

Harmath, Erzsébat

Dédoublement du temps et de l'espace chez Andreï Makine

Études romanes de Brno. 2010, vol. 31, iss. 2, pp. [97]-109

ISSN 1803-7399 (print); ISSN 2336-4416 (online)

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/114860>

Access Date: 19. 02. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

ERZSÉBET HARMATH

DÉDOUBLEMENT DU TEMPS ET DE L'ESPACE CHEZ ANDREÏ MAKINE

Dans *Le Testament français*, roman à caractère autobiographique, Andreï Makine se crée un espace à soi : espèce d'espace où l'imaginaire poétique et la réalité se rencontrent, se mélangent. Ainsi l'œuvre de l'écrivain francophone, émigré en France de Russie à la fin des années 1990, se conçoit-elle comme un point de rencontre de différentes cultures, russe et française. Participant de ces deux cultures le héros-narrateur finit par vivre dans un monde multi-dimensionnel, au point de rencontre des espaces hétérogènes. Ce qui crée ce monde de la fiction au moins doublement composé c'est la mémoire culturelle, notion que je prends dans son sens assmannien. Dans ce qui suit je me propose d'étudier comment cet espace et ce temps multiples qui se constituent sous l'effet de la mémoire culturelle, fonctionnent, comme l'espace et le temps par excellence de la fiction.

Chaque culture élabore ce que Jan Assmann¹ nomme une « structure connective » fondée par le triple jeu simultané de la mémoire, de l'identité et de la continuité culturelle. Elle relie et engage les personnes qui y participent à deux niveaux : à un niveau social, constituant un groupe et à un niveau temporel par la répétition et les rites. En effet le trio du narrateur, de sa sœur et de leur grand-mère forment un petit groupe. Lors des soirées de lecture, l'interaction de Charlotte, d'Aliocha et de sa petite sœur fait appel à la mémoire collective. Car un homme s'élevant dans la solitude ne possède pas de capacité mémorielle, celle-ci est intégrée par lui durant sa socialisation. Bien que l'homme ait une mémoire, la capacité mémorielle reste un produit collectif. Selon la thèse de Maurice Halbwachs², les collectivités ne disposent pas de mémoire mais elles influencent fermement la mémoire de leurs membres. Aussi les souvenirs les plus personnels ne naissent-ils que dans la communication et dans l'interaction des groupes sociaux. Halbwachs fait l'analyse de la mémoire du point de vue social et non pas physiologique. Même si l'on tient pour le siège de la mémoire la raison de l'individu, celle-ci ne se réfère pas à sa capacité intérieure, à son contrôle, mais à sa condition extérieure de cadre

¹ ASSMANN, Jan. *A kulturális emlékezet*. Budapest: Atlantisz, 2004, p.16.

² *Ibid.*, p. 35–49.

culturel et social. Halbwachs introduit la notion de «cadre», des cadres sociaux, qui fondent la mémoire et la stabilisent. Le passé doit se rapporter au présent, sinon il est subordonné à l'oubli, parce que juste tels souvenirs peuvent survivre qui ont un certain cadre concernant le présent.

Aussi déterminée en termes spatiaux, la mémoire culturelle s'élabore dans un espace particulier que constitue dans *Le Testament français* la série des espaces-seuils «village-maison-balcon». Charlotte, la grand-mère d'origine française, vit dans le village de Saranza, s'occupe des enfants pendant les longues vacances d'été, qu'ils passent ensemble chaque année. Saranza, le lieu de rencontre annuelle se trouve en position-frontière, à la bordure des steppes pour devenir grâce à ces rencontres périodiques et grâce à la fiction, un lieu propice à la création d'un espace commun de référence, la mémoire culturelle. «Telle était Saranza: figée à la bordure des steppes dans un étonnement profond devant l'infini qui s'ouvrait à ses portes. Des rues courbes, poussiéreuses, des haies en bois sous la verdure des jardins. Soleil, perspectives ensommeillées. Et des passants qui, surgissant au bout d'une rue, semblaient avancer éternellement sans jamais arriver à votre hauteur.»³ Passer les vacances prend un sens de combler le temps et l'espace vides, vaquant, ceux de la vacation, avec d'autres temps et d'autres espaces décrits dans les récits et les histoires racontés par Charlotte. Les enfants écoutent les récits sur la France en français, dans une langue qui leur est encore inconnue, dans la maison de Charlotte. Aussi assistera-t-on à la naissance de la culture collective des trois personnes. «La maison de ma grand-mère se trouvait à la limite de la ville dans le lieu-dit «la Clairière d'Ouest» une telle coïncidence (Ouest-Europe-France) nous amusait beaucoup. Cet immeuble de trois étages construit dans les années dix devait inaugurer, selon le projet d'un gouverneur ambitieux, toute une avenue portant l'empreinte du style moderne. Oui, l'immeuble était une réplique lointaine de cette mode du début du siècle.»⁴ À l'intérieur de la maison ce sera le balcon de Charlotte qui jouera un rôle important dans la mise en marche de la mémoire culturelle. De fait le balcon a une puissance magnifique dans la mesure où il se trouve dans une position «entre-deux», entre la terre et le ciel: «l'étroit balcon de Charlotte planait dans le souffle épicé de la plaine, à la frontière d'une ville endormie, coupée du monde par l'éternité silencieuse des steppes.»⁵ Ainsi devient Saranza aux limites du réel un espace de fiction aménagé par les récits de Charlotte et des lectures. L'expression «la Clairière d'Ouest», lieu fabuleux, propice au mélange des cultures qui ne se heurtent pas, met en évidence la double position de Charlotte, sa double appartenance à la culture russe et française.

