

Erzsébet HARMATH

ANDREÏ MAKINE
GÉOPOÉTIQUE D'UN ÉCRIVAIN MINEUR

THÈSE DE DOCTORAT

Szeged

2011

Erzsébet HARMATH

ANDREÏ MAKINE
GÉOPOÉTIQUE D'UN ÉCRIVAIN MINEUR

THÈSE DE DOCTORAT

Thèse dirigée par :

Timea GYIMESI,
maître de conférences

Szeged

2011

En guise de remerciement

Cette thèse est le résultat d'une collaboration, je tiens donc à exprimer, avant tout, toute ma gratitude à ma directrice de thèse, Mme Gyimesi Timea, pour son soutien absolu et ses encouragements. Son exigence m'a obligée à me surpasser. C'est donc à elle que va toute ma reconnaissance, elle qui a toujours accompagné mon travail avec une grande amitié et une énorme patience.

Je tiens à remercier les membres du jury qui me font l'honneur d'examiner mon travail. J'adresse mes remerciements à Mlle Marion Decome, pour sa relecture minutieuse pendant la rédaction de cette thèse.

Je remercie de tout mon cœur mon mari, qui m'a toujours aidée, non seulement en soulageant mon propre emploi du temps (se chargeant lui-même des affaires communes), mais surtout en m'appuyant chaleureusement dans mes moments de fatigue.

Mes remerciements vont aussi à ma famille qui m'a toujours motivée dans mon travail et dont la volonté de m'aider a toujours été présente, trouvant à chaque fois de nouvelles façons d'exprimer son soutien.

À K.

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION GÉNÉRALE.....	4
 PARTIE I – LA LITTÉRATURE CONTEMPORAINE ET LES LITTÉRATURES FRANCOPHONES....	 7
La critique makinienne.....	11
 PARTIE II – CADRE THÉORIQUE DU RHIZOME MAKINIEN : THÉORIE WESTPHALIENNE ET DELEUZO-GUATTARIENNE.....	 25
II. 1. Géocritique multidisciplinaire.....	28
II. 1. 1. L’espace en mouvement ou les théories du troisième espace : Even-Zohar, Lotman et Deleuze – Guattari.....	39
II. 1. 2. La multiplicité des mondes	47
II. 1. 3. Éléments géocritiques.....	50
II. 2. La géophilosophie de Gilles Deleuze et de Félix Guattari.....	57
II. 2. 1. L’archipel ET le monde en devenir.....	60
II. 2. 2. Le devenir ET le rhizome ET le Lisse.....	66
II. 2. 3. La monade ET le virtuel ET le pli.....	70
Conclusion.....	76
 PARTIE III – LES AGENCEMENTS DU RHIZOME MAKINIEN.....	 77
III. 1. Espace-temps : thèmes-structures dynamiques.....	77
III. 1. 1. Espèces d’espaces ET temps sériels.....	78
III. 1. 2. Géographie ET littérature, la France-Atlantide ET le devenir-écrivain à la Makine.....	93
Conclusion.....	101
III. 2. Sujet : le sujet en procès, sujet en devenir.....	102
III. 2. 1. De l’« homo sovieticus » au sujet nomade.....	102
III. 2. 2. Géographie sensorielle ET polysensorialité makinienne.....	112
Conclusion	122

III. 3. Le rhizome (trans)générique de Makine.....	123
III. 3. 1. Écritures de soi à la Makine ET multidisciplinarité transgénérique.....	123
III. 3. 2. Migration dans la littérature : l'essai contemporain comme rhizome à la Makine et la re-présentation spatiale de la France.....	134
III. 3. 3. Critique du monde dominé par l'image ou Le Monde selon Gabriel	145
III. 3. 4. Les ouvrages-photos.....	158
Conclusion.....	170
CONCLUSION GÉNÉRALE.....	171
INDEX.....	176
BIBLIOGRAPHIE.....	178

ANDREÏ MAKINE

GÉOPOÉTIQUE D'UN ÉCRIVAIN MINEUR

INTRODUCTION GÉNÉRALE

Cette thèse présente un auteur contemporain, Andreï Makine, dont les œuvres sont très recherchées, lues, voire mises en scène. Le parcours littéraire de l'auteur est singulier, puisque Andreï Makine commence sa carrière en Russie en composant des poèmes en russe à l'âge de quinze-seize ans. Se désintéressant des vers, il abandonne cette activité poétique pour s'investir et s'essayer dans la prose. « C'est pour cela que mes romans sont très poétiques, avec des descriptions où il y a un souffle, comme si c'était un long poème¹ ». Arrivé en France en 1987, il commence à écrire ses romans en français. Avant de s'installer à Paris, il entreprend des voyages : il habite quelques temps à New York, en Australie et il vit également en Provence. C'est avec le prix Goncourt, qu'il reçoit pour *Le testament français*, qu'il connaît une notoriété importante et se voit vite invité à la Foire du livre de Bruxelles à Pékin, au Salon International du Livre de Tanger à Budapest. On peut également parfois le rencontrer à Paris, dans le Petit auditorium de la Bibliothèque Nationale de France, site François Mitterrand.

À partir de 1990, les livres de Makine ne cessent de nous confronter à un univers multi-dimensionnel, multiculturel. Vu la diversité des genres dans lesquels il s'impose, le visage qu'il nous montre est très spécial, toujours changeant. Écrire, pour Makine, c'est inventer un espace géo-littéraire qui paraît se déployer de la valise sibérienne du Testament français, roman couronné non seulement du Goncourt, mais aussi du Prix Médicis et du Prix Goncourt des Lycéens en 1995. Ainsi, le corpus de cette thèse de doctorat comprend-il les ouvrages publiés entre 2000 et 2010, à part *Le testament français* qui se comprend comme la matrice des autres. Si nous proposons l'étude de ce corpus inhabituel, c'est parce que la majorité des critiques porte une attention mineure aux genres qui transgressent et viennent défaire le portrait habituel de Makine. En effet, la deuxième décennie de création devient plus colorée sur un plan générique, car y figurent les romans *Requiem pour l'Est* (2000) et *La musique d'une vie* (2001), un guide *Saint-Petersbourg* (2002), les romans *La terre et le ciel de Jacques Dorme* (2003), *La femme qui attendait* (2004) et *L'amour*

¹ DEHGHÂN 2009, fr.sibegazzade.com.

humain (2006), le petit livre *Cette France qu'on oublie d'aimer* (2006), et la pièce de théâtre *Le Monde selon Gabriel*² (2007), et le roman *La vie d'un homme inconnu* (2009)³. Cette fois, les œuvres sont publiées en dehors de l'Hexagone, en Europe, en Suisse et dans la Principauté de Monaco. Le dernier ouvrage de Makine récemment paru qui suit, *Le costume populaire russe*, est un guide pratique des vêtements de fête réalisé en coopération avec Elena Maldevskaïa. Cette flagrante hétérogénéité des œuvres qui se traduit dans leur aspect transgressif, ne se laisse plus lire avec des catégories traditionnelles de la théorie littéraire.

Dans notre travail, nous nous interrogerons sur ce caractère « illimité », « hétérogène » des écrits, en vue de montrer le devenir même de cette œuvre qui, vu la prodigieuse productivité de l'auteur, est loin d'être achevée. Ainsi, notre travail devra-t-il dépasser une simple perspective narratologique ou autobiographique, perspective adoptée par de nombreux critiques de Makine. Il s'agira plutôt de contourner l'espace à la fois géographique et littéraire exploité d'un texte à l'autre. Le cadre théorique dans lequel les analyses seront menées est fourni par la « géocritique », théorie élaborée par Bertrand Westphal avec l'application aux textes littéraires des théories géographiques et philosophiques, avec au centre la géophilosophie de Gilles Deleuze et de Félix Guattari.

Bertrand Westphal introduit la notion de « géocritique » en vue de promouvoir une critique littéraire dont l'objet serait « non pas l'examen des représentations de l'espace en littérature⁴ » mais plutôt l'étude des interactions entre espaces humains et littérature et en même temps la participation à la détermination/ indétermination des identités culturelles des auteurs. Pour ce faire, il ramasse toutes sortes de théories d'Itamar Even-Zohar, Homi Bhabha, Michel Serres, Paul Rodaway ou Robert Murray Schafer, lesquelles constituent un fondement épistémologique pour l'analyse des œuvres littéraires surtout contemporaines.

Dans l'élaboration de sa géocritique Westphal s'inspire entre autres de la philosophie de Gilles Deleuze et Félix Guattari car la complexité de leur géophilosophie – formulée entre 1975 et 1980 – traduit mieux que d'autres la difficulté de perception et la saisie des espaces humains. L'espace perçu, habité, vécu n'est pas du tout homogène. Il est traversé de toutes sortes de lignes, dont les plus « intéressantes », selon Deleuze et Guattari, sont celles qui fuient. La ligne de fuite est donc inhérente à tout territoire. Cette ligne s'avère être la possibilité de toute création artistique et d'autres, car il ne s'agit pas de

² « *Le Monde selon Gabriel* se situe entre les grandes traditions littéraires du mystère médiéval français et celle des plus éminentes pièces du théâtre russe ». www.lemondeselongabriel.com.

³ Dans les années (2006 et 2009) où apparaissent deux ouvrages à la fois, un roman et un livre non-fictionnel, nous accorderons attention à l'ouvrage non-romanesque.

⁴ WESTPHAL 2001. 9–40.

fuir la vie, mais d'une fuite qui mène « dans l'imaginaire, ou dans l'art⁵ ». La ligne de fuite est la clé de toute « aspiration irréversible à de nouveaux espaces de liberté⁶ ». Ainsi ce nouvel espace multiple est-il un espace hétérogène, un territoire qui se veut inséparable des vecteurs de déterritorialisation favorisant des reterritorialisations corrélatives. La reterritorialisation ne veut pas dire retour au territoire mais la conquête d'une nouvelle terre, d'un nouvel univers, d'une nouvelle pensée. C'est le mouvement qui a de l'importance dans ce type d'espace, plutôt que la fixité et la fermeté que lui attribue la perception traditionnelle. L'espace perd son ancrage, on dissocie espace et fixité, on pose l'accent sur le lien entre temporalité et espace. Deleuze et Guattari prennent l'exemple des nomades qui s'accrochent à l'espace lisse et marchent à pied, à cheval ou en bateau. Tels les Hébreux dans le désert, les nomades à travers la steppe ou les Chinois dans la Grande Marche.

Avec cette perspective géophilosophique et géocritique en arrière plan, il nous semble possible d'aborder l'épineuse problématique du caractère mineur de la littérature francophone. Car la minorité prend un sens de moins en moins politique pour devenir un signe infaillible de la littérature. Et dans ce travail, Andreï Makine joue incontestablement un rôle pour le moins à part.

Dans cette thèse nous essayerons d'exploiter l'espace géopoétique de Makine, que nous considérons comme un « monde en archipel » permettant, voire favorisant, l'émergence des connexions, des liens – poétique, générique, géographique, ... – dès lors inédits, entre divers champs de pensées. Il s'agira d'entrer dans cet espace « rhizomatique » non seulement pour l'habiter et le connaître à fond, mais surtout en vue d'expérimenter ses lignes de fuite génériques.

En ce qui concerne la structuration de notre travail, une large contextualisation de l'activité de Makine dans la littérature contemporaine et surtout au sein des littératures francophones nous a semblé indispensable pour ensuite passer en revue la vaste critique qui accueille les écrits de Makine (Partie I). Ce parcours nous a montré la nécessité de trouver une théorie plus large censée tenir compte du projet makinien tel quel. Pour ce faire, nous nous sommes proposées d'adopter la position multidisciplinaire de la géocritique westphalien et sa connexion avec la philosophie de Deleuze et de Guattari (Partie II). C'est le troisième volet de notre travail qui, appliquant les concepts élaborés, se lance dans l'étude des textes de Makine (Partie III).

⁵ DELEUZE-PARNET 1977. 60.

⁶ GUATTARI 1977. 111.

PARTIE I – LA LITTÉRATURE CONTEMPORAINE ET LES LITTÉRATURES FRANCOPHONES

Dans la première partie de notre travail, nous allons passer en revue la littérature française contemporaine au sein de laquelle figurent forcément les livres d'Andreï Makine. Nous présenterons les caractéristiques de la littérature francophone contemporaine, que, comme Jean-Louis Joubert, nous estimons très « hétéroclite⁷ ». Après cette introduction générale, nous allons nous pencher sur le groupe des écrivains dits « venus d'ailleurs », qui écrivent en français tout en gardant les points de vue multiples liés à leurs langues et leurs cultures différentes. Ce travail paraît particulièrement important car la littérature francophone d'aujourd'hui se comprend dans d'autres perspectives, jusqu'alors négligées, et dont l'étude permet de dépouvoir les catégories traditionnellement appliquées aux auteurs dits francophones.

Dans son livre, Jean-Louis Joubert médite sur ce qu'est devenue la littérature contemporaine, et sur le nom qu'elle porte aujourd'hui, « littérature française ou littératures francophones⁸ ». Auparavant, aux XVIII^e et XIX^e siècles, tout texte écrit en français était considéré comme partie intégrante de la littérature française. Aussi était-ce le cas de Jean-Jacques Rousseau, qui est né et a vécu en dehors du royaume de France. Jusqu'au XX^e siècle, les dictionnaires et les encyclopédies définissaient les écrivains selon leurs pays d'origine (Belgique, Suisse ou autre pays), même s'ils s'étaient installés en France et avaient créé en français, tel Georges Simenon, « écrivain belge de langue française ». La catégorie des écrivains étrangers de langue française s'agrandit ensuite en faveur de la littérature postcoloniale, francophoniste. Au XXI^e siècle, le lauréat du prix Nobel 2008, Jean Marie Gustave Le Clézio⁹ prend la parole et pacifie les conflits : il ne conçoit pas d'opposition entre les deux appellations – français, francophone – et lui-même se définit justement comme un écrivain « français, donc francophone¹⁰ ».

Le goût de la déviation du chemin tracé par le français hexagonal, dit parfait, a donné un résultat remarquable. On a commencé à tenir les littératures d'expression française, écrites en français « incorrect », pour des « littératures périphériques¹¹ ». Le mot

⁷ JOUBERT 2006. 125.

⁸ *Ibid.* 103.

⁹ Le Clézio détient la double-nationalité franco-mauricienne. BOUVET 2008, www.rfi.fr/culturefr/articles/106/article_73312.asp.

