animal, elle transforme «la Grande Forêt [en] siège de la République Indépendante des Animaux», fondée par son jouet préféré, Ours-Blanc, qui en est aussi le Président, tandis qu'elle se nomme «Chef de l'Enseignement ayant rang de premier ministre» (Karvelis 1991, 147).

Notons enfin que la place importante que la nature occupe chez Karvelis a également des ressorts culturels qui influent sur le chronotope qui héberge l'action. En effet, la culture lituanienne est celle des derniers païens d'Europe, le peuple lituanien n'ayant été christianisé qu'au XIV^e siècle et héritant d'un rapport particulier avec la nature et l'environnement. Comme le souligne Victor De Munck, lors d'un sondage ouvert ayant demandé à 112 Lituanien(ne)s de décrire leur identité nationale, le mot « nature » (*gamta* en lituanien) a été le mot le plus fréquemment employé, la nature étant inhérente au sentiment d'appartenance nationale des Lituanien(ne)s, qui font preuve d'un lien affectif et intime avec elle (2019, 101). Aussi Ugnė Karvelis revient-elle, dans son œuvre littéraire tardive, aux espaces et à la culture qui l'ont vue naître, créant, à l'instar de la Claudine de Colette, une Aurélia qui lui ressemble, qui la suit dans ses errances enfantines et qui vit la guerre et l'exil non pas comme des catastrophes ou des fatalités, mais comme des signaux d'alarme et des appels à l'action pour l'amélioration du monde.

5. En guise de conclusion

Ugnė Karvelis est l'une des « étrangères » oubliées « de Paris », pour reprendre cette expression à Florence de Chalonge (2020, 281), qui l'utilise pour désigner les écrivaines xénographes, venues d'ailleurs. Écrit vers la fin de la guerre froide, après avoir repris le contact avec son pays natal qu'elle recommence à visiter en 1988, en pleine *pérestroïka*, le roman de Karvelis a un enjeu éthique. L'autrice recrée le chronotope de son enfance, la fuite de l'occupation soviétique, allemande, puis à nouveau soviétique, les visions politiques antitotalitaires de sa famille et la lutte des Lituanien(ne)s pour l'indépendance et la liberté. L'objectif de ce projet d'écriture est de rendre l'Occident conscient des affaires du « siècle soviétique » (Lewin 2015), mais aussi de la responsabilité de chacun à contribuer à la régénération du monde, à l'instar de la petite Aurélia, en revalorisant l'intimité, la maison familiale et les dimensions botanique et zoologique de la nature, en chérissant ses proches et en protégeant les plus faibles, quel que soit le prix à payer pour l'attachement à ses croyances. Le titre capte cette ambivalence, pouvant être lu à la fois comme un avertissement anxiogène – l'absence de trains équivalant à la

difficulté de se sauver face au danger, et comme un message d'espoir permettant d'envisager un avenir meilleur, où l'on peut regagner sa stabilité, car fuir le danger n'est plus nécessaire. Dans les termes de Suzanne Keen, ce projet littéraire relève de ce que la théoricienne appelle l'empathie stratégique diplomatique (*ambassadorial strategic empathy*; 2008, 477-493), qui consiste dans l'intention de rendre empathique envers un groupe quelqu'un qui n'en fait pas partie. Écrire en français sur une Lituanie meurtrie par la Russie soviétique signifie ainsi aller à l'encontre de l'oubli et de l'indifférence, mais aussi rappeler, dans un texte tristement prophétique, que la démocratie ne doit jamais être considérée comme acquise et que la lutte contre les totalitarismes reste encore inachevée.

Bibliographie

- Alfaro Amieiro, Margarita/Sawas, Stéphane/Soto Cano, Ana Belén (2020) : *Xénographies féminines dans l'Europe d'aujourd'hui*, Bruxelles : Peter Lang.
- Ausoni, Alain (2018) : « L'écriture translingue et la question de l'ailleurs. Réflexions à partir de la pratique littéraire d'Andreï Makine », in : *Revue critique de fixxion française contemporaine* 16, DOI : <https://doi.org/10.4000/fixxion.11230> [10.09.2023].
- Bachelard, Gaston (1961) : *La poétique de l'espace*, Paris : PUF.
- Bachelard, Gaston (2016) : *L'air et les songes. Essai sur l'imagination du mouvement*, Paris : Librairie José Corti.
- Bachelard, Gaston (2017) : *La psychanalyse du feu*, Paris : Gallimard.
- Barthes, Roland (1968) : « L'Effet de réel », in : *Communications* 11, 84-89.
- De Chalonge, Florence (2020) : « Le roman des romancières. 1914-1980 », in : Reid, Martine (dir.) : *Femmes et littérature. Une histoire culturelle, II. XIX^e-XXI^e siècle. Francophonies*, Paris : Gallimard, 263-376.
- De Munck, Victor (2019) : « Lithuanian Farmers in a Time of Economic and Environmental Ambiguity », in : Bennardo, Giovanni (dir.) :

- Cultural Models of Nature. Primary Food Producers and Climate Change*, Londres : Routledge, 85-124.
- Downman, Thaïs Helène (2008) : « Hope and Hopelessness: Theory and Reality », in : *Journal of the Royal Society of Medicine* 101/8, DOI : <https://doi.org/10.1258/jrsm.2008.080193> [10.09.2023].
- Durand, Gilbert (2016) : *Les structures anthropologiques de l'imaginaire. Introduction à l'archétypologie générale*, Paris : Dunod.
- Feldman Barrett, Lisa (2017) : *How Emotions Are Made. The Secret Life of the Brain*, Boston-New York : Houghton Mifflin Harcourt.
- Foucault, Michel (2004) : « Des espaces autres », in : *Empan* 2/54, 12-19.
- Karvelis, Ugnè (1991) : *Demain il n'y aura plus de trains*, Paris : La Différence.
- Keen, Suzanne (2008) : « Strategic Empathizing: Techniques of Bounded, Ambassadorial and Broadcast Narrative Empathy », in : *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 82/3, 477-493.
- Le Bris, Michel/Rouaud, Jean (dir.) (2007) : *Pour une littérature-monde*, Paris : Gallimard.
- Lewin, Moshe (2016) : *The Soviet Century*, New York : Verso.
- Mistreanu, Diana (2021) : *Andreï Makine et la cognition humaine. Pour une transbiographie*, Paris : Hermann.
- Schmidt-Cruz, Cynthia (2004) : *Mothers, Lovers and Others. The Short Stories of Julio Cortázar*, New York : SUNY Press.
- Sinha, Shumona (2022) : *L'autre nom du bonheur était français*, Paris : Gallimard.
- Warren, Karen (dir.) (1997) : *Ecofeminism. Women Culture Nature*, Bloomington : Indiana University Press.
- Wunenburger, Jean-Jacques (2011) : *L'Imagination. Mode d'emploi? Une science de l'imaginaire au service de la créativité*, Paris : Manucius.