Par les récits sur les temps de jadis, Charlotte lie l'Hier à l'Aujourd'hui, elle forme et garde les souvenirs vivant dans la mémoire de ses petits-enfants. Dans le livre de Makine, Charlotte répétait chaque été les mêmes récits et les mêmes histoires à l'improviste, de manière arbitraire, que les enfants écoutaient avec

³ MAKINE, Andreï. *Le Testament français*. Paris: Mercure de France, 1995, p. 38.

⁴ *Ibid.*, p. 39.

⁵ *Ibid.*, p. 46.

ravissement. Car l'écoute la plus perverse, ce que Roland Barthes appelle « lecture tragique » c'est quand on connaît déjà la fin. « De toute les lectures, c'est la lecture tragique qui est la plus perverse: je prends plaisir à m'entendre raconter une histoire *dont je connais la fin* : je sais et je ne sais pas, je fais vis-à-vis de moi-même comme si je ne savais pas [...]. »⁶ La lecture perverse s'accompagne ici d'une écoute enfantine et tragique. C'est pourquoi l'écoute peut être aussi perverse que la lecture et que les enfants éprouvent du plaisir et de la jouissance, s'ils écoutent un récit ou un conte dont ils connaissent la fin. Ils savent et ils ne veulent pas savoir, faisant semblant de ne pas le connaître. L'écoute tragique est un trait distinctif de l'enfant narrateur du *Testament français*. Cette écoute particulière crée le corps sensible d'une France-Atlantide, un espace pur de l'affection. « L'Atlantide, silencieuse jusque-là, se remplissait de sons, d'émotions, de paroles. Chaque soir, les récits de notre grand-mère libéraient quelque nouveau fragment de cet univers englouti par le temps. »⁷ Le narrateur croit à ce pays lointain de désirs et de rêves. C'est justement cette croyance qui lui garantira la plus grande déception de sa vie, comme si cette écoute tragique le prédestinait à la déception. Car devenu adolescent, lorsqu'il arrive quelques dizaines d'années plus tard en France, il ne trouve point sa France-Atlantide.

Pour ce qui est de la répétition, il ne s'agit pas seulement de répéter pour apprendre. La répétition réitère la différence dans le rite, et à ce que l'on doit l'établissement de l'hétérogénéité de l'espace. Par la répétition on cherche à maintenir ou bien à créer une mémoire collective en vue de faire fonctionner le groupe et transmettre les traditions. Devenu adolescent, Aliocha comprend que le temps des contes de fée a pris fin. « À présent, je me rendais compte que toutes ces histoires, Charlotte nous les avait répétées chaque été, cédant à notre désir de réécouter le conte favori. Oui, exactement ce n'était rien d'autre que des contes qui enchantaient nos jeunes années et qui, comme tout conte véritable, ne nous laissaient jamais. J'avais quatorze ans cet été. Le temps des contes, je le comprenais bien, ne recommencerait pas. »⁸ L'autre fonction de la répétition, c'est le rite. Charlotte organise le déroulement des événements des soirs de manière cérémoniale, selon un rite: le soir arrive, les enfants restent sur le balcon, Charlotte allume la lampe, ils contemplant l'horizon, et soudain l'Atlantide apparaît au moment où Charlotte retire un journal de la valise par hasard et commence à raconter, à la fin Charlotte éteint la lampe et va dans la chambre. Cette cérémonie n'a lieu que quatre fois dans le roman, et uniquement dans les premiers chapitres, ensuite le rite fait déjà partie de la mémoire collective du groupe de quatre personnes.

Le soir, nous rejoignîmes notre grand-mère sur le petit-balcon de son appartement. Couvert de fleurs, il semblait suspendu au-dessus de la brume chaude des steppes. Un soleil de cuivre brûlant frôla l'horizon, resta un moment indécis, puis plongea rapidement. Les premières étoiles

⁶ BARTHES, Roland. *Le plaisir du texte*. Paris: Seuil, 1973, p. 76.

⁷ MAKINE, Andreï, *op. cit.*, p. 31.

⁸ *Ibid.*, p. 169.

frémirent dans le ciel. Des senteurs fortes, pénétrantes, montèrent jusqu'à nous avec la brise du soir.