¹⁰ ROUSSEAU 2008, www.lemonde.fr.

¹¹ JOUBERT 2006. 51.

« périphérique » se réfère tant au lieu géographique de ces littératures – elles sont créées hors des frontières de la France – qu'à leur valeur appréciative, puisque ces littératures restent encore marginales. Selon Joubert, le concept de « littérature périphérique » recoupe en partie ce que Deleuze et Guattari nomment « littérature mineure¹² ». Mineure est la littérature qu'une minorité fait dans une langue majeure. C'est l'allemand du Juif tchèque Kafka ou le français du Roumain Gherasim Luca. Comme cette littérature naît d'une « déterritorialisation » langagière, d'une « faille entre l'usage de la langue et la situation de l'écrivain en marge de la littérature établie¹³ », elle travaille la langue standard pour lui donner une étrangeté inconnue jusqu'alors. C'est minoriser la langue majeure, la faire balbutier, « écrire comme un chien qui fait son trou, un rat qui fait son terrier¹⁴ ». On soustrait la langue à tout contrôle, notamment territorial ou identitaire pour la rendre « nomade » et l'entraîner sur « une ligne de fuite ».

La littérature mineure appelle les auteurs au mouvement constant par rapport à la norme linguistique, relativement arrêtée pour le moment. Cette littérature témoigne du bégaiement de la langue courante, une utilisation hésitante des mots et expressions où chaque mot a un autre sens, parfois le contresens du sens prévu et présupposé. Cette hésitation dans les mots tient sans doute, comme l'affirme Joubert, à la situation d'étranger dans la langue, valable pour les auteurs francophones dont le français n'est pas la langue maternelle. Ils déterritorialisent la langue française, lui donnant une étrangeté nécessaire à l'écriture. Samuel Beckett, après avoir écrit en français, en cette langue étrangère choisie dans son long exil volontaire, est souvent revenu à l'anglais, sa langue maternelle. Il expliquait sa décision d'écrire en anglais comme quelque chose lui permettant de maintenir la distance avec sa langue première devenue, elle aussi, une langue étrangère pour lui.

Écrire dans une langue étrangère est un grand changement, un défi, qui ne signifie pas l'abandon d'une mère pour une autre, souligne Joubert. C'est une langue qui « se fraie difficilement, douloureusement un chemin entre tous les obstacles qui bloquent son énonciation¹⁵ », elle essaie de dire l'impossibilité de ne pas écrire. Aujourd'hui, il existe beaucoup de gens qui vivent dans une langue qui n'est pas la leur ou connaissent mal la langue majeure dont ils doivent se servir forcément. C'est le groupe des immigrés. Ils creusent le langage, l'« entraînent hors de ses sillons coutumiers¹⁶ ». Cette déterritorialisation de la langue définit la « littérature mineure » influençant la relation des

¹² DELEUZE–GUATTARI 1975.

¹³ JOUBERT 2006. 52.

¹⁴ DELEUZE–GUATTARI 1975. 33.

¹⁵ JOUBERT 2006. 53.

¹⁶ DELEUZE–GUATTARI 1975. 9.

littératures de centre et de périphérie, ainsi qu'il est plus pertinent de comprendre la signification des littératures francophones.

Joubert arrive à la constatation qu'il n'y a pas une seule littérature française mais plutôt plusieurs littératures, « des littératures de langue française¹⁷ ». De plus, il souligne que dans l'usage actuel, il existe deux expressions vivantes concernant la littérature contemporaine. D'une part « la littérature francophone », le substantif au singulier se référant à « l'ensemble de tous les textes reconnus comme littéraires et écrits en français¹⁸ », alors que dans l'expression « les littératures francophones » le substantif au pluriel se rapporte à des « sous-ensembles de textes, unis par certaines interrelations et correspondances, faisant référence d'une manière ou d'un autre à un pays, une région, une communauté¹⁹ ». Ce sont les textes écrits hors de l'Hexagone, telles les écritures africaines de langue française, certains textes de Polynésie française, de l'Île Maurice et beaucoup d'autres. L'appellation de ces écritures suscite des débats, hésite entre les formulations : littérature suisse de langue française ou littérature romande, littérature québécoise de langue française ou littérature française de Québec.

Les littératures francophones sont unies entre elles par des correspondances, liées à un pays, à une région. Selon Joubert, ces dernières correspondent à des « îles, archipels littéraires²⁰ » qui ont une sorte d'autonomie par rapport à la grande littérature française. Mais si les frontières de la littérature française et des littératures francophones s'entremêlent, c'est parce qu'après les deux guerres mondiales plusieurs vagues d'artistes, peintres, écrivains, sculpteurs et musiciens ont choisi comme nouveau lieu d'habitation la France.

Le groupe des écrivains constitue le groupe des émigrés le plus intéressant en ce qu'ils choisissent la langue comme forme d'expression. La langue poétique est modelée à la manière du marbre par le sculpteur, et dans un air de musique elle porte un témoignage sur les livres lus par le futur écrivain, sur son statut dans la société, sur ses projets et fantasmes. C'est ainsi qu'à partir de la seconde moitié du XX^e et du début du XXI^e siècles, la littérature française contemporaine devient une littérature particulièrement variée et hétérogène. Pour certains écrivains, la France est le lieu d'assimilation dans la population française, pour d'autres juste une nouvelle culture à laquelle ils s'adaptent tout en gardant la leur. Comme langue d'expression, les écrivains optent soit pour le français, soit pour

¹⁷ JOUBERT 2006. 103.

¹⁸ *Idem.*

¹⁹ *Ibid.* 104.

²⁰ *Idem.*

leur langue maternelle, soit les deux langues à la fois. Par conséquent, les œuvres contiennent des parties bilingues, multilingues. La majorité des critiques considère ces auteurs comme représentants d'un « ailleurs » les situant dans un « entre-deux », entre deux cultures et civilisations. Les œuvres restent inclassables, relevant d'une « écriture hybride » parce que les récits comprennent contes, chansons, fragments, citations. Le bilinguisme et le multilinguisme confèrent un caractère étrange aux œuvres. Ce sont des « écritures-limites » qui se présentent, selon le poème de Laurent Quinton, comme des écritures « || pas finies, pas montrables, pas désirables, pas brillantes, pas regardées, pas reconnues, pas dignes, pas explorées, pas “de la littérature”, || trop explorées, trop montrées, trop souhaitées, “trop de la littérature”²¹ ». Malgré l'expérience d'exil des écrivains, les textes bilingues jettent le pont entre les deux cultures et racontent des itinéraires, des souvenirs d'enfance, évoquent avec nostalgie le pays quitté. Un des motifs récurrents chez les écrivains bilingues est la double identité de l'auteur qui trouve son écho dans la présentation du pays d'accueil vu par un Étranger.

L'ensemble des écrivains dits « venus d'ailleurs » ne forme pas un groupe homogène, ils composent une mosaïque très variée parce qu'ils viennent de cinq continents. Croire que leur lieu de naissance se rapporte à leur identité culturelle serait une erreur. Ils sont nés de parents de différentes cultures, ou ils sont de culture minoritaire dans leur pays d'origine. Pour eux, le français s'impose comme langue maternelle, langue officielle dominante ou encore comme la nouvelle langue de l'immigrant. Certains écrivains changent de langue par destin personnel, en se séparant de la communauté et en s'installant dans une région française, ou en conséquence d'un mariage mixte.

La critique anglo-saxonne attribue très souvent au groupe des écrivains bilingues situés entre deux langues et deux cultures la marque d'« écrivain de la frontière²² », et le nouveau genre dans lequel ces écrivains s'imposent c'est le « border writing ». Selon la critique américaine, « l'écriture de la frontière » offre de nouvelles perspectives et de nouvelles approches des textes parce que celui qui se trouve à la frontière peut « regarder dans les deux sens à la fois²³ ». C'est une position avantageuse, mais comme le dit Emily Hicks, l'écriture de la frontière ne doit pas être conçue comme une définition mais plutôt comme « un mode de fonctionnement » car les écrivains de la frontière offrent aux lecteurs la rencontre et la découverte d'une perception multi-dimensionnelle qui signifie la

²¹ QUINTON 2007, www.lumieredaout.net/textes_L_Q.htm.

²² PARRY 2004, 25.

²³ Notre traduction. “look in two directions at the same time”, HICKS 1991, www.upress.umn.edu/Books/H/hicks_border.html.

« capacité de voir non pas seulement d'un côté d'une frontière, mais de l'autre côté aussi²⁴ ». La vue multiple est traitée par Deleuze et Guattari, mais leur conception diffère de celles présentées dans les paragraphes précédents. Ils insistent surtout sur le fait que la vue doit être « illimitée », sans limite et sans frontière, une vue monadologique telle qu'elle est développée dans le traité de Leibniz, *La Monadologie*²⁵.

La critique makinienne

Il nous semble en effet que nombre de lectures consacrées à l'œuvre d'Andreï Makine restent en quelque sorte emprisonnées, voire figées dans une approche quasi biographique de l'œuvre, ne cherchant qu'à situer l'auteur dans la catégorie des écrivains français d'origine russe (la nationalité française lui a été accordée en 1996, un an après le prix Goncourt pour *Le testament français*) ou bien dans celle des romanciers francophones²⁶ ou encore dans la catégorie de l'écrivain russe d'expression française (selon François Nourissier).

Soulignons dans cette ligne de pensée la préoccupation de Nina Nazarova, l'auteur de la première thèse²⁷ de doctorat consacrée aux œuvres d'Andreï Makine, qui part de la constatation qu'Andreï Makine est un écrivain français qui « malgré le choix d'une langue étrangère sait préserver sa perception du monde russe²⁸ ». Tout en insistant sur la fusion des deux côtés, le français et le russe ne s'opposant plus l'un de l'autre, Nazarova semble considérer le choix de la langue française comme un effet négatif. Il est indubitable que le choix d'une nouvelle langue d'expression ouvre à l'écrivain la possibilité d'un nouveau monde, prometteur d'une richesse incomparable, lequel n'a rien à voir avec le monde russe exprimé en français comme le fait entendre Nazarova en parlant du cas d'Andreï Makine. Pour les écrivains, le choix d'une langue étrangère n'est pas vécu comme une privation, ceux qui s'approprient une langue étrangère s'enrichissent par celle-ci et Andreï Makine, lui-même inspiré de *Contre Sainte-Beuve* de Marcel Proust, y ajoute que la langue de l'écriture est une langue étrangère : « Je pense que dès que l'on commence à écrire on devient étranger. La langue littéraire est toujours une langue étrangère. [...] Une langue

²⁴ Notre traduction "the ability to see not just from the one side of a border, but from the other side as well". *Ibid.* 23.

²⁵ Résumé de l'ensemble de la philosophie de Leibniz écrit en français. LEIBNITZ 1892.

²⁶ « Moi, je n'aime pas le terme d'écrivain francophone » dit Makine. J.H.D.-REDAPPLE 2001, purjus.net/litterature/chroniques.php3?book=23.

²⁷ NAZAROVA 2003.

²⁸ NAZAROVA 2005. 7.

c'est un univers différent²⁹ ». Cette nouvelle langue dédouble le monde russe de Makine et tout un univers virtuel naîtra, comme nous allons le démontrer dans la troisième partie de cette thèse.

Comme beaucoup d'autres critiques³⁰, Nazarova fait également un bref aperçu biographique de l'auteur dans la première partie de sa thèse, publiée en vue de dénoncer les clichés et mythes créés autour de Makine. Elle analyse les œuvres en soumettant les symboles et les allégories caractéristiques des romans makiniens à une attente autobiographique. C'est l'un des symboles de la francité, la valise sibérienne, qui comme « destin qui se cache sous le masque du hasard et où [...] des objets insignifiants commencent à jouer un rôle prophétique³¹ » occupe également une place à part dans notre analyse aussi : pleine de « surprises interminables³² », la valise française est toujours sauvée par hasard et, grâce à des miracles, elle ne se perd jamais dans les nombreux voyages.

Dans la seconde partie de son livre, Nazarova, ne parvient pas à éviter le piège des stéréotypes et considère l'auteur comme un émigré, « un intrus car sous son masque d'écrivain français nous pouvons discerner le visage d'un homme profondément russe, même soviétique³³ » pour ensuite placer Makine dans la lignée des auteurs franco-russes. Les écrivains qui s'inscrivent dans cet héritage littéraire se trouvent entre deux cultures et forment le groupe des écrivains émigrés francophones à cause des thèmes traités – la vie en pays natal et en pays d'accueil, la critique de la société française – et des motifs similaires.

Certains critiques³⁴ se montrent perplexes concernant l'identité de l'auteur, les uns voient Andreï Makine incontestablement Russe³⁵ et beaucoup d'autres le tiennent indéniablement pour Français³⁶. Thierry Laurent, l'auteur de l'essai *Andreï Makine, Russe en exil* insiste sur cette double appartenance et prend l'auteur pour un écrivain déraciné,

²⁹ DE LIEDEKERKE 2000. 86–87.

³⁰ ARGAND 2001. 23–27. ; BEAUMIER 1996-1997. 42–44. ; LAURENT 2006. 16–20.

³¹ NAZAROVA 2005. 50.

³² *Ibid.* 52.

³³ *Ibid.* 157.

³⁴ « Le plus français des Russes ? Ou le plus russe des Français ? » GANDILOT 2003, www.lexpress.fr/culture/livre/la-terre-et-le-ciel-de-jacques-dorme_818531.html ; « Après la langue il a adopté la nationalité française. Pourtant, est-ce ce léger accent ou cette passion lorsqu'il parle de la littérature qui nous permettent de penser qu'Andreï Makine reste simplement et incontestablement russe ? » FREY 2000. 49. ; SCHEIDHAUER 2004. 97.

³⁵ « Andreï Makine, écrivain russe d'expression française excelle à rendre compte de la complexité de l'histoire » RÉGNIER 2004, www.parutions.com/pages/1-1-301-3441.html ; « Le premier écrivain russe de Saint-Germain-des-Prés » RONDEAU 2004, www.lexpress.fr/culture/livre/la-femme-qui-attendait_819316.html ; « Makine reste, pourtant, un auteur éminemment russe » PARRY 2004. 111.

³⁶ « Andreï Makine est l'un des romanciers français les plus iconoclastes » ARGAND 2001. 23.

exilé, « un poète de l'entre-deux, un ni russe-ni français³⁷ » qui vit dans un entre-deux culturel. Or de telles dichotomies s'avèrent destructrices car elles fonctionnent selon une logique binaire soit de « ni-ni », soit de « X ou Y » impliquant un choix forcé avec des réponses préétablies³⁸. Ces types de questionnement enferment l'auteur dans telle ou telle catégorie. À la fin de son étude, Thierry Laurent forme l'image de l'auteur « slave romantique et francophile [...] qui sait tellement bien écrire³⁹ ».

Le livre de Rabâa Ben Achour-Abdelkéfi paraît en 2005 pour rapprocher deux œuvres aussi différentes en apparence que *Le Voyage en Orient* de Gérard de Nerval et *Le testament français* d'Andreï Makine. Cette étude comparatiste se veut d'approche culturelle et esthétique, élucidant les points communs des deux livres, notamment la notion de « roman autobiographique », la « quête identitaire » définie comme mouvement dynamique, une invention incessante du soi par le biais de « l'appropriation culturelle⁴⁰ », terme clef de l'analyse de Rabâa Abdelkéfi.

Les trois recueils parus entre 2004 et 2008 sous la direction de Margaret Parry sont le fruit des échanges passés à Perche, dans le cadre des *Rencontres de la Cerisaie et du Tertre*. Les conférences ont eu lieu trois fois, en 2004 et en 2006 en présence de Makine. Les auteurs des articles publiés dans ces trois recueils comparent Andreï Makine aux écrivains russes et français, tels Nabokov, Bounine, Proust, Germain, Tchekhov et Gary. Il semble que certains articles soient trop impressionnistes et superficiels en ce qui concerne les affirmations faites en faveur de Makine.

Le premier recueil⁴¹ rassemble des articles explicitant la place d'Andreï Makine dans un entre-deux mondes, son identité se trouvant à la rencontre des cultures française et russe. Dans l'introduction, Parry accentue le côté positif de la rencontre, l'ouverture, l'interrelation et la libération progressive mais qui implique en même temps un sens négatif, le choc et la collision des cultures. Parry impose une des thèses du recueil, selon laquelle l'homme moderne, de plus en plus *voyageur*, est confronté à l'autre, à la différence. Ces dernières déclenchent en lui une identité trouble. Elle souligne encore l'importance du voyage dans les profondeurs de l'homme moderne, car le véritable voyage « est celui qui l'amène (l'auteur) dans les profondeurs intimes de son moi⁴² ». Le recueil

³⁷ LAURENT 2006. 67.

³⁸ DELEUZE-GUATTARI 1980. 1-38. ; GYIMESI 2006. 125.

³⁹ LAURENT 2006. 74.

⁴⁰ « un travail de transformation et d'absorption d'une multiplicité d'autres textes » ACHOUR-ABDELKÉFI 2005. 12.

⁴¹ PARRY-SCHIEDHAUER-WELCH 2004.

⁴² *Ibid.* 10.

peut être divisé en plusieurs parties définies par les diverses approches : psychanalytique, thématique, autobiographique, culturelle et esthétique.

Edward Welch a bien remarqué, dans son analyse thématique sur les voyages réels et métaphoriques (*Le testament français*), que le mouvement est continu dans le roman. Même si Saranza semble isolé du monde, selon Welch « on y “voyage” le plus⁴³ ». Pourtant, Welch croit que c'est l'inconnu qui attire et séduit, d'où le déplacement physique des narrateurs (Charlotte et Aliocha). Katya von Knorring considère Makine comme un « border-writer⁴⁴ », un écrivain de la frontière, définissant le genre nouveau du *border-writing* comme l'exploration des tensions dans l'écriture du romancier bilingue suspendu entre deux cultures. Von Knorring interprète *Le testament français* dans son approche autobiographique et narratologique comme un roman autobiographique et en même temps comme un Bildungsroman parce que le récit est une initiation à la vie adulte.

Pour Galina Osmak, Makine est un « impressionniste en littérature comme l'est Monet en peinture et Debussy en musique⁴⁵ ». Tout comme Von Knorring, Osmak fait une analyse autobiographique et narratologique. L'essayiste hésite entre autobiographie et fiction pour définir le genre du *Testament français*, il le voit comme « une évocation romancée de ses souvenirs d'enfance, tissés de réalité et de fiction⁴⁶ » parce que certains lieux évoqués dans le roman comme Saranza, Boïarsk, et la rivière la Soumra n'existent sur aucune carte géographique. Dans *Le testament français*, Osmak s'interroge sur un petit détail auquel Murielle Lucie Clément donne la réponse la plus naturelle possible. Osmak est curieuse de savoir « de quel appareil téléphonique [on disposerait] dans ce bourg de Saranza, perdu dans les steppes⁴⁷ » lorsque Charlotte veut parler avec la tante d'Aliocha. Selon Clément, la réponse est assez simple : c'était le téléphone de la poste, car « dans tous les villages et villes de Russie et de Sibérie les appareils étaient réservés aux organismes publics⁴⁸ ». Peut-être que de telles inspections sont peu utiles parce qu'il est plus important d'analyser comment et pourquoi se construit le monde autour de Makine que de se demander si les éléments de cet univers s'avèrent être réels ou fictifs.

Olga Ozolina fait une lecture culturelle du *Testament français* où elle remarque qu'on retrouve beaucoup de choses sur les grands-parents et les arrière-grands-parents, mais on lit en même temps vraiment peu de choses sur les parents du narrateur. On sait que

⁴³ WELCH 2004. 18.

⁴⁴ VON KNORRING 2004. 25.

⁴⁵ OSMAK 2004. 40.

⁴⁶ *Ibid.* 42.

⁴⁷ *Ibid.* 42–43.

⁴⁸ CLÉMENT 2006, www.fabula.org/revue/document1569.php.

la mère est morte d'un cancer lorsqu'Aliocha avait seulement quinze ans. Son père était militaire et sa sœur est allée suivre des études universitaires à Moscou, moment où l'on perd sa trace. Ozolina tient la langue française parlée dans la famille d'Aliocha non pour une langue étrangère, mais pour un patois domestique, un dialecte familial, un argot intime. Elle estime que la France est un univers aux « contours flous⁴⁹ », mais ayant sa sonorité, sa couleur, son goût et son odeur.

L'essai comparatiste de Marie Louise Scheidhauer s'inscrit dans une approche stylistique. Elle constate que les deux romans, *Confession d'un porte-drapeau déchu* (1992) et *La musique d'une vie* portent en eux les mêmes sujets et mouvements. L'individu surgi de la masse accède à la liberté malgré et contre le système qui l'engendre. Le mouvement commun consiste dans le fait qu'on passe d'une « sorte de mort à une "renaissance" et à une vie forte et féconde⁵⁰ ». Alors que les romans sont parus à dix ans d'intervalle et qu'entre-temps Makine a écrit d'autres romans, *La musique d'une vie* fonctionne comme une sorte de variation de la *Confession d'un porte-drapeau déchu*. C'est comme si le premier roman, baroque selon Scheidhauer, portait le germe de ce dernier, vu comme classique par l'essayiste. Tous les deux sont un hymne à la liberté.

La directrice du recueil, Margaret Parry, part de l'idée de rapprocher de manière esthétique Makine de Proust parce que les deux auteurs écrivent « avant tout l'histoire d'une vocation littéraire⁵¹ ». Proust sert de modèle à Makine car ce dernier peut faire sien l'art basé sur la poursuite de l'instant privilégié et de sa fixation dans le temps. Bien que Makine soit à la chasse des « instants éternels », cette comparaison semble se baser sur de simples ressemblances, et une analyse plus détaillée des œuvres proustienne et makinienne serait peut-être recommandée. Aussi Parry attire-t-elle l'attention sur l'interdépendance que Makine entretient avec la nature en ce que l'auteur est hanté par l'infini blanc de la taïga et de la steppe. Mais Parry, ne s'attardant pas sur cet aspect de la narration, insiste surtout sur la comparaison de Makine avec Proust. Nous voyons un point commun entre notre thèse et l'article de Parry et nous prêterons attention à cette hantise avec le thème de la steppe et de l'espace lisse que nous allons développer à l'aide de la philosophie de Deleuze et Guattari.

Le deuxième recueil⁵² passe en revue les influences des auteurs russes que Makine subit, et qui impliquent des thèmes et sujets récurrents dans son œuvre. Des thèmes y figurent tels que l'amour, la féminité et l'expérience soviétique, mais on peut aussi y lire

⁴⁹ OZOLINA 2004. 49.

⁵⁰ SCHEIDHAUER 2004. 91.

⁵¹ PARRY 2004. 104.

⁵² PARRY–SCHEIDHAUER–WELCH 2005.

des essais d'approche linguistique, stylistique, esthétique et morphologique. La majorité des auteurs trouvent des références communes à Tolstoï et à Makine, à Bounine et à Makine et bien d'autres écrivains. Pourtant, nous considérons que ces ressemblances sont un peu forcées, peut-être dans un prochain livre les retrouvera-t-on dans une analyse plus profonde. Lorsque Katya von Knorring énonce le fait que Makine fait entendre les échos du passé et des souvenirs qui peuvent se traduire en roman pour entrer dans la mémoire collective, von Knorring ne semble pas attacher d'importance à la théorie de la mémoire collective dont la thèse a été traitée par Maurice Halbwachs. Au cours de notre thèse nous allons nous en servir aussi, ainsi que de la théorie assmanienne sur la mémoire culturelle. La mémoire collective et culturelle sont une des pierres de base à la fondation de notre thèse. Elles servent au narrateur pour dédoubler son espace monotone russe et pour créer un espace hétérogène habité par les éléments réels et fictifs.

Un autre auteur, Taras Ivassioutine, avance dans son article comparatiste sur le thème des femmes chez Andreï Makine et Romain Gary une courte affirmation allusive sur un personnage de *La femme qui attendait*. Il voit Véra comme une « Emma Bovary russe⁵³ », une rêveuse. Concernant cette observation, nous sentons le besoin d'une argumentation plus explicite, voire d'une comparaison plus précise de la manière de vivre des deux femmes, leurs désirs et sentiments réprimés. Le même auteur observe la présence de beaucoup de silence autour des mots dans *La femme qui attendait*, pourtant il ne souligne pas assez son importance et ne l'explique pas non plus.

Dans la suite des essais poético-rhétoriques, Monique Grandjean reconstitue la poétique commune de Makine et de Bounine, la poétique de l'existential définie par l'« Immensité-Illimité-Infinité⁵⁴ ». Nous croyons, avec Grandjean, qu'Andreï Makine est façonné par l'immensité des espaces sibériens et grâce à Deleuze et Guattari nous allons explorer l'obsession de Makine pour la steppe et les espaces lisses. Comme le dit Grandjean, dans le roman *La femme qui attendait* l'art makinien n'est pas descriptif mais plutôt suggestif par des touches sensuelles et sonores. Dans notre analyse, le roman makinien forme un « bloc de sensations », un « composé de percepts et d'affects⁵⁵ » existants en l'absence de l'homme et de la parole, tels les accords de ton et de couleur.

Une autre comparaison stylistico-esthétique assez floue apparaît dans le recueil, dans l'essai de Claude Hecham. Nous y trouvons la comparaison de la petite madeleine de l'œuvre proustienne et de l'arrivée de la neige dans *Le crime d'Olga Arbélina*. Hecham

⁵³ IVASSIOUTINE 2005. 83.

⁵⁴ GRANDJEAN 2005. 99.

⁵⁵ DELEUZE-GUATTARI 2005. 154.

soutient l'idée que le moment de la première neige apporte à Olga « le même bonheur que la petite madeleine au narrateur d'*À la recherche du temps perdu* de Marcel Proust⁵⁶ ». On fait allusion à la mémoire involontaire et à la prétendue ressemblance de Makine avec Proust. Hecham insiste longuement sur le motif de la fenêtre dans plusieurs romans makinien, un lieu de passage vers le monde extérieur qui représente pour lui « le seul moyen d'accéder à son passé, à ses racines⁵⁷ » (du personnage).

Un « homme en route, un homo viator⁵⁸ », c'est de cette manière que se fait voir le héros de Makine, comme le soutient Galina Osmak. Cette fois, elle se réfère à *La musique d'une vie* mais plusieurs personnages des romans makinien marchent vers leur malheur d'un pas ferme et avec une volonté de survivre. Dans la deuxième partie d'approche syntaxique, Osmak apprécie beaucoup le style de Makine qui « manie à la perfection “le langage du silence”⁵⁹ » défini par Michel Baude comme le langage de la suggestion. Selon Osmak, le langage du silence se traduit par des phrases inachevées et des points de suspension, des paragraphes séparés par un blanc qui sont aussi un lieu de silence. En conclusion, le langage utilisé par Makine, qui révèle l'existence de l'inexprimable par les mots, est un langage plus connotatif que dénotatif, dit Osmak. Il y a un point commun des analyses thématiques faites par Osmak et Taras Ivassioutine, notamment de constituer le silence plein de tout ce qui ne peut se dire ou ne veut pas se dire.

Edward Welch propose une analyse socio-linguistique, bakhtinienne⁶⁰ de Makine, en portant vue sur le motif de la frontière, le zone de contact entre les locuteurs et les mots qu'ils échangent. Dans la définition de Welch cette zone de frontière est un lieu de lutte autour du sens des mots car le sens préalablement établi sera détrôné par un autre. Par conséquent, emprunter le français signifie pour le narrateur un changement de perspective pour parler du monde, pour regarder d'une autre manière sa propre culture et en même temps pour se débarrasser de l'idéologie imposée par sa langue maternelle russe. Comme le démontre Bakhtine, dit Welch, le discours constitue le monde et certains discours plus puissants que les autres s'imposent prononçant leur unique vérité. Par le français, le narrateur essaie de détourner le sens des mots et des phrases selon ses propres intentions. Ainsi le français peut aider Charlotte à faire comprendre à Aliocha sa vision du monde. Cette lecture bakhtinienne de Makine s'avère intéressante du point de vue du glissement de

⁵⁶ HECHAM 2005. 106.

⁵⁷ *Ibid.* 107.

⁵⁸ OSMAK 2005. 109.

⁵⁹ *Ibid.* 115.

⁶⁰ WELCH 2005. 117–123.

sens des mots et dans l'interprétation des œuvres makinienne. C'est la seule voix qui implique le multi-perspectivisme, thèse fondamentale de notre thèse.