Nous nous taisions. Notre grand-mère, tant qu'il faisait jour, reprisait un chemisier étalé sur ses genoux. Puis quand l'air s'était imprégné de l'ombre ultramarine, elle releva la tête, abandonnant son ouvrage, le regard perdu dans le lointain brumeux de la plaine. N'osant pas rompre son silence, nous lui jetions de temps en temps des coups d'œil furtifs : allait-elle nous livrer une nouvelle confidence, encore plus secrète, ou bien, comme si de rien n'était, nous lire en apportant sa lampe à l'abat-jour turquoise, quelques pages de Daudet ou de Jules Verne qui accompagnaient souvent nos longues soirées d'été ? Sans nous l'avouer nous guettions sa première parole, son intonation.⁹

L'attente rend le moment de la lecture encore plus lointain. Les enfants ont le temps de se préparer psychiquement aux aventures, ils sont plus heureux lorsque leur grand-mère se met à raconter. Ils s'habituent presque à ce silence, quand du coup « le balcon tanguait légèrement, se déroband sous nos pieds, se mettant à planer. »¹⁰ Ils contemplaient les étoiles, l'horizon, une rivière au fond de la steppe. Comme lieu de rêverie de ses héros, Makine a opté pour un espace plain qu'est la steppe sibérienne pour que plus tard cet espace vide et plain se peuple. « Le matin, je m'en allai dans la steppe, pour rêver seul, à la fabuleuse mutation apportée dans ma vie par la mort du Président. »¹¹ Puisque la steppe est un « espace lisse ». Il est « l'espace par excellence du nomade, »¹² comme disent Gilles Deleuze et Félix Guattari, lequel n'a ni centre ni fin et permet le mouvement continu en toute direction, tout comme les voyages illimités du corps et de l'esprit. On peut voyager tout en restant sur place, parce que « penser, c'est voyager. »¹³ C'est dans ce sens qu'Aliocha et sa sœur participent à un double voyage, premièrement lorsque chaque été ils prennent le train à Boïarsk, ville industrielle et lieu d'habitation des enfants, à destination de Saranza, ville de leur grand-mère et lieu de fiction.

Le deuxième voyage commence sur le balcon de Charlotte par les récits et poèmes, ainsi voyagent-ils tous, avec leur grand-mère, mais cette fois dans l'imaginaire, notamment de Saranza à Paris, en Provence et à d'autres lieux aimés de la France, géographiquement non situés par l'auteur. « Je me souviens seulement du soleil qui inondait les collines, du chant sonore et sec des cigales quand on s'arrêtait dans de petites gares ensommeillées. Et sur ces petites collines, à perte de vue, s'étendaient des champs de lavande... Oui, le soleil, les cigales et ce bleu intense et cette odeur qui entrainait avec le vent par les fenêtres ouvertes... »¹⁴ En conséquence l'Atlantide renaît chaque été « au milieu de ce quelque chose d'immensurable qui s'étend de la mer Noire jusqu'à la Mongolie et qu'on appelle

⁹ *Ibid.*, p. 27–28.

¹⁰ *Ibid.*, p. 28.

¹¹ *Ibid.*, p. 113.

¹² DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mille plateaux*. Paris: Minuit, 1980, p. 592–625.

¹³ *Ibid.*, p. 602.

¹⁴ MAKINE, Andreï, *op. cit.*, p. 193.

«la steppe»¹⁵. C'est à cause de cette renaissance que le monde de l'Atlantide ne prend jamais une forme fixe. Pour les enfants, elle reste à jamais une «terra incognita»¹⁶ toujours à redécouvrir. Ayant lu tout ce qu'il avait à sa disposition sur la France, Aliocha a cherché à totaliser l'Atlantide afin de pouvoir montrer son érudition à Charlotte : «Je sautai du wagon [...]. C'est à ce moment-là, en marchant vers elle, que j'eus cette intuition : elle n'avait plus rien à m'apprendre sur la France, elle m'avait tout raconté et, grâce à mes lectures, j'avais accumulé des connaissances plus vastes peut-être que les siennes... En l'embrassant, je me sentis honteux de cette pensée qui m'avait pris au dépourvu de moi-même. J'y voyais comme une trahison involontaire.»¹⁷ Mais l'Atlantide doit rester intotalisable, et heureusement elle le reste. C'est qu'Aliocha va la sauvegarder comme un pays rêvé. L'Atlantide demeure donc virtuelle, la demeure du virtuel, toujours remontable, correctable, innovable. Après cette expérience désagréable, le narrateur voit la France-Atlantide comme un univers illimité qui prendra toujours un nouvel attribut, un nouveau concept : «pays exotique», pays du culte de l'amour. «La France-Atlantide se révélait une gamme sonore, colorée, odorante. Suivant nos guides, nous découvrions les tons différents qui composaient cette mystérieuse essence française.»¹⁸ Cette France échappe aux enfants, parce qu'eux, ils se trouvent toujours au milieu de la steppe et se forment toujours de nouveaux affects et percepts. Ce qui compte le plus dans cet univers multiple, réel et imaginaire, c'est le mode de spatialisation, la manière d'être dans cet espace lisse de la steppe, «d'être à l'espace»¹⁹, de se mouvoir dans le lisse et de penser de même, tout comme les enfants. Car les enfants se perdent dans la steppe dont ils font la rencontre sensible.