Le compte-rendu morphologico-rhétorique de *La femme qui attendait*, écrit par Marie Louise Scheidhauer, est d'une importance particulière. Selon Scheidhauer, le prénom Véra est porteur de plusieurs sens : le nom propre *Vera* (sans accent), issu du latin, désigne le printemps. Mais si on pense au mot grec *ver*, cela signifie le matin, la lumière. Scheidhauer va encore plus loin dans sa recherche et trouve l'hypogramme du nom propre, c'est *verre*. Dans le roman de Makine la taille de la femme correspond à une statue en verre. « La luminosité mate de la lune faisait d'elle une statue en verre bleuté, révélant jusqu'au relief des clavicules, l'arrondi des seins, le galbe des hanches sur lesquelles brillaient des gouttes d'eau⁶¹ ». En outre, Scheidhauer voit dans la sonorité du nom une brisure, étant convaincue que Véra, la femme qui attendait, est un verre brisé à cause de son amour brisé. Comme elle l'explique « le verre brisé est ce que Saussure et à sa suite Riffaterre appellent le paragramme poétisé, porteur de sens⁶² ». Scheidhauer y ajoute encore un autre sens, l'homophone en français. C'est *verrat*, le mâle de la truie se complaisant dans la fange, le roman plongeant dans une sexualité un peu bestiale. Mais le plus important de tous les sens du nom Véra reste celui de la glace brisée car il implique une musique. Il est lié au tintement inaltérable de la glace brisée, le verre brisé n'a rien à voir avec celle-ci, selon l'opinion de Scheidhauer. Par conséquent, « Verrat Véra Verre Verre brisé Glace brisée⁶³ », tous ces jeux avec les anagrammes, racines, paragrammes et glissements confèrent à l'œuvre makinienne une densité exceptionnelle.

Le troisième recueil⁶⁴, dans une perspective comparatiste, situe Makine par rapport à Bounine, à Proust, à Tchekhov et à d'autres auteurs de la littérature russe. Les récurrences de Makine à Bounine nous paraissent assez justifiées. Étant donné le fait que Makine a soutenu à la Sorbonne sa deuxième thèse de doctorat⁶⁵ sur la poétique d'Ivan Bounine, il est bien naturel d'accepter que Bounine est son auteur préféré⁶⁶ et lui sert toujours de modèle⁶⁷. Ils traitent tous les deux de thèmes communs, tel le destin historique

⁶¹ MAKINE 2004. 75.

⁶² SCHEIDHAUER 2005. 129.

⁶³ *Ibid.* 130.

⁶⁴ PARRY-HERLY-SCHEIDHAUER 2008.

⁶⁵ MAKINE 1991, www.andreimakine.com/2.html.

⁶⁶ « Seuls quelques livres surplombent le bureau. Parmi ses préférés, ceux d'Ivan Bounine, qui remporta le prix Nobel en 1933 ». FREY 2000. 49.

⁶⁷ « Certains écrivains russes continuent de compter beaucoup à ses yeux. C'est le cas d'Ivan Bounine, qui évoque la Russie avec une grande finesse, unique. Makine : "Beaucoup moins connu que Tchekhov, Gogol, Tolstoï, Dostoïevski surtout, c'est l'un des plus grands stylistes. C'est le dernier grand écrivain russe, je veux dire de la vieille Russie" ». MASSOUTRE 2006, www.ledevoir.com/culture/livres/105056/entretien-avec-andrei-makine-la-vie-imprevisible.

de la Russie, le dépérissement des villages russes, la nature esthétisée, et cela avec une force poétique. Pourtant, comme l'explique Makine, il est convaincu qu'ils ne sont pas dans le même sillage : « Je ne crois pas qu'il ait une influence directe. En fait, ce serait impossible. Plus le style est unique et fort, moins il est imitable. C'est d'ailleurs la marque du grand style. Gide disait : "les chefs d'œuvres n'ouvrent pas les portes, ils les ferment". Après un grand roman, poursuivre ne donnera que des épigones, pas plus⁶⁸ ».

Les réflexions comparatistes portées sur notre auteur semblent parfois fondées sur peu d'arguments. Quatre essayistes de ce troisième recueil (Monique Grandjean, Nina Nazarova, Taras Ivassioutine, Marco Cartozzolo) soulignent la ressemblance de Makine et de Proust se référant à la technique commune de la mémoire involontaire, thème central de l'œuvre proustienne. Or, au centre d'*À la recherche du temps perdu*, le thème principal n'est pas la mémoire involontaire, comme l'argumente Gilles Deleuze. Le lecteur de Proust l'explique de telle manière sur la première page de son livre intitulé *Proust et les signes* : « en quoi consiste l'unité d'*À la recherche du temps perdu*. Nous savons du moins en quoi elle ne consiste pas. Elle ne consiste pas dans la mémoire, dans le souvenir, même involontaire. L'essentiel de la *Recherche* n'est pas dans la madeleine ou les pavés. D'une part, la *Recherche* n'est pas simplement un effet de souvenir, une exploration de la mémoire⁶⁹ ». Premièrement cette œuvre est une recherche, c'est la « recherche de la vérité » qu'il faut prendre selon Deleuze dans le plus fort sens du mot. En second lieu, le dernier substantif du titre veut signifier le temps perdu mais aussi le temps qu'on perd, dit Deleuze, dans le sens de « perdre son temps ».

L'œuvre de Proust est plus complexe qu'on ne le croit. Le recueil de livres est un « récit d'apprentissage⁷⁰ » où les deux côtés, le côté des Méséglise et le côté de Guermantes sont autant utiles pour l'apprentissage car le héros, futur-écrivain doit apprendre, les illusions et les déceptions font partie du processus d'apprentissage, insiste Deleuze. Mais on pourrait se demander quelle place occupe dans l'œuvre la mémoire et le souvenir, dont la plupart des critiques proustiennes parlent. Ils sont là, mais ils remplissent un rôle secondaire, ils aident seulement le héros dans son processus d'apprentissage, en tant que moyens, parce qu'« apprendre est encore se ressouvenir⁷¹ » selon l'idée platonicienne. L'ensemble de l'œuvre établit l'essentiel dans l'apprentissage et non pas dans la mémoire. Au cours de l'apprentissage, de la recherche de la vérité, le héros

⁶⁸ *Idem.*

⁶⁹ DELEUZE 2006. 9.

⁷⁰ *Ibid.* 10.

⁷¹ *Idem.*

rencontre des signes, ce qui est un des mots les plus fréquents de la *Recherche*. Ces signes, il les trouve partout car chaque objet ou être émet des signes réclamant une explication. Le héros doit interpréter ces signes et ainsi toute l'œuvre proustienne traite du déchiffrement des signes partagés en quatre groupes : les signes de la mondanité, de l'amour, des impressions et qualités sensibles et dernièrement mais les plus importants à la fois les signes du monde de l'Art. Pour cette raison, l'œuvre de Proust ne réside pas simplement dans la mémoire involontaire.

Comme toute ressemblance totale avec Proust serait ainsi un peu exagérée, la majorité des études sont peut-être des affirmations présupposées concernant le rajustement de Makine à Proust. Nous nous basons sur les ressemblances énumérées dans le recueil qui pourraient accentuer un lien fort entre Makine et Proust : « les clefs de musique qui donnent le ton de la portée musicale de son œuvre se révèlent à merveille dans son neuvième roman *La terre et le ciel de Jacques Dorme* dont le titre est déjà un symbole : réminiscence de Tolstoï, Tchekhov et j'ajouterai Proust⁷² ». D'autres comparaisons nous servent encore, parmi lesquelles : Nina Nazarova attire l'attention du lecteur sur le fait que « la technique utilisée par l'écrivain à la recherche du temps perdu remonte à celle de Proust, car le grand rôle dans les romans de Makine est attribué aux souvenirs involontaires [...]»⁷³. Nazarova évoque un épisode du *Testament français* où Aliocha, atteint par quelques mots français dans un café parisien, croit se retrouver à Saranza, à côté de sa grand-mère. Ces souvenirs involontaires peuvent être provoqués par un parfum ou une mélodie, dit Nazarova.

Taras Ivassioutine trouve identiques chez Makine et Proust « la tonalité nostalgique, les rapports dialogués entre le passé et le présent aussi bien qu'entre la Russie et l'Ouest, le rôle de la mémoire dans le processus créateur, le caractère rétrospectif de la narration basé sur l'intersection des traditions de genre allant du roman d'éducation à une pseudo-autobiographie, le parallélisme du processus de la maturité et de l'apparition du talent littéraire, le culte de l'art, la confirmation de la littérature comme une vraie réalité⁷⁴ » (K. Knorr, E. Jongeneel, M. Sankey, M. Parry, qui considèrent même Makine comme « le Proust des steppes russes pour son impressionnisme slave »). Pourtant, Ivassioutine observe une différence de style entre Proust et Makine qui consiste dans le fait que la mémoire proustienne est liée à une série métonymique, pendant que les souvenirs décrits par Makine sont fondés sur des associations métaphoriques. L'auteur de l'essai souligne

⁷² GRANDJEAN 2008. 26.

⁷³ NAZAROVA 2008. 100.

⁷⁴ IVASSIOUTINE 2008. 126.

encore l'opinion de certaines critiques hollandaises selon lesquelles Makine reste en marge du discours postmoderniste⁷⁵ pendant que la critique russe reste partagée quant à l'œuvre de Makine.

Certains (T. Tolstaïa, B. Paramonov) lui reprochent d'écrire en français sur la vie russe, les autres (A. Lebedev, M. Sosnitskaïa, E. Demintseva) de présenter une « vie superficielle, pseudo-populaire, un cliché⁷⁶ ». Ivassioutine met de côté cette polémique et conclut son article par l'accentuation de la steppe, et de son sens pris dans l'œuvre makinienne tels que manifestation extérieure de l'amour pour la terre natale, ou image de l'espace immense de la patrie, de la belle âme féminine, ou encore l'ampleur de l'âme russe. Dans notre analyse, la steppe ne signifiera pas la nostalgie d'un pays éloigné mais l'espace plane et illimité où l'auteur avance à son gré. Il prend de la vitesse puis ralentit, mais ne s'arrête jamais, continuant son chemin au milieu de la steppe infinie et ensoleillée.

D'autres essayistes de ce troisième recueil, Sophie Olivier et Katia von Knorring, notent entre autres que le visage des héros dans la majorité des romans reste flou, non décrit. Les traits du visage sont absents et Makine les laisse à l'imagination des lecteurs. Olivier retient encore à propos de *La femme qui attendait* l'attention portée aux perceptions et sensations les plus ténues, telle la sensation produite par l'odeur âcre du lac et de « la senteur de l'écorce brûlée⁷⁷ » mêlée à la « fraîcheur amère des joncs et de l'argile humide⁷⁸ » ; et à la sensibilité aiguë aux couleurs bleutées, (« le bleu cinglant du ciel⁷⁹ » et « la lune embusquée sous un bleu laiteux⁸⁰ »), « or éteint⁸¹ » (« l'or flétri des feuilles⁸² » et « embrassement doré⁸³ »), sombre, lumineux (« alternance syncopée de crépuscules et d'ensoleillements, d'éclats printaniers et de rechutes automnales⁸⁴ ») ; et aux bruits des feuilles, plantes et du givre (« froissement de l'herbe sous le fruit tombé⁸⁵ », « sonorité singulière de la glace brisée⁸⁶ »). Dans notre thèse, nous allons aussi en explorer le rôle particulier, ceux-ci symbolisant « des percepts et affects » face à la personnification de la nature dont les essayistes parlent dans ce recueil. Dans ce type de paysage où flotte la fumée, la promenade si promise à la mer Blanche ne sera jamais entreprise, le narrateur du

⁷⁵ *Ibid.* 131.

⁷⁶ *Ibid.* 128–129.

⁷⁷ MAKINE 2004. 74.

⁷⁸ *Idem.*

⁷⁹ *Ibid.* 70.

⁸⁰ *Ibid.* 73.

⁸¹ *Ibid.* 49.

⁸² *Ibid.* 58.

⁸³ *Ibid.* 22.

⁸⁴ *Ibid.* 50–51.

⁸⁵ *Ibid.* 58.

⁸⁶ *Ibid.* 206.

roman voulant se fondre dans le monde pour devenir invisible contrairement à la remarque d'Olivier (elle explique vouloir « se fondre dans le cosmos⁸⁷ » comme l'anticipation de la mort) ou à celle de Stéphanie Bellemare Page (se fondre veut signifier l'« union avec la nature, harmonie⁸⁸ »). Cette dernière précise la confrontation continue du nomadisme et de la sédentarité présents dans *La femme qui attendait* par les deux personnages principaux, Véra et le narrateur.

En dernier lieu, évoquons l'étude de Marco Cartozzolo, laquelle présente la vision épiphanique (= révélation imprévue) de Makine sur l'espace. Il s'agit d'une perception extérieure (l'incommensurabilité, l'immensité de la plaine russe) liée à la sphère intime (âme russe). Selon Cartozzolo, la force naturelle et primordiale de la « stichija⁸⁹ » empêche les Russes de donner une forme, une limite au territoire et à leur âme, c'est pourquoi ce qui reste à l'homme c'est la fuite dans le monde de l'éternité. Nous considérons de telles affirmations comme des spéculations faites à l'adresse de notre auteur, détachées de l'analyse explicite des œuvres makinienne.

La thèse récemment parue de Murielle Lucie Clément⁹⁰ porte un grand intérêt « à la spécificité scripturale » et aux sujets traités d'Andreï Makine. Premièrement, l'auteur expose le débat sur la biographie et l'identité de Makine et arrive à la constatation que l'écrivain a le droit de refuser de livrer son moi intime autrement que par ses ouvrages. En même temps, la critique n'a pas le droit de réduire Makine à la modeste rencontre de l'Est et de l'Ouest que Clément approfondit dans son travail. L'intérêt de la thèse réside ailleurs, elle ne s'attache pas à la biographie de l'auteur mais plutôt à la spécificité scripturale et aux particularités bilinguistes des romans. Clément adopte une approche conceptuelle incluant une analyse approfondie des dominantes poético-philosophiques. Elle analyse le côté linguistique et interculturel des romans, notamment les descriptions de cinéma, de photographie et de musique, dont la présence est inévitable pour la compréhension des romans. Les éléments « non littéraires » des romans⁹¹ – comme le sont les exemples photographiques et filmiques, les instants musicaux – auront une fonction narratologique d'une part, inter-textuelle et interculturelle d'autre part. Clément souligne la rencontre de l'Est-Ouest dans la personne de Makine par la « métaphore de l'ombre et de la lumière⁹² », l'un rejoignant l'autre. Le bilinguisme et polylinguisme nés de cette rencontre servent

⁸⁷ OLIVIER 2008. 68.

⁸⁸ BELLEMARE PAGE 2008. 118.

⁸⁹ CARTOZZOLO 2008. 169.

⁹⁰ CLÉMENT 2008, www.these.muriellelucieclément.com.

⁹¹ Formulation des formalistes russes. *Ibid.* 8.

⁹² *Ibid.* 10.

d'inspiration à l'écrivain, il les exprime dans les romans et les ekphrasis photographiques, musicales et cinématographiques.

Murielle Lucie Clément met Makine dans le groupe des écrivains franco-russes, affirmant la place de Makine « dans la tradition des auteurs émigrés et franco-russes⁹³ ». Bien que la critique inscrive Makine dans l'héritage culturel et littéraire français, l'essayiste énumère de nombreux événements historiques illustratifs des relations interculturelles franco-russes évoquées par Makine dans ses romans. Clément rattache Makine autant à la tradition culturelle et littéraire française qu'à la russe. De plus, elle croit discerner des différences entre Makine et les auteurs multilingues en général, Makine et d'autres auteurs francophones : les premiers établissent leur univers à cheval sur deux pays au plus, où une dialectique des deux cultures se renforce le plus souvent. Ces derniers n'ont pas un bilinguisme littéral qui se reflète dans les ouvrages makinien. Clément constate chez Makine un bilinguisme à plusieurs facettes: bilinguisme littéral (deux langues employées par l'auteur), culturel (spatioculturel et socioculturel) et diégétique (auctorial, scriptural et lectoral), parmi lesquels le plus important s'avère être le socioculturel⁹⁴, présent dans les ekphrasis de film, de musique et de photographie. C'est l'atout de Makine, selon Clément, d'avoir réussi à réaliser un lien transversal entre les arts à l'aide de l'ekphrasis. En conséquence, dans l'œuvre de Makine où la musique, le film et la photographie tiennent un rôle de plus en plus important, ces trois arts étaient rapprochés et analysés minutieusement par Murielle Lucie Clément qui se soustrait de la critique catégorisante parce qu'elle considère Makine comme un auteur « international⁹⁵ » voire « mondial⁹⁶ » grâce à son bilinguisme et au fait que la question de sa première langue d'écriture n'est pas totalement élucidée⁹⁷.

⁹³ *Ibid.* 36.

⁹⁴ Par bilinguisme socioculturel, Clément entend le bilinguisme « qui se joue à l'intérieur de plusieurs cadres socio-psychologiques existentiels ». *Ibid.* 71.

⁹⁵ *Ibid.* 83

⁹⁶ *Ibid.* 53.

⁹⁷ « Une lettre de Monsieur Georges Martinowsky datée du 15 janvier 2007 en réponse à la mienne du 7 décembre 2006 éclaire la situation d'une autre lumière. Selon lui, Andreï Makine a écrit *La Fille d'un héros de l'Union soviétique* en russe pour traduire ensuite le manuscrit avec l'aide de Georges Martinowsky en français. Ce dernier possède un exemplaire du manuscrit en russe dont le titre russe est *Дочь героя Советского Союза*. À sa lettre, Monsieur Martinowsky a joint une copie de la page de garde de l'exemplaire français signée d'Andreï Makine avec une dédicace le remerciant de son aide et soutien. Quant à lui, Andreï Makine suggère dans un entretien du 10 mars 2007 qu'il s'agit d'une affabulation de Martinowsky. (Sur la page de garde, non seulement de la première édition, mais aussi des suivantes, Makine a écrit : « M. Georges Martinowsky, agrégé de russe, a bien voulu relire le manuscrit de ce roman, ainsi que sa traduction. Qu'il trouve ici les remerciements de l'auteur et de la traductrice pour les remarques qu'il a formulées et qui leur ont été extrêmement précieuses »). Relation complexe, s'il en fut, à la langue d'écriture : Traduction ? Pas traduction ? Selon Pascale Casanova, « Le choix de l'une ou l'autre option, passage successif de l'une à l'autre langue, peut faire l'objet d'oscillations, d'hésitations, de remords ou de retours en arrière. Ce ne sont pas des choix tranchés, mais une série de possibles,

Débattre de l'appartenance de Makine à telle ou telle catégorie nous paraît superflu : peu importe les clichés, les labels qui ne traduisent que nos vieilles habitudes de lecture. Si nous nous permettons de dispenser de telles réflexions, c'est parce que Makine lui-même refuse toutes interrogations qui portent sur son identité avec des réponses vagues et évasives données aux journalistes obsédés et affamés de vérité. Il semble que cette vérité soit justement ce qui se voit en quelque sorte déconstruit dans l'œuvre d'Andreï Makine. Et la clé de cette déconstruction est le « sujet nomade » qui ne cesse d'occuper son espace illimité et infini.

Évident et inchangeable est le fait qu'Andreï Makine soit né en Russie, se soit installé en 1987 en France et qu'il écrive aujourd'hui en français. Au lieu de s'interroger sur l'auteur, il faudrait une fois pour toutes se pencher plus profondément sur ce que devient la rencontre des deux cultures, française et russe, dans les textes. Car la France et la Russie ne font plus deux pays séparés dans l'espace géographique mais accotés constituant un monde multiple dans lequel l'Occident et l'Orient se déversent l'un dans l'autre, tout en constituant avec des événements et des souvenirs un amalgame, un mélange mnésique dont les éléments ne cessent de se combiner et de se réunir, c'est-à-dire ne cessent de « devenir ».

« L'entre-deux » – pour reprendre l'expression courante dans la critique makinienne pour décrire la position de l'écrivain – est en réalité « au milieu » des civilisations et cultures russe et française. Makine parvient à exprimer cette double position dans ses œuvres par des associations inhabituelles et des images étranges pour les Français de langue maternelle. Cela ne veut surtout pas dire que ces compositions soient grammaticalement incorrectes ; au contraire, ce sont elles qui confèrent aux textes leur propre « style », la signature particulière de Makine. Comme les autres immigrés, Makine ne veut pas non plus s'assimiler dans la population du pays d'accueil, il s'y adapte harmonieusement tout en gardant un fort attachement envers la Russie.

dépendants de contraintes politiques et littéraires et de l'évolution de la carrière de l'écrivain (le degré de reconnaissance national ou international) » (p. 364). Ceci n'explique pas vraiment pourquoi l'auteur aurait traduit certains de ses romans du russe et en aurait directement écrit d'autres en français, mais cela dégage, partiellement du moins, qu'il y a eu des changements de langues de sa part, des interventions et des déclarations divergentes à ce sujet. » *Ibid.* 51.

PARTIE II – CADRE THÉORIQUE DU RHIZOME MAKINIEN : THÉORIE WESTPHALIENNE ET DELEUZO-GUATTARIENNE

La critique littéraire de Bertrand Westphal⁹⁸ et la philosophie de Gilles Deleuze et de Félix Guattari constituent la base théorique de notre thèse à portée multidisciplinaire. Nous avons opté pour le qualificatif « multidisciplinaire » plutôt que pour « interdisciplinaire » puisque nous travaillons avec un support théorique hétérogène et que la notion d'interdisciplinarité ne couvre pas exactement notre champ d'investigation. En effet, l'approche interdisciplinaire se veut « vague » et « trop significative⁹⁹ », permettant « la simple confrontation de savoirs spéciaux¹⁰⁰ » et la mise en théorie des perspectives intéressantes sans pour autant créer un nouvel objet de recherche, qui serait le vrai but de l'interdisciplinarité. Selon Roland Barthes, l'*interdisciplinaire* naît lors de l'apparition d'un nouvel objet, d'un langage nouveau qui n'appartient à aucune des deux sciences précédentes confrontées l'une à l'autre. Notre démarche s'inscrit dans une perspective *multidisciplinaire* ; l'avantage de la multidisciplinarité consiste dans la démonstration du potentiel inouï des diverses disciplines juxtaposées, l'une complétant voire déplaçant l'autre, en vue d'une recherche hétérogène.

La « géocritique » westphalienne est apparue récemment, à la fin des années 1990. Pour mettre en perspective son projet, Westphal fait appel à la géophilosophie¹⁰¹ de Gilles Deleuze et de Félix Guattari, exposée dans *Mille Plateaux*, livre qui a considérablement contribué à circonscrire le cadre d'une philosophie post-structuraliste. Bertrand Westphal reprend l'interrogation critique de la philosophie post-structuraliste (« géophilosophie, le monde en devenir ») et se propose d'élaborer un cadre théorique appelé « géocritique ».

⁹⁸ Westphal est professeur de littérature générale et comparée à l'Université de Limoges, Faculté des Lettres et des Sciences Humaines, directeur de l'équipe d'accueil « Espaces Humains et Interactions Culturelles » et directeur de l'École doctorale « Sciences de l'Homme et de la Société ». Ses domaines de recherche : Géocritique : étude des relations entre le texte littéraire et les espaces humains dans une perspective temporelle et déterritorialisante. Projet innovant développé à Limoges depuis 1999. Applications pratiques : pourtour méditerranéen (surtout Italie), Balkans (surtout Albanie), Scandinavie (surtout Suède), Pont-Euxin/mer Noire.; *Temporalité et postmodernisme ; *Roman et Évangile : étude du mode de transposition romanesque de l'Évangile et de certains personnages (Judas, Marie-Madeleine, Pilate, Lazare, Barabbas, ...) Langues : français, italien, allemand, anglais, suédois, espagnol.

⁹⁹ BLASKÓ–MARGITHÁZI (dir.) 2010. 10. Notre traduction.

¹⁰⁰ BARTHES 1984. 69.

¹⁰¹ Livres parus en collaboration DELEUZE–GUATTARI :

1. *L'Anti-Œdipe. Capitalisme et Schizophrénie 1.*, Paris, Minuit, 1972.;
2. *Kafka : Pour une Littérature Mineure*, Paris, Minuit, 1975.;
3. *Mille Plateaux. Capitalisme et Schizophrénie 2.*, Paris, Minuit, 1980.;
4. *Qu'est-ce que la philosophie?*, Paris, Minuit, 1991.

Pour ce faire, il publie plusieurs études et livres dont nous étudierons deux exemples, qui nous semblent importants dans la mise en perspective de la géocritique ; *Géocritique mode d'emploi*¹⁰², et *La Géocritique, Réel, Fiction, Espace*.

Le premier livre, *Géocritique mode d'emploi*, avec l'étude de Bertrand Westphal en tête – *Pour une approche géocritique des textes, (esquisse)* publiée en 2001 et désormais disponible désormais en ligne¹⁰³ – constitue avec les autres livres « un manifeste de la géocritique¹⁰⁴ ». D'autres ouvrages suivent et affinent la méthode d'analyse littéraire qu'est la géocritique. Dans *Géocritique. Réel, fiction, espace*, Westphal donne une synthèse des études spatiales de notre fin de millénaire pour approfondir ensuite sa géocritique, en examinant la littérature postcoloniale. Avec Corina Moldovan, nous considérons cette méthode « comme l'une des plus modernes et séduisantes de ce début de millénaire¹⁰⁵ ».

À vouloir ranger la géocritique dans la lignée des discours théoriques littéraires contemporains et de la fin du XX^e siècle, il faut passer rapidement en revue les tendances postmodernes. En effet, la géocritique se forme comme une tendance corollaire de la déconstruction, du post-structuralisme (y compris la sémanalyse kristévienne), de l'herméneutique moderne, ainsi que de la critique postculturelle¹⁰⁶. Aujourd'hui, la géocritique occupe une vraie place à côté¹⁰⁷ de la critique anthropologique des connaissances¹⁰⁸, de la nouvelle historicité¹⁰⁹ et de beaucoup d'autres tendances répandues non seulement en Europe, mais dans le monde entier, jusqu'aux États-Unis : le matérialisme culturel¹¹⁰, la critique multiculturaliste¹¹¹, la critique raciale¹¹², la critique

¹⁰² WESTPHAL (dir.) 2001.

¹⁰³ WESTPHAL 2005.

¹⁰⁴ MOLDOVAN 2009. 329.

¹⁰⁵ *Idem*.

¹⁰⁶ Ce concept nous l'empruntons à Antal Bókay, qui hésitait dans la dénomination des discours si divers et variés des sciences littéraires contemporaines. BÓKAY 2006. 274.

¹⁰⁷ Structuration faite à la base de deux taxinomies qui se superposent en plusieurs points. Ce sont les ouvrages de BÓKAY 2006. 274–293, et d'ALHADEFF-JONES 2007. 55–65.

¹⁰⁸ « S'inscrivant dans la continuation des réflexions de l'École de Francfort, et intégrant les travaux de Popper et de Gadamer, Habermas développe dans le courant des années 1970 un projet d'épistémologie critique, ancré dans une anthropologie de la connaissance ayant pour objectif de mettre à jour la condition idéologique des sciences ». ALHADEFF-JONES 2007.

¹⁰⁹ C'est la nouvelle historicité postmoderne dont les représentants sont : Althusserl, Bahtyin, Walter Benjamin, Montrose. *Le new historicism* (terme inventé par Greenblatt en 1982) déclare que les textes littéraires sont les produits matériels de certaines conditions historiques en l'absence desquelles ces textes ne peuvent pas être interprétés de manière satisfaisante. Les documents (anecdotes, descriptions de noces, mémoires, testaments etc.) renvoyant à l'histoire n'y apparaissent que comme contexte historique, mais ils offrent une possibilité de lecture de collimation. BÓKAY 2006. 276.

¹¹⁰ Cette tendance est plus politique que la nouvelle historicité et elle est très répandue en Grande-Bretagne. Un des initiateurs était Raymond Williams qui considérait la culture très déterminative ainsi qu'il l'analyse selon trois aspects : la culture comme 1. définition idéale, 2. document, 3. détermination sociale. Williams maintient l'inséparabilité de la culture et de la pratique sociale, la contextualisation radicale de la culture. Autres représentants : Alan Sinfield, Jonathan Dollimore, Catherine Belsey. *Ibid.* 278–279.

afrocentrique, la critique féministe, la critique queers-gays-lesbienne, l'écocritique¹¹³ et la critique postcoloniale¹¹⁴. Sans chercher à traiter tous les sujets en détail, il nous semble licite de nous interroger sur ce que la géocritique doit à tel ou tel discours postmoderne, tout en visant à spécifier les caractéristiques propres de la géocritique par rapport aux autres tendances existantes. En effet, la géocritique trouve son propre chemin et s'inscrit dans la lignée des approches critiques déconstructionnistes, qui insistent sur la labilité et la multiplicité des sens, ainsi que sur le caractère « scriptible » du texte qui vont de pair avec la mise en doute de l'identité de l'auteur.