C'est dans cet espace lisse que Charlotte et les enfants font l'expérience du Pays du Tendre, car le Lisse s'avère être l'espace des Affects. Ce sont des Affects, qui lient d'une manière restreinte les enfants à leur Atlantide française tellement adorée, parce que la compréhension du monde extérieur se fait par des percepts et des affects. Ils avaient à faire face à «un peuple d'une multiplicité de sentiments, d'attitudes, de regards, de façons de parler, de créer, d'aimer.»²⁰ Les marges de l'Atlantide sont perceptibles, parce que sur la steppe les enfants font preuve d'une vision proche de leur monde imaginé et leur Atlantide devient un espace palpable, «haptique»²¹ sans contours précis.

L'espace lisse de la steppe, «espace local de pure connexion»²², n'existe en fait que dans la mesure où il est mélangé avec l'espace strié, qu'est l'espace sé-

¹⁵ *Ibid.*, p. 262.

¹⁶ *Ibid.*, p. 113.

¹⁷ *Ibid.*, p. 167.

¹⁸ *Ibid.*, p. 50.

¹⁹ *Ibid.*, p. 113.

²⁰ *Ibid.*, p. 121–122.

²¹ DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix, *op. cit.*, p. 614.

²² *Ibid.*, p. 615.

dentaire: «l'espace lisse ne cesse pas d'être traduit, transversé dans un espace strié, l'espace strié est constamment reversé dans un espace lisse»²³. L'espace lisse où l'on entend le chant de la steppe se voit confronté au striage de la steppe personnifiée par l'Atlantide, laquelle ne prend contour que petit à petit. «Le vent avait changé de direction et apportait le souffle chaud de la Caspienne [...] Vers midi, sans nous concerter, nous sortîmes dans la steppe. Nous marchions en silence, côte à côte»²⁴. Une nouvelle fois, Aliocha, étendu sur le sable et «au milieu de la steppe où chaque herbe sonnait de sécheresse et de chaleur»²⁵, écoute «l'insondable silence de la steppe»²⁶ et apprend de nouvelles histoires de la vie de Charlotte: «ce qu'on me cachait autrefois dans la vie de Charlotte. Et aussi ce que mon intelligence enfantine ne parvenait pas à concevoir.»²⁷ On peut imaginer sur la steppe vide et lisse les enfants qui, sur l'horizon, au fond de la steppe, voient monter l'Atlantide qui se remplit de sons, de couleurs, d'odeurs et de mouvements. Au fil de la voix de Charlotte un film se projette. Assis sur le balcon les trois personnages créent les images mouvantes du film de l'Atlantide. «Nous voyions maintenant sortir de cette marée fantastique les conglomerats noirs des immeubles, les flèches des cathédrales, les réverbères – une ville! [...] Soudain, nous nous rendîmes compte que quelqu'un nous parlait depuis déjà un moment. Notre grand-mère nous parlait!»²⁸ Charlotte attend le moment opportun, que les enfants se perdent dans leurs rêveries, ce n'est qu'à ce moment-là qu'elle commence à parler. Les vacances passées chez Charlotte acquièrent ainsi une autre dimension. Les enfants visualisent les images d'un monde qui n'existe que dans leurs mémoires. «La France de notre grand-mère, telle une Atlantide brumeuse, sortait des flots.»²⁹ Les récits oraux de Charlotte, avec leur régularité, assurent l'imitation et la conservation des traditions, des souvenirs. Le petit groupe est dans la première oralité, parce que les enfants ne savent pas lire, et Charlotte ne sent pas le besoin de noter sur des feuilles de papier ses expériences personnelles ou celles de ses ancêtres.

Ce qui exprime le dédoublement de la répétition et de la représentation c'est le rite. Plus il suit la loi préalablement établie, plus l'aspect de la cohérence rituelle règne. S'il donne plus de liberté à l'occasion de différents événements, l'aspect de la représentation devient dominant. Ces deux pôles, la répétition et la représentation formeront un espace dynamique. Dans ce double espace le jeune narrateur, encore enfant du *Testament français*, expérimente la simultanéité du passé et du présent, il crée un temps particulier de l'oralité, le temps de l'Atlantide, un monde merveilleusement produit permettant la fuite de la réalité absurde du

23 *Ibid.*, p. 593.

24 MAKINE, Andreï, *op cit.*, p. 193.

25 *Ibid.*, p. 265.

26 *Ibid.*, p. 264.

27 *Idem.*

28 *Ibid.*, p. 29.