¹¹¹ « Dès la fin des années 1960, la crise de l'État-nation et le passage à l'ère post-industrielle contribuent à l'émergence de nouvelles formes de revendications. En premier lieu, le multiculturalisme renvoie au thème de l'ethnicité. Celle-ci suggère une définition identitaire privilégiant la référence à une culture définie en termes de religion, de langue et de style de vie. L'ethnicité renvoie également à l'idée de nature, plus précisément à celle de race, et demeure indissociable des enjeux soulevés par la participation économique et politique. [...] En second lieu, la critique multiculturaliste se traduit également par une remise en cause de la ligne séparant la sphère publique de la sphère privée. [...] Finalement, la critique multiculturaliste renvoie également à d'autres formes de différences s'exprimant aux confins du social et du naturel, notamment à travers les questions soulevées par la malformation congénitale, la maladie – surtout chronique –, ou encore le handicap physique ou mental. Il s'agit alors de défendre l'amélioration des conditions de vie de groupes dont l'identité dépasse une simple prise en charge médicale, supposant également la reconnaissance et l'acceptation de leurs différences (Wieviorka, 1997) ». ALHADEFF-JONES 2007.

¹¹² « La notion de “critical race theory” ou théorie critique raciale est apparue aux États-Unis avec le mouvement pour les droits civiques (Civil Rights movement). Si à l'origine la théorie critique raciale a été développée en réaction aux études légales critiques (critical legal studies) – analyses marxistes du champ législatif américain – elle apparaît également centrée sur la création et le développement d'un discours politisé formulé par et pour des personnes de couleur ». *Idem*.

¹¹³ « L'écocritique se veut l'engagement de la critique littéraire dans la réflexion écologiste et la recherche de solutions à la crise environnementale. Dans *Critique et théorie littéraires*, Terry Eagleton affirme sans ambages que la théorie littéraire est politique et que “[son] histoire moderne fait partie de l'histoire politique et idéologique de notre époque”. (EAGLETON 1994. 191) Même si l'écocritique s'intéresse parfois uniquement à l'esthétique comme dans les études sur le *nature writing*, même si elle se perd à l'occasion dans des débats un peu vains sur la définition et les limites du “territoire sauvage”, l'approche reste essentiellement politique ». Le site officiel de l'écocritique au Québec, www.ecocritique.ca.

¹¹⁴ La théorie postcoloniale est née vers la fin des années 1970, avec Edward Said en tête. Au début, cette critique analysait la réaction des cultures et des pouvoirs politiques rencontrant des groupes de peuples de diverses cultures et races, pendant la colonisation. Ensuite, le terme de postcolonialité a acquis une autre dimension et désigne désormais toute relation où une culture est dominée, réprimée par une autre à l'aide d'un pouvoir politique, militaire ou même intellectuel. Le concept postcolonial est polysémique, c'est pourquoi il est très controversé : il peut se référer aux études des effets et des conséquences matériaux et culturels d'après la colonisation, ou bien il peut refléter le « post » du postmoderne puisque les représentants du postcolonialisme se sont tous inspirés d'auteurs postmodernes (Said de Foucault, Bhabha, Althusser et Lacan). Dans un sens plus large, le postcolonial désigne aujourd'hui l'expansion et la dissémination du discours colonial dans ce monde globalisé où nous vivons. Le postcolonial traduit l'aspect multiculturel du monde, les côtés positif et négatif. C'est peut-être le caractère le plus important du postcolonialisme, de prendre la position que la notion de « littérature universelle » occupait au début du XIX^e siècle. BÓKAY 2006. 280–281.

II. 1. Géocritique multidisciplinaire

Dans *Pour une approche géocritique des textes, (esquisse)* Westphal part de l'idée du changement survenu dans la perception de l'espace. Depuis la Seconde Guerre mondiale, l'espace est devenu plus « complexe¹¹⁵ » qu'on ne le croit. Les atrocités perpétrées par l'homme, les camps de concentration et les purges manifestés sur un territoire réduit à quelques hectares ont tous entraîné une nouvelle lecture de l'espace. Selon Westphal, les conditions d'après-guerre et la perception de l'espace, et notamment des espaces humains, ont souffert d'une assez importante altération à partir des années soixante. Ce qui caractérise cette perception, c'est l'aspect non plus homogène, mais au contraire hétérogène de l'espace, une « pluralité de points de vue différents, voire divergents¹¹⁶ ». Par conséquent, la littérature ne peut rester intacte et elle absorbe les nouvelles manières de percevoir les lieux. Les auteurs arrivent à s'attacher de plus en plus à la description de la ville, et ainsi toute une théorie de la ville commence à se définir.

Le premier grand théoricien de l'espace est Gaston Bachelard¹¹⁷ avec sa *Poétique de l'espace* (1957), dont émergera une soi-disant obsession pour l'espace urbain. De fait, Bachelard prévoit dès les années 1950 que les arts contemporains porteront grand intérêt à la recherche de l'espace et en même temps à la photographie. Dans la dernière période de sa vie, quand il se tourne vers l'esthétique, il examine la dynamique et l'origine de l'imaginaire poétique. Pour Bachelard, l'image poétique ne relève point de la métaphore ou de l'« l'écho d'un passé », elle participe au contraire d'une ontologie qui est directement liée à l'espace. C'est l'espace de la créativité, l'âme (der Geist) qui a une lumière intérieure. N'étant pas le reflet d'une lumière extérieure, cette lumière intérieure se traduit par le monde des couleurs et du soleil, c'est l'expression de la vision intérieure, de l'âme. Bachelard fonde la poétique de l'espace considérant l'âme comme une « demeure », et il tient l'individu pour ouvert et réceptif, libre de rationalisme et de conventions afin de pouvoir détenir un imaginaire créatif et créer.

La perception de l'espace se complète un peu plus tard par la perception de l'Autre (l'étranger), qui ne partage pas l'espace du je, tout en restant encore inaperçu dans la théorie spatiale bachelardienne. Sa renaissance est liée au discours théorique de la décolonisation, qui est l'imagologie, explorant l'Autre dans les analyses comparées des différentes cultures – l'une regardante, l'autre regardée – et c'est dans ce sens que cette

¹¹⁵ WESTPHAL 2001. 9.

¹¹⁶ *Ibid.* 10.

¹¹⁷ BACHELARD 1957. 1–16.

approche critique se veut multidisciplinaire. À vouloir comparer la géocritique à l'imagologie, nous constatons dans celle dernière le schéma égocentré de l'Autre, voire de l'auteur présenté comme *homo viator*, homme viatique dans un environnement inconnu.

Lorsque Westphal se demande si l'imagologie s'avère appropriée à l'étude des espaces humains, il constate son inadmissibilité car l'approche de deux ou plusieurs entités ne se fait pas de manière interactive. À vouloir éviter les pièges du schématisme et des clichés, l'imagologie ancrée dans l'anthropologie, la sociologie et l'histoire isole les deux cultures pour mieux les analyser. Dans toute approche imagologique¹¹⁸, il y a donc une coexistence culturelle parallèle des deux espaces, mais la fusion de ces espaces ne se réalise point, c'est-à-dire que l'espace de fusion ou de confusion fait défaut. Outre l'imagologie, deux autres démarches plus traditionnelles sont examinées quant aux rapports espace humain-littérature, notamment la critique thématique et la mythocritique. Ces deux approches semblent s'opposer. Alors que la première privilégie les thèmes de la ville, de l'île, et d'autres unités de relief géographique nécessairement perçues comme frontières (limes) et seuils (limen), l'autre, la mythocritique tient compte des espaces réels élevés au niveau du mythe.

Deux phénomènes « simultanés, apparemment isolés, voire contradictoires¹¹⁹ » font leur apparition après les années soixante : l'écroulement de la perception de l'espace humain homogène et la mondialisation. Ainsi l'espace se voit dédoublé, à la fois centripète et centrifuge. Pour décrire ce phénomène, Westphal renvoie aux termes d'*espaces flottants, navicules* de Léon Battista Alberti¹²⁰ qui bien avant l'ère postmoderne, à l'époque de la Renaissance emploie l'épithète *naviculae*¹²¹ pour décrire l'état contemporain de son pays natal. À cette époque, l'Italie fleurit grâce à la multitude de tous ses petits États. Westphal recourt au terme d'Alberti pour montrer le parallélisme qui existe entre les États navicules du Quattrocento et l'état navicule des espaces postmodernes.

Westphal recourt encore à la *géophilosophie* développée par Gilles Deleuze et Félix Guattari dans les années 1970-80, laquelle dissocie espace et fixité. En effet, c'est le propre de la ligne de fuite inhérente à tout territoire de pouvoir « tenir-ensemble d[es] éléments hétérogènes¹²² ». L'espace exerce une influence primordiale sur le temps, « la ligne de fuite

¹¹⁸ WESTPHAL 2001. 12.

¹¹⁹ *Ibid.* 14.

¹²⁰ Philosophe et peintre, architecte et théoricien de la peinture et de la sculpture, un humaniste italien. Encyclopaedia Britannica, version électronique, www.britannica.com/EBchecked/topic/12870/Leon-Battista-Alberti.

¹²¹ WESTPHAL 2007. 80.

¹²² DELEUZE-GUATTARI 1980. 398. Cité par Westphal.

spatiale zèbre l'horizon temporel¹²³ », tandis que le temps se spatialise. Maximo Cacciari dans *Geo-filosofia dell'Europa* suit les mêmes principes : « se risquer au voyage dans l'ádelon, dans le non-évident¹²⁴ ». Ou dans un autre essai, *L'arcipelago* qui montre une parenté avec *Critique et clinique*¹²⁵ de Deleuze paru un an avant *L'arcipelago*. Dans *L'Arcipelago* l'espace humain et notamment l'espace européen est perçu comme un archipel, « un ensemble de kósmoi, structures dotées d'un ordre et dialoguant entre elles¹²⁶ ». Dans *Critique et clinique* Deleuze parle des « îles et entre-îles » et montre de l'intérêt pour « le monde en archipel », désignant par là-même le développement progressif d'une île, un monde toujours en progrès, toujours *correctable*¹²⁷ et innovable.

Comme la perception de l'espace tend à s'affiner vers la fin du millénaire, Westphal parle d'un nouveau type de récit, de la *creative writing* de l'espace, terme inventé par Kenneth White à la fin des années 1980. Ce serait la création de la terre sous deux acceptions : si elle s'étend une période de six jours, elle porte le nom de Genèse. Si elle tient plus – le temps d'écrire, de composer un livre – c'est la *géo-poiétiké*, la *géo-poétique*, transcription poétique des espaces humains. La géopoétique de White alterne récits de voyages philosophiques et poésies épurées entretenant un rapport avec les éléments de la nature (mer, eau, terre, etc). Westphal essaie d'esquiver le terme de géopoétique puisque celui-ci est lié plutôt à la création qu'à la critique. De plus, White a fondé un Institut International de Géopoétique dans le but de protéger la biosphère, dont le serveur d'information s'appelle *Archipel*, qui se veut un réseau coordonnant les centres et ateliers des divers continents. De tels « îles et îlots » font partie de cet *Archipel* comme le *Deutsches Zentrum für Geopoetik* en Allemagne, *La Traversée*, *Atelier québécois de géopoétique*, ou le *Centre géopoétique de Nouvelle-Calédonie*, la *Geopoetika* de Serbie et encore beaucoup d'autres. Bien que White utilise le terme géopoétique dans un sens particulier¹²⁸, Westphal cherche à bon droit à éviter toute coïncidence d'emploi de ce mot.

Parallèlement à la géopoétique de White, Westphal croit avoir atteint le moment où il faut repenser la relation qui relie l'espace à la littérature. À promouvoir une

¹²³ WESTPHAL 2001. 15.

¹²⁴ *Idem*.

¹²⁵ DELEUZE 1993. 110.

¹²⁶ WESTPHAL 2001. 16.

¹²⁷ « susceptible de recevoir constamment des modifications ». DELEUZE–GUATTARI 1980. 20.

¹²⁸ « La géopoétique est une théorie-pratique transdisciplinaire applicable à tous les domaines de la vie et de la recherche, qui a pour but de rétablir et d'enrichir le rapport Homme-Terre depuis longtemps rompu, avec les conséquences que l'on sait sur les plans écologique, psychologique et intellectuel, développant ainsi de nouvelles perspectives existentielles dans un monde refondé ». WHITE 2008 www.kennethwhite.org/geopoetique/

*géocritique*¹²⁹, il serait possible d'analyser non seulement les représentations des espaces humains dans la littérature mais plutôt leurs interactions. Aussi la géocritique contribuerait-elle à la détermination ou plutôt à l'indétermination – au sens postmoderne du terme – des identités culturelles des espaces humains et des artistes qui s'y situent. On retrouve en géocritique plusieurs caractéristiques du postmoderne, tel le sujet clivé ou la proximité spatiale autant géographique que linguistique et « l'indetermanence¹³⁰ » de l'espace, en ce qu'elle nous offre une nouvelle lecture, postmoderne du monde.

La géocritique décide d'exposer une nouvelle thèse sur l'espace : orienter le lecteur vers une perception nouvelle, à savoir plurielle de l'espace et à la fois vers la saisie d'espaces pluriels. Cette nouvelle perception résulte de nouvelles représentations spatiales, cette fois non-homogènes car elles s'effacent au profit des représentations spatiales hétérogènes, les « espaces flottants¹³¹ ». Ce terme de Westphal ne peut pas être envisagé hors de la littérature, car la géocritique est la poétique de l'archipel, espace dont la totalité est construite de petits îlots mobiles. Comme l'archipel est le plus dynamique des espaces, il est à même d'illustrer la formation et les glissements de sens dans les textes. Avec la géocritique, pareillement aux critiques postmodernes, il n'est plus question de dégager des structures latentes des textes. La géocritique s'intéresse à l'ouverture du texte, lequel devient une antiforme où des sens multiples peuvent circuler. Ce ne sont plus la logique et la chronologie qui organisent l'unité de l'espace textuel, ainsi que les sens subjectifs toujours en évolution et l'agencement joueur du langage prennent place. Les sens et les idées homogènes disparaissent, il n'y a plus de principe de base, juste des sociétés et des stratégies de pensée à la fois multidirectionnelles et hétérogènes.

Nous sommes persuadées avec Westphal que l'espace archipélique engendre l'identité culturelle des espaces et des auteurs, puisque cette dernière devient complexe au point d'être indéfinissable, donc indéfinie. Même si l'approche géocritique évite la terre ferme où tout est immobile, elle vise tout espace parce qu'en fin de compte « tout [...] est archipel¹³² », il faut seulement le trouver, l'examiner à la loupe pour comprendre que « le plus compact des tissus n'est qu'un réseau de mailles¹³³ ». De cette manière, on parviendra aux détails les plus précieux et on découvrira que chaque matière de texture est faite de petites particules invisibles à l'œil nu. Coordonnant et renouvelant les différentes

¹²⁹ WESTPHAL 2001. 17.

¹³⁰ Fusion de deux concepts : « indeterminacy » et « immanence » créée par Hassan Ihab. BÓKAY 2006. 169.

¹³¹ WESTPHAL 2001. 14.

¹³² *Ibid.* 18.

¹³³ *Idem.*

approches de l'espace humain, la géocritique se veut ainsi l'« instrument de visée micrographique qui permettrait de percevoir en tout espace l'archipel qui le fonde¹³⁴ ». Aussi la géocritique entretient-elle un lien étroit, voire multidisciplinaire avec d'autres îles- et îlots-domaines tels la philosophie, la sociologie, la psychanalyse, la géographie humaine, l'anthropologie et surtout la géopolitique. Grâce à cette multidisciplinarité la géocritique devient elle-même une île de l'archipel postmoderne.

Examinons de plus près les présupposés de toute analyse géocritique : en premier lieu elle est « **littéraire** », en ce qu'elle « prend appui¹³⁵ » sur le texte. On peut observer une relation interactive entre l'œuvre et l'espace humain. La géocritique entraîne une série de réflexions sur les différents types d'espace que l'on trouve dans les textes littéraires, qu'ils soient réels ou imaginaires. Car il serait préférable que la géocritique porte sur des espaces détectables dans un atlas ou sur une carte géographique. Mais le problème se pose autrement. À partir de quel moment un espace devient-il fictif et se différencie-t-il d'un espace factuel dans une œuvre littéraire ? Dans *Les Villes imaginaires dans la littérature française*, Jean Roudaut distingue trois types d'espaces-villes : celles qui prétendent se référer à un espace réellement existant (Rome-Rome) par un « contrat toponymique » ; celles qui sont simplement inventées, sans aucun repère géographique ; et finalement – par une relation de transposition revendiquée ou non – des villes imaginaires « dont le référent est réel¹³⁶ » telle Verrières-Besançon dans *Le Rouge et le Noir*.

Sans vouloir réfuter l'utilité des classifications, il nous semble que seul le contexte est à même de définir le statut d'un espace¹³⁷. Il est toujours important de savoir quel type d'ouvrage traite l'espace, un livre de géographie ou une œuvre de fiction. Cette hypothèse entraîne des interrogations encore plus complexes, surtout dans la mesure où la littérature et la fiction coïncident : décider où sont les frontières de la fiction, et « à partir de quel moment un ouvrage est-il un ouvrage de fiction ?¹³⁸ ». En revanche, il ne faudrait pas qualifier tout texte comme étant littéraire s'il y apparaît une représentation de ville imaginaire.

Sans vouloir prendre position dans ce débat, Westphal juge plus important de suivre le projet de la géocritique au lieu de s'interroger si un texte est fictif ou non ; ceci

¹³⁴ *Idem*.

¹³⁵ *Ibid.* 19.

¹³⁶ *Ibid.* 20.

¹³⁷ *Ibid.* 21. « Un contexte modifie le statut littéraire d'une ville : dans un ouvrage de géographie toute nomination de ville est tenue pour faisant référence à une organisation architecturale, politique et économique, alors qu'une ville "réelle" citée dans un ouvrage de fiction devient imaginaire ». ROUDAUT 1990. 23.

¹³⁸ *Idem*.

conduirait à une approche unilatérale. Il s'agit au contraire de dire que la littérature confère aux espaces humains une dimension imaginaire en les introduisant dans un réseau intertextuel. Le texte engloutit l'espace et en fait une de ses fonctions. Ainsi les relations deviennent-elles entre littérature et espaces humains assez légères, non restreintes ou figées, mais parfaitement « dynamiques¹³⁹ ». L'espace humain représenté dans les œuvres littéraires ne se confondra pas avec la fiction, le référent réel sera détaché du référent imaginaire et les mythes créés autour des espaces humains seront dénoncés.

La deuxième caractéristique de la géocritique est son **dynamisme**. La géocritique perçoit les espaces humains dans leur non totalité et les considère comme des agents toujours changeables. L'espace ne comporte pas un ancrage temporel monochrome, mais il se dote de virtualités, d'une pluralité d'instantanés concomitants. Dans cette perspective, si l'espace est mouvant, il l'est dans le temps. La géocritique offre la possibilité de voir l'espace humain dans une représentation plus complexe qu'autrefois, car l'actualité des espaces est disparate. La ville se veut à la fois centre et périphérie, et cela dans une dé- et reterritorialisation continue. Ce qui vient d'être déterritorialisé sera bientôt reterritorialisé et ceci coïncide avec une nouvelle phase de déterritorialisation. C'est ainsi que l'espace humain devient « hétérogène et combinatoire – en un mot : hétérotopique¹⁴⁰ ». Ayant perdu son ancrage, il cesse de paraître évident pour devenir virtuellement archipel, un et pluriel à la fois. Par rapport au temps, l'espace humain ressemble à « un jardin aux sentiers qui bifurquent à gauche et à droite, en haut, en bas¹⁴¹ ». **L'imagologie**¹⁴² reformée par Westphal

¹³⁹ *Idem*.

¹⁴⁰ *Ibid.* 24.

¹⁴¹ *Ibid.* 28. *Le jardin aux sentiers qui bifurquent* de Jorge Luis Borges est une nouvelle où les bifurcations de chemin doivent être imaginées dans le temps et non dans l'espace. Le jardin labyrinthe présente des « séries infinies de temps, [...] un réseau croissant et vertigineux de temps divergents, convergents et parallèles » BORGES 1965. 103. La nouvelle propose une nouvelle lecture des ouvrages fictionnels car chaque fois que diverses possibilités se présentent dans une œuvre, « l'homme en choisit une et élimine les autres, [...] il les adopte simultanément » *Ibid.* 100. L'auteur évoqué dans la nouvelle crée dans son roman chaotique divers futurs, divers temps qui prolifèrent aussi et bifurquent. Tous dénouements qui se produisent dans un ouvrage constituent un point de départ d'autres bifurcations. *Ibid.* 91–104.

¹⁴² « L'imagologie est l'étude de l'image que les peuples se font d'eux-mêmes et des autres ». L'imagologie est un domaine ancien et traditionnel, une des branches de la littérature comparée. Mais d'autre part, l'imagologie dépasse le littéraire, elle fait sienne la musique, la peinture, l'ethnographie, la politique, l'anthropologie, la statistique. « L'imagologie est une étude interdisciplinaire ; mais on peut affirmer qu'au centre d'elle est l'image littéraire qu'on se fait d'un peuple, ce qu'on connaît de sa littérature, et l'image que le peuple objet a de soi ». MEREGALLI 1986. 278. Parmi les représentants de l'imagologie, comme discipline comparative, on peut citer Jean-Marc Moura, Marius-François Guyard et bien-sûr Daniel-Henri Pageaux, qui définit l'imagologie littéraire comme l'étude des images culturelles. Ces images ne coïncident pas avec les réalités politiques, historiques et culturelles du moment, elles transmettent des lectures « réductrices, mutilantes » et erronées. Les textes imagologiques incluent et véhiculent une image de l'étranger qui entretient un rapport étroit « soit avec le moment historique et culturel, soit avec les aspirations profondes de l'écrivain ou d'un groupe social, soit avec l'histoire datée, soit avec un rêve, un mirage qui ne peut être, en dernière instance, que politique ». PAGEAUX 1995. 135–160.

apparaît comme le troisième paramètre parmi les piliers de la géocritique. L'imagologie qui se fonde sur la représentation de l'étranger en littérature¹⁴³ est pleine de pièges pour une analyse textuelle. La géocritique cherche à éviter de tels risques. Alors que pour l'imagologie le référent est singulier, stable et affranchi, la géocritique insiste sur la polyphonie de l'espace dans la mesure où il est capable d'entrer en contact interactif et interdépendant avec sa représentation. Alors, la géocritique, en refusant la présentation de l'Autre à partir d'un seul point de vue, qui est celui du regardant, met en relation plusieurs cultures regardant le même espace. Cette perte d'un regard unique, en l'occurrence celui de l'écrivain provoque un affaiblissement de position de celui-ci. On ne lui assigne plus le centre de l'univers, dont il ne sera que l'un des moteurs.

Parmi les principes géocritiques les plus importants réside la confrontation de deux visions : l'une autochtone, l'autre allogène, lesquelles « se corrigent, s'alimentent et s'enrichissent mutuellement (au moins du point de vue du commentateur qui les reproduira)¹⁴⁴ ». La culture regardée devient regardante, et ainsi naît un processus de dialectique. La perspective géocritique offre un point de vue pluriel : on se met au carrefour des représentations autochtones et allogènes pour déterminer un espace commun. L'identité culturelle de cet espace s'avère plurielle, puisque « toute identité culturelle n'est que le fruit d'un incessant travail de création, et de re-création¹⁴⁵ ». D'où l'idée que toute identité est archipel.

Le quatrième enjeu de la géocritique réside dans sa capacité à dresser une **cartographie** des lieux favorisant l'examen des espaces humains. Ceci veut dire qu'il est déconseillé, voire inutile de réaliser une analyse géocritique à travers l'étude d'un seul texte ou d'un seul auteur. Sinon on risque de tomber dans les pièges de l'imagologie. Il faut au contraire se détacher de l'œuvre singulière et de tendre à une vision dite « réticulaire¹⁴⁶ » en analysant les textes dans une interconnexion. En effet, à analyser plusieurs œuvres d'Andreï Makine, l'on finit par reconnaître avec Deleuze et Guattari qu'il vaut mieux ne pas être exclusif en ce qui concerne la personne de l'auteur, parce que Makine s'implique lui-même dans le procédé des jeux de textes. Or, l'interrogation sur l'espace rend caduque la notion d'œuvre tout comme celle de genre. Car l'espace n'apparaît pas seulement dans les ouvrages de fiction, il affecte également tout récit de voyage ainsi que les reportages : s'interroger sur la nature du support textuel serait donc

¹⁴³ MOURA 1998. 35.

¹⁴⁴ WESTPHAL 2001. 31.

¹⁴⁵ *Ibid.* 32.

¹⁴⁶ *Ibid.* 35.

une perte de temps. Les frontières entre les différents genres sont peu nettes et comme le reformule Westphal : « l'écrivain-voyageur, par le fait même qu'il écrit, va affabuler¹⁴⁷ ». Makine se voit aussi tenté par plusieurs genres littéraires, tels le drame ou l'essai, et à partir de 2001 il crée de tels ouvrages, parmi lesquels on trouve même un livre photographique.

Pour terminer ce commentaire concernant le premier texte westphalien, nous soulignons que toute géocritique formule des consignes en vue de pouvoir échapper aux pièges des stéréotypes, ainsi qu'au péché de la subjectivité. En effet, il faudrait se transformer en robot, en « machine à décoder sans âme et sans état d'âme¹⁴⁸ » pour ne pas s'impliquer sentimentalement, pour pouvoir éviter la subjectivité tout comme le schématisme, car la représentation de l'archipel n'a d'autre durée que l'instant. La géocritique perçoit les espaces humains dans leur non-totalité et les considère comme des représentations changeantes, plurielles. Même si l'on est obligé de vivre dans un seul monde à la fois, la littérature nous en offre plusieurs. Elle suscite la compossibilité des mondes : « le monde est ainsi, et en même temps il est autre¹⁴⁹ ». Cette altérité inhérente, qui lui est propre ne se montre qu'à travers la littérature, les Beaux-Arts, le cinéma et la photographie. La mission de la géocritique est de faire sortir de ses gonds le flux de la variation imaginaire et de le laisser passer par le *tópos* devenu *átomos*. La géocritique nous apprend à avoir une perception du monde plus colorée, à percevoir le monde dans son état feuilleté, flottant et dans sa mouvance perpétuelle.

Dans son deuxième livre¹⁵⁰, Westphal élargit le domaine d'application de sa géocritique à l'étude de la littérature postcoloniale. Il constate un tournant radical dans la perception de l'espace : avec la « quatrième dimension¹⁵¹ » de l'espace qu'est le temps, la démarcation devient floue entre l'espace concret, le lieu factuel (*place*) et l'espace abstrait, l'espace conceptuel (*space*). Cette relation complexe entre l'espace et le temps a déjà été perçue auparavant par d'autres théoriciens, philosophes¹⁵² et esthètes¹⁵³. Westphal croit discerner l'hétérogénéité et le dynamisme de l'espace, ce dont la littérature ne pouvait pas encore tenir compte avec des approches structurales, poétiques et narratologiques. Avant

¹⁴⁷ *Idem*. Citation originale de PAGEAUX 1994. 31.

¹⁴⁸ *Ibid.* 38.

¹⁴⁹ *Ibid.* 39.

¹⁵⁰ WESTPHAL 2007.

¹⁵¹ *Ibid.* 22.

¹⁵² Jean-François LYOTARD.

¹⁵³ Hans MEYERHOFF, Max HORKHEIMER, Theodor WIESENGRUND ADORNO.

d'entreprendre l'étude plus poussée du livre de Westphal, il est inévitable de passer en revue les théories critiques dont la géocritique semble être tributaire.