29 *Idem.*

monde russe. C'est un espace où l'écriture reçoit un sens significatif du point de vue de sa structure connective. Aliocha, devenu adolescent, se souvient des récits et des histoires ; parce qu'il se trouve confronté à des problèmes de réalité et de fiction, il cherche la vérité. Les cours d'histoire ne lui réservent rien de rassurant, il interprète le passé raconté à son vœux. Plus tard, le narrateur-adulte exilé en France se sent déçu par la vue réelle de la France du XXe siècle. «C'est en France que je faillis oublier définitivement la France de Charlotte... En cet automne-là, vingt ans me séparaient du temps de Saranza. Je me rendis compte de cette distance – de ce sacramental «vingt ans après» – le jour où notre station de radio diffusa sa dernière émission en russe.»³⁰ Il comprend que pour pouvoir préserver «les instants éternels»³¹ qui se traçaient comme une autre vie, invisible, à côté de la sienne, il doit, «par un travail silencieux de la mémoire»³², écrire. C'est alors qu'Aliocha entre dans la deuxième phase de la mémoire culturelle, celle de la cohérence textuelle. L'écriture serait la condition même de la mémoire représentative, lorsqu'on se souvient et qu'on interprète les traditions, les récits et les histoires. Dès que les traditions passent par l'écriture, l'accent est porté sur la cohérence textuelle. Ainsi naît une nouvelle structure connective dont l'effet reliant n'est plus l'imitation et la conservation mais l'interprétation et la mémoire. Lorsque le narrateur-adulte a pour projet d'écrire les faits biographiques de sa grand-mère «Notes biographiques. Charlotte Lemonnier»³³, il arrive dans la phase de la cohérence textuelle, caractéristique de la mémoire culturelle.

À côté de la mémoire culturelle d'autres types de mémoires contribuent également à la formation du temps hétérogène : elles sont les composants de la dimension extérieure de la mémoire. Jan Assmann³⁴ en distingue quatre types : *la mémoire mimétique*, se référant aux actions d'imitation, les rites et les coutumes ; *la mémoire des objets* qui nous entourent, qui reflètent notre image et nous font nous souvenir de notre passé et de nos ancêtres ; *la mémoire communicative* assurant l'interaction des individus, la communication et la relation intérieure dans un groupe ; et *la mémoire culturelle* qui transmet les valeurs. Les trois premières présupposent la quatrième, la mémoire culturelle. Ces quatre types de mémoires sont repérables dans le roman d'Andreï Makine. Elles se complètent l'une l'autre. On se souvient du passé récent grâce à Charlotte, qui raconte ses expériences et ses souvenirs ou lit quelques strophes de Nerval, ou des fragments de Maupassant. Charlotte choisit ses sujets par hasard, qui remplissent avec joie les enfants, parce qu'ils sentent une très forte affection pour cette Atlantide. Sur son balcon Charlotte raconte les histoires et les événements de la France d'autrefois, de la Belle Époque d'une manière cérémoniale. Chaque soir les enfants suivaient le rite prescrit par leur grand-mère, ces soirs étaient de vrais moments de fête d'une vie

³⁰ *Ibid.*, p. 297.

³¹ *Ibid.*, p. 308.

³² *Ibid.*, p. 309.

³³ *Ibid.*, p. 310.

³⁴ ASSMANN, Jan, *op. cit.*

monotone. «Le soir suivant, la lampe de notre grand-mère s'alluma de nouveau sur le balcon. Nous vîmes dans ses mains quelques pages de journaux qu'elle venait de retirer de la valise sibérienne. Elle parla, le balcon se détacha lentement du mur et plana en s'enfonçant dans l'ombre odorante de la steppe.»³⁵

Les quatre types de mémoire sont emboîtés les uns dans les autres. Le rite et la fête sont les premières formes d'organisation de la mémoire culturelle, ils font partie de la mémoire mimétique aussi. Leur retour réglé assure l'identité de la collectivité, en l'occurrence celle de Charlotte et des deux enfants. Ce retour du rite et de la fête transmet les traditions, les savoirs, et garantit l'unité du groupe en temps et espace. La répétition y joue un rôle très important, elle définit la ligne des actions. Les actions se rangent dans un ordre unique et un rythme bien défini, comme la phase identifiable d'une culture commune. Ainsi se stabilise l'ordre intérieur de la fête, chaque occasion se lie à la précédente. La fête sert aussi à faire sentir présent les événements du passé, elle remplit avec de la lumière les jours monotones et divise le temps en deux : jours ordinaires et jours fériés. Le rite et la fête vont ensemble, ils décrivent un temps fantomatique. Charlotte répète les mêmes contes mais d'une manière toujours différente, ainsi, le monde de l'Atlantide devient un monde créatif, un espace qui ne sera jamais totalisé, mais pourtant il assure le sentiment de cette totalité, car il est aimé et si adoré par les enfants. Après la lecture, la lampe est éteinte par Charlotte et dans l'obscurité ils essayaient de revivre les événements d'autrefois. Les enfants écoutent, Charlotte parle et le passé raconté devient cosmique, l'Atlantide engloutie par le temps apparaît sous leurs yeux.

Comme on sort de la routine des jours, la mémoire culturelle transforme le passé historique en mythe, en un passé mémorable. Ainsi l'histoire ne devient pas invraisemblable mais, au contraire, la réalité. La mémoire reconstruit le Passé car l'homme entre en rapport avec lui. Demain l'Aujourd'hui devient Passé, il sera Hier. Le passé ne peut pas disparaître sans traces, il faut qu'il existe des preuves pour démontrer son existence d'antan. Et ces preuves doivent présenter des différences par rapport au présent. Les témoins du passé sont les vieux journaux de la valise sibérienne de Charlotte, qu'elle a héritée à son tour de son oncle, Vincent, journaliste, mort lors de la Première Guerre mondiale.

La mémoire des objets entre en premier plan par la valise sibérienne transmise de famille en famille. La valise est un des objets que Gaston Bachelard³⁶ considère comme une image d'intimité de l'homme. Les tiroirs, les armoires et les coffres sont des cachettes où l'homme, grand rêveur de serrures, enferme ou dissimule ses secrets. Le coffret est un meuble complexe qui suggère qu'on a besoin de secrets, d'une intelligence de la cachette. Lorsque l'enfant va fouiller la valise sibérienne en secret, un après-midi, c'est pour devancer Charlotte en solitude. Il veut apprendre la suite de l'histoire racontée par sa grand-mère, connaître le secret du couple impérial russe, Nicolas II et de son épouse. Comme la valise avait

³⁵ MAKINE, Andreï, *op. cit.*, p. 31.

³⁶ BACHELARD, Gaston. *La poétique de l'espace*. Paris: PUF, 1998, p. 79-91.

des serrures, le défi à l'indiscret était encore plus grand. Car « toute serrure est un appel au crocheteur. »³⁷ À la surface de la valise ouverte il avait reconnu certaines photos des articles, mais ce qu'il cherchait se trouvait au fond de la valise. « C'est tout au fond de la valise qu'enfin je mettais la main sur ses traces. Le titre en gros caractères ne pouvait pas tromper : « Gloire à la Russie ! » Je dépliai la page sur mes genoux, comme faisaient Charlotte et, à mi-voix, je me mis à épeler les vers. »³⁸ Les coupures de presse jaunies ne lui divulguaient qu'une fin tragique, c'était alors une déception totale. Charlotte savait pourquoi elle n'avait pas voulu tout raconter. Car en général, on ne confie pas que des détails pittoresques, on n'en veut jamais tout dire. En entendant s'approcher des pas, l'enfant referme rapidement la valise, la remet sous le lit. Bien que les serrures se soient ouvertes facilement, il pensait et sa conscience lui murmurait qu'il n'avait aucun droit de l'ouvrir. Les coffrets sont des boîtes qui enferment et contiennent toujours des choses inoubliables pour nous, pour ceux auxquels nous donnerons nos trésors bien protégés. Le passé, le présent, un avenir sont là condensés. La valise est la mémoire de l'immémorial.

Comme on ne veut pas que les vestiges du passé disparaissent, l'oncle de Charlotte découpe des articles, les plie, et les met dans une valise. Ce pliage est bien connu dans les arts, car le baroque a comme spécificité le pli, il courbe et recourbe les plis « les pousse à l'infini, plis sur plis, pli selon pli. »³⁹ Un journal, telle une feuille de papier peut faire des plis, « se divise en plis à l'infini » et comme le dit Deleuze : « l'unité de matière, le plus petit élément de labyrinthe est le pli et non pas le point »⁴⁰, parce que le point signifie une fin, c'est « l'extrémité de la ligne », alors que le pli est juste une partie.

L'action du pli introduit la triade des concepts du pli : « pli-dépli-repli » sur lesquels Deleuze réfléchit dans *Le pli*, ouvrage consacré à Leibniz et le baroque. Ces trois concepts pli-dépli-repli ne sont pas des antonymes, mais signifient plutôt une suite, comme si l'on allait de pli en pli, on enveloppe et développe, on involue et évolue. Tout pli vient d'un autre pli, car « plica ex plica »⁴¹, tout est en rapport avec quelque chose d'autre. On trouve pli en pli, mais cela ne fait pas référence à l'action décroissante, qu'on part du grand vers le petit, comme dans le cas des poupées russes, mais « par croissance ou augmentation, du général au spécial, par différenciation d'un champ d'abord indifférencié. »⁴²

Cette triple action du pli leibnizien-deleuzien est présente partout dans le roman de Makine, c'est une action qui détermine toujours la série des actions, elle influence le mouvement des personnages, et elle a pour conséquence la naissance de l'Atlantide française. L'oncle de Charlotte plie les articles et les pose dans

37 *Idem.*

38 MAKINE, Andreï, *op. cit.*, p. 59.

39 DELEUZE, Gilles. *Le pli*. Paris: Minuit, 1988, p. 5.

40 *Ibid.*, p. 9.

41 *Ibid.*, p. 16.

42 *Ibid.*, p. 15.

la valise, Charlotte les déplie, elle actualise ainsi les histoires, et à la fin du soir elle les replie, et les remet de nouveau dans la valise pour qu'une autre fois ces histoires puissent être redécouvertes d'une autre façon. Les articles relus et les récits réactualisés auront une autre perception dans les yeux des enfants, toujours différenciée de la dernière parce que c'est toujours la différence qui se répète, dit Deleuze. Dans le pli tout un monde virtuel est caché, qui attend son dépli. La France virtuelle est là, tout ce que les enfants (s')imaginent :

Chaque soir ressemblait à un fabuleux matras d'alchimiste où s'opérait une étonnante transmutation du passé. Les éléments de cette magie étaient pour nous non moins mystérieux que les composantes de la pierre philosophale. Charlotte déplaçait un vieux journal, l'approchait de sa lampe à l'abat-jour turquoise et nous annonçait le menu du banquet donné en l'honneur des souverains russes à leur arrivée à Cherbourg :

Potage
Bisque de crevettes
Cassolettes Pompadour
Truite de la Loire braisée au sauternes
Filet de Pré-Salé aux cèpes
Cailles de vigne à la Lucullus
Poulardes du Mans Cambacérés
Granités au Lunel
Punche à la romaine
Bartavelles et ortolans truffés rôtis
Pâté de foie gras de Nancy
Salade
Asperges en branches sauce mousseline
Glaces Succès
Dessert⁴³

Ce menu fait en l'honneur de la visite du Tsar en France est déplié d'un journal. Comme les enfants vivent dans une réalité russe, ces types de plats trop extravagants restent inconcevables pour eux, par opposition à la réalité alimentaire de Saranza. C'est pourquoi Aliocha et sa sœur se doivent de faire appel à leur imagination pour déchiffrer ces denrées chères, ils «goûtent» les «bartavelles et ortolans truffés rôtis», ils «boivent» de la punche à la romaine.

À côté des articles il y a aussi des photos découpées et bien déposées dans la valise sibérienne, repliées sur elles-mêmes, qui attendent d'être dépliées et actualisées lors des soirées de lecture pendant tout l'été. A propos d'une photo qui symbolise la rencontre de l'Est russe et de l'Ouest français, l'auteur remarque entre parenthèses que celle-ci, trop longtemps pliée, avait beaucoup perdu de sa couleur et s'était un peu abîmée. «– Vous comprenez, deux mondes se sont retrouvés l'un face à l'autre. (Regardez cette photo. C'est dommage que le journal soit resté trop longtemps plié...)»⁴⁴, cela signifie que c'est depuis longtemps

⁴³ MAKINE, Andreï, *op. cit.*, p. 46.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 47.

qu'on n'a pas fait appel au virtuel. Chaque article et chaque photo attendent le moment de son actualisation, le moment où la valise s'ouvre. Cette valise n'est pas une valise ordinaire, elle est comme un coffret de trésor, un «trésor caché. Cette valise pleine de vieux papiers qui, lorsque nous nous aventurons sous le grand lit dans la chambre de Charlotte, nous angoissait par sa masse obtuse. [...] La vie adulte, dans tout son ennui et tout son inquiétant sérieux, nous coupait la respiration par son odeur de renfermé et poussière... Pouvions-nous seulement supposer que c'est au milieu de ces vieux journaux, de ces lettres portant des dates inimaginables que notre grand-mère trouverait pour nous la photo des trois députés dans leur barque ?»⁴⁵

Cette valise est un coffret à trésor parce qu'elle s'hérite d'une génération à l'autre, elle n'est sauvée que par hasard des deux guerres mondiales et grâce à on ne sait quel miracle elle ne se perd jamais dans les nombreux de voyages. Tout est là dans ce hasard, tout ce monde de l'Atlantide. Il ne faut qu'actualiser le hasard, expliquer ce monde impliqué dans les journaux jaunis. Le hasard est le temps de l'Aiôn⁴⁶, infiniment subdivisible, qui n'a pas de présent, juste passé et futur qui subdivisent à l'infini chaque présent. C'est un temps paradoxal selon Gilles Deleuze, car il montre dans les deux sens à la fois, le passé et le futur. Chronos est un temps défini, il ne se compose que de présents emboîtés, actif / passif. Le présent est la limite de l'action. Il est infini, mais non pas illimité. Il revient sur soi, de manière circulaire. Passé, présent et futur s'excluent, ils ne peuvent pas exister en même temps. Il est alors impossible que Chronos puisse créer le dédoublement du temps en rapprochant les deux espaces. Aiôn le permet au narrateur, car il est le temps spécial de la littérature, son présent représente l'instant qui devient passé dès qu'on le prononce. Aiôn est le présent de l'acteur, du danseur, pur «moment pervers.» «Toujours déjà passé et éternellement encore à venir, Aiôn est la vérité éternelle du temps : pure forme vide du temps, qui s'est libérée de son contenu corporel présent, et par là a déroulé son cercle.»⁴⁷ La perception spatiale d'Aliocha de prime abord à caractère reconstitutionnel est à même de recréer un univers sous le signe d'une atemporalité grâce aux récits de la grand-mère, lesquels avec les multiples lignes chronologiques vont paradoxalement dans le sens non pas de reconstituer avec Chronos, mais au contraire de dé- et reconstruire cet espace révolu sous le signe de l'Aiôn, le temps particulier de la fiction.

Conclusion

Makine est un des écrivains venus d'ailleurs, mais ici l'ailleurs n'est plus un espace étranger, il signifie un monde virtuel, qu'on peut déplier comme une carte. Cet autre monde n'est pas un monde simplement imaginé, ce n'est pas un fan-

⁴⁵ *Ibid.*, p. 31.

⁴⁶ DELEUZE, Gilles. *Logique du sens*. Paris: Minuit, 1969, p. 74-82.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 190-197.

tasme enfantin, mais un monde recréé par les récits et les histoires racontés de la France de la Belle Époque par Charlotte. C'est tout un univers reconstitué, telle une Atlantide qui prend forme petit à petit comme une image. Cette France-Atlantide s'actualise chaque été, elle n'est pas un simple récit, mais un conte de fée toujours racontable, corrigé et innovable. Le narrateur du *Testament français* réussit à dédoubler son espace monotone russe grâce à la mémoire culturelle, par le rite et la fête qui réorganisent ses jours de vacances en jours ordinaires et jours fériés; par la petite collectivité familiale, et par le retour répétitif des récits et lectures littéraires qui lui permettent le voyage spatial imaginaire entre la France et la Russie. Ce voyage fictif se concrétisera quelques années plus tard, lorsque l'enfant devenu adolescent décidera d'émigrer au pays de ses rêves. Ce voyage effectif apporte la déception au narrateur.

Le mouvement, le déplacement est non seulement le signe du voyage réellement accompli qui mène de Saranza à Paris, mais une caractéristique essentielle du voyage fictif par Aïôn en ce que l'univers imaginaire avec au centre son héros-narrateur, Aliocha, se révèle le lieu par excellence d'une transmutation permettant de sublimer la distance géographique et temporelle entre la Russie et la France.

Bibliographie

- ASSMANN, Jan. *A kulturális emlékezet*. Budapest: Atlantisz, 2004.
 BACHELARD, Gaston. *La poétique de l'espace*. Paris: PUF, 1998.
 BARTHES, Roland. *Le plaisir du texte*. Paris: Seuil, 1973.
 DELEUZE, Gilles. *Le pli*. Paris: Minuit, 1988.
 DELEUZE, Gilles. *Logique du sens*. Paris: Minuit, 1969.
 DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mille plateaux*. Paris: Minuit, 1980.
 MAKINE, Andreï. *Le Testament français*. Paris: Mercure de France, 1995.

Abstract and key words

In his autobiographical novel "Le testament français" (*Dreams of My Russian Summers*), Andreï Makine creates a personal universe for himself: a sort of space in which poetic imagination and reality meet and merge. Thus the work of the French writer, who emigrated from Russia to France in the late '80s, could be considered as a meeting point of two different cultures, namely Russian and French. Being the member of these two cultures, the hero-narrator ends up living in a multi-dimensional world at the meeting point of heterogeneous spaces. What creates this world of fiction, which is at least twice compound, is the cultural memory, a concept that I take in its Jan Assmanian sense. In my article I intend to explore how this multiple space, which is built up under the influence of cultural memory, function as a *par excellence* space and time of fiction. Makine is one of the writers who came from "somewhere else" (*ailleurs*), yet this "somewhere else" is no longer a foreign universe. On the contrary, it refers to a virtual world which we can unfold like a map. This other world is not a merely imagined world, this is not a childish fantasy, but a world recreated through narratives told by Charlotte about the France of the Belle Époque at the beginning of the century. This way, an entire universe, like a reconstituted Atlantis, is gradually taking shape as an image. This France-Atlantis is renewed every summer. It is not a simple story, but a fairy tale which

can always be told, corrected and innovated. The narrator of the *Dreams of My Russian Summers* can duplicate his monotonous Russian universe due to cultural memory. He manages to do so with the help of rite and feast which reorganize his vacation days into ordinary days and holidays, as well as with the help of the small family community and the repeating return of the narratives and literary readings which render the imaginary spatial journey between France and Russia possible. The fictitious journey becomes a reality a few years later, when the child grows adolescent and decides to emigrate to the country of his dreams. This very journey will cause the narrator's disappointment. The movement is not only a sign of the actually accomplished trip leading from Saranza to Paris, but an essential characteristic of a fictitious journey by Aiôn in this imaginary world with the hero-narrator Aliocha at the center. This imaginary world reveals to be the *par excellence* place of a transmutation enabling the temporal and geographical distance between Russia and France to sublimate.

Cultural memory; virtual, multi-dimensional world; heterogeneous space; simultaneity of the past and the future