La géocritique doit beaucoup au changement survenu dans la théorie du langage dans les années 1960, altération liée à l'activité de Roland Barthes, Jacques Derrida, Michel Foucault, au sein de la revue *Tel Quel*. C'est dans une étude *De l'œuvre au texte* et dans l'article « Texte » de l'*Encyclopædia Universalis* que Roland Barthes résume comment le changement de paradigme affectant le statut de l'œuvre littéraire a eu lieu. Il s'agit de montrer comment l'œuvre à « sens stable et autant que possible unique¹⁵⁴ » devient une entité multiple et dynamique. Alors que l'œuvre se voit soumise à la clôture du signe linguistique, sémiologique, constitué d'un signifiant et d'un signifié de façon arbitraire et linéaire, le texte tributaire de ce qu'on appelle « sémanalyse », dépasse la fermeture du signe sémiologique.

Tandis que l'interprétation classique de l'œuvre – grâce à l'herméneutique et à la philologie – considère l'œuvre comme une unité close, le texte est encore à comprendre comme une suite de pratiques signifiantes qui ne finissent jamais et qui n'ont plus à produire un sens, une signification unique mais une *signifiance*. Cette nouvelle théorie de texte naît d'une rencontre de la sémiologie avec de nouveaux champs de référence, le marxisme et la psychanalyse. La dualité, la dichotomie dont la sémiologie (structuralisme) se voit encore tributaire est donc dépassée par la sémiotique de Charles Sanders Peirce, laquelle montre une sensibilité plus aiguë à la pluralité de sens et cela grâce à l'élément constitutif du signe, « l'interprétant ». En effet, l'interprétant tient le système langagier ouvert et en mouvement, ce qui fait que la signification du signe ne s'arrête plus.

Cette même idée, celle du sens ouvert, émerge des études de Barthes et de Kristeva qui reformulent la définition du texte littéraire. Le texte n'est plus un produit, un voile tout fait, comme on le considérait auparavant, mais il devient « couture¹⁵⁵ », « texture et tissu¹⁵⁶ », un manteau d'Arlequin. Tel que l'affirme Roland Barthes en 1973 dans *Le plaisir du texte* :

Texte veut dire *Tissu* ; mais alors que jusqu'ici on a toujours pris ce tissu pour un produit, un voile tout fait, derrière lequel se tient, plus ou moins caché, le sens (la vérité), nous accentuons maintenant, dans le tissu, l'idée générative que le texte se fait, se travaille à travers un entrelacs perpétuel ; perdu dans ce tissu – cette texture – le sujet s'y défait, telle une araignée qui se dissoudrait elle-même dans les sécrétions constructives de sa toile. Si

¹⁵⁴ BARTHES 1973. 371.

¹⁵⁵ WESTPHAL 2007. 63.

¹⁵⁶ *Idem*.

nous aimions les néologismes, nous pourrions définir la théorie du texte comme une *hyphologie* (*hyphos*, c'est le tissu et la toile d'araignée)¹⁵⁷.

Cet ouvrage d'il y quarante ans sert encore de nos jours de référence à l'approche théorique des œuvres littéraires. Les critiques fixaient le sens de l'œuvre par la *signification* (sens originel) et expliquaient les œuvres à travers la vie personnelle de l'auteur, porteur unique du sens du texte : « *L'explication* de l'œuvre est toujours cherchée du côté de celui qui l'a produite, comme si, à travers l'allégorie plus ou moins transparente de la fiction, c'était toujours finalement la voix d'une seule et même personne, l'*auteur*, qui livrait sa confiance¹⁵⁸ ». C'est le texte *lisible*, œuvre dont le sens est arrêté et réduit. Le texte *scriptible*, ouvert et à des significations multiples cherche à faire du lecteur non plus un consommateur, mais un producteur du texte, par la présence interactive et le savoir multidisciplinaire du lecteur dans le processus de lecture.

Tandis que le texte devient un générateur de sens, le lecteur assure le mouvement continu du texte et la production de *signifiance*¹⁵⁹. Le mot signifiance tient compte du dynamisme inscrit dans le signe « explosé », le décomposant et l'ouvrant vers de « nouveaux dehors, [un] nouvel espace de sites contournables et combinatoires¹⁶⁰ ». Elle fait émerger des sens possibles par un jeu mobile des signifiants sans référence possible à un ou à des signifiés possibles. Outre la productivité du texte, l'intertextualité participe elle aussi de la dissémination du sens. Bien que le préfixe latin *inter* désigne un état d'entre, exprimant la réciprocité ou l'action mutuelle, l'intertextualité ne se réduit pas au simple fait que les textes entrent en relation avec un ou plusieurs autres textes (intertexte(s)). Elle implique notre manière de comprendre les textes littéraires permettant de voir la littérature comme un réseau, où chaque texte transforme les autres qui le modifient eux aussi à leur tour. Kristeva définit l'intertextualité comme une *permutation de textes* : « Dans l'espace d'un texte plusieurs énoncés, pris à d'autres textes, se croisent et se neutralisent¹⁶¹ ». Ainsi l'auteur construit son texte en exploitant des fragments de textes antérieurs. Il ne s'agit pas de citer les textes antérieurs, œuvres du même auteur ou divers ouvrages de plusieurs auteurs, mais plutôt d'en retrouver des traces, fragments parfois inconsciemment disséminés par l'auteur.

¹⁵⁷ BARTHES 1973b. 101.

¹⁵⁸ BARTHES 1984. 62.

¹⁵⁹ KRISTEVA 1969. 218.

¹⁶⁰ *Idem*.

¹⁶¹ KRISTEVA 1970. 12.

Selon Antoine Compagnon¹⁶², la notion d'intertextualité se dégage elle aussi de la mort de l'auteur : « tout texte est un tissu nouveau de citations révolues¹⁶³ ». L'auteur disparaît pour donner naissance à une écriture « neutre », « composite », « oblique où fuit notre sujet, le noir-et-blanc où vient se perdre toute identité, à commencer par celle-là même du corps qui écrit¹⁶⁴ ». De cette manière, l'écriture présente des sens encore inexplorés par le biais de l'intertextualité et de la multidisciplinarité de la littérature avec d'autres sciences exactes.

Les théories de Roland Barthes et de Julia Kristeva portent un éclairage et complètent de manière très féconde le fil westphalien. Cette émergence de sens des textes, dont les deux théoriciens parlent, porte potentiellement en soi les sens possibles que le texte est à même de disséminer dans l'espace-temps. Le texte devient à la fois la source, le générateur d'un virtuel illimité tel qu'il est formulé par Maria De Fanis, géographe littéraire.

L'artiste s'approprie le lieu, l'explore avec une participation active, hors des sentiers battus, le tire de son contexte, en éclaircit les règles, en invente d'autres. Dans cette optique, la prérogative de l'artéfact n'est plus dans la simple reproduction de la réalité. Elle est plutôt dans le produit d'une construction logique et conceptuelle [...]. En réordonnant avec sensibilité ce qui paraît confus dans le monde, le texte dévoile [...] un potentiel génératif illimité, qui se manifeste dans chacun des nœuds conceptuels inédits que suggère le nouvel ordre qu'il propose¹⁶⁵.

C'est à travers l'étude des trois théories relatives à l'espace que Westphal élabore son concept de transgressivité. Il s'agit notamment de *sémiosphères* de Youri Lotman, de *polysystèmes* d'Itamar Even-Zohar ou d'*espace nomade* chez Deleuze et Guattari. Westphal préfère à la notion de transgression celle de *transgressivité*¹⁶⁶, laquelle engage « chaque littérature qui prend appui sur le discours des minorités (ethniques, sexuelles, religieuses,...) contraintes de transgresser le discours dominant afin d'accéder à la parole¹⁶⁷ ». L'espace de la transgressivité connaît l'instabilité et l'entropie qui gagne toutes les couches de l'existant. Un des traits distinctifs de la transgressivité est la non-possession

¹⁶² COMPAGNON 2008, www.fabula.org/compagnon/auteur1.php.

¹⁶³ BARTHES 1973. 372.

¹⁶⁴ BARTHES 1984. 61.

¹⁶⁵ WESTPHAL 2007. 58. Citation originale en italien : « L'artista si appropriava del luogo, lo esplora con partecipazione attiva fuori dai tracciati consueti, lo decontestualizza, ne chiarifica le regole, ne inventa altre. In quest'ottica, la prerogativa dell'artefatto non è più di essere una semplice riproduzione della realtà, quanto il prodotto di una costruzione logico-concettuale [...]. Riordinando con grande sensibilità ciò che del mondo appare confuso, il testo svela [...] illimitate potenzialità generative, che si realizzano in tutti quegli inediti nessi concettuali e realizzazioni che il nuovo ordine da esso proposto può suggerire ». DE FANIS 2001. 36.

¹⁶⁶ *Ibid.* 78.

¹⁶⁷ *Idem.*

d'un code figé qui peut servir de repère. Parmi les autres traits de l'espace transgressif, il faut faire mention de l'oscillation et du dynamisme aussi, lesquels s'inscrivent dans l'idée de la transgressivité qui se trouve au cœur des théories littéraires déjà abordées. Faisant siennes leurs transgressions, la géocritique embrasse en grande majorité toutes les théories évoquées.

Transgressivité et hétérogénéité caractérisent l'environnement naturel de toutes les formulations postmodernes de l'espace. Le *logos* trouve sa réalisation mobile dans une sémantique plus élaborée d'une géographie des catégories : champs, domaines, aires. Ces termes rappellent les « agencements » de Deleuze et de Guattari, lesquels font appel à « un tenir-ensemble d'éléments hétérogènes¹⁶⁸ » habité de subtils mécanismes qui permettent à l'espace contemporain de tirer simultanément parti de toutes les dynamiques. Fluidité et non-fragilité structurelle garantissent l'interaction des forces dynamiques.

II. 1. 1. L'espace en mouvement ou les théories du troisième espace : Even-Zohar, Lotman et Deleuze – Guattari

Parmi les critères constitutifs de l'esthétique postmoderne, on peut citer : la déconstruction de la ligne temporelle et la perception de l'espace dans sa dimension hétérogène et dans sa transgressivité. Westphal distingue deux types de mouvements en fonction de l'espace : le mouvement transgressif et le mouvement digressif. Alors que ce dernier marque un territoire annulant toute velléité de représentation stable et homogène, le mouvement transgressif désigne au contraire le franchissement des limites espaçant plusieurs continents. Even-Zohar parle d'*intra-* et d'*interrelations*¹⁶⁹ des mouvements transgressifs : les intrarelations renvoient à un système unitaire, à deux ou plusieurs types de dynamiques modulables (concept de déterritorialisation, concept de bipolarité avec centre et périphérie et la question de liminalité et de frontière). Par contre, les interrelations concernent un environnement mobile provoquant un « choc » entre les sémiosphères. Le partage entre *intra-* et *interrelations* n'est pas définitif ni fixe.

Le franchissement d'une limite est une transgression qui se traduit dans un mouvement d'aller au-delà, là où il y a une marge de liberté. La transgressivité implique de nouvelles trajectoires, imprévues et imprévisibles, dont les forces centrifuges travaillent

¹⁶⁸ DELEUZE–GUATTARI 1980. 398.

¹⁶⁹ WESTPHAL 2007. 78.

pour fuir le cœur du système et investir les sentiers alternatifs. Le sociologue Michel Maffesoli explique de la même manière la fragmentarité de l'espace de référence :

On est d'un lieu, on crée, à partir de ce lieu, des liens mais pour que celui-là et ceux-ci prennent toute leur signification, il faut qu'ils soient, réellement ou fantastiquement, niés, dépassés, transgressés. Il s'agit là d'une marque du sentiment tragique de l'existence : rien ne se résout dans un dépassement synthétique, mais tout se vit à la tension, dans l'incomplétude¹⁷⁰.

Westphal étudie la sémantique des mouvements transgressif et digressif du point de vue sémantique : *trans-* et *dis-* sont les préfixes de l'infirmité, *gredi* signifie le mouvement. Il ne s'agit plus de fuir le centre mais de l'affronter. Le centre imposé, symbolisé par les tensions politiques (roi de droit divin) et les dispersions linguistiques (langue de la cour), n'est plus le coordinateur du système. Le centre se couple avec la pluralité, par la périphérie qui se décline toujours au pluriel.

Le polysystème d'Even-Zohar est « le système des systèmes¹⁷¹ », un tout multistratifié où les relations entre centre et périphérie sont constituées d'une série d'oppositions. Dans ce sens la transgression ne porte pas une connotation négative, mais fait partie du système. Elle transforme le système homogène en un système hétérogène, car la transgression est l'opposée de la staticité qui fixe les pôles de référence. L'état de transgressivité provoque une perpétuelle oscillation entre centre et périphérie, une mobilité qui bat en brèche toute la hiérarchie. Cette théorie connaît deux applications pratiques : l'étude de la valeur littéraire des œuvres et la question de la traduction. Even-Zohar croit que « les tensions entre culture canonisée et culture non canonisée sont universelles. Elles sont présentes dans toute culture humaine parce qu'une société humaine non stratifiée n'existe pas, pas même en Utopie¹⁷² ». Seul un canon littéraire établi selon des présupposés purement scientifiques est à même de résoudre la tension. Mais ce canon littéraire s'avère être une illusion, selon Even-Zohar. L'autre mise en pratique des polysystèmes se met en place par rapport aux œuvres traduites, auxquelles on porte peu d'attention dans les études comparatistes.

¹⁷⁰ *Ibid.* 81. Citation originale de MAFFESOLI 1997. 73.

¹⁷¹ *Ibid.* 83. « The polysystem, i.e., the "system of systems" is viewed in polysystem theory as a multiply stratified whole where the relations between center and periphery are a series of oppositions. This actually allows for hypothesizing more than one "center" although in many historical cases, centers are stratified in such a way that chiefly one eventually succeeds in dominating the whole. » Citation originale d'EVEN-ZOHAR 1990/1997. 88.

¹⁷² *Ibid.* 84. « The tensions between canonized and non-canonized culture are universal. They are present in every human culture, because a non- stratified human society simply does not exist, not even in Utopia ». Citation originale d'EVEN-ZOHAR 1990/1997. 88.

La théorie des sémiosphères de Youri Lotman, héritier des formalistes russes, suit deux directions complémentaires : l'une cognitive s'intéresse à la structure interne des cultures et des discours, avec des relations harmonieuses et chaotiques entre les parties et la totalité. L'autre, affectif ou émotionnel traduit l'effet que la présence des « eux » a sur « nous ». La théorie sémiotique lotmanienne concerne une unité de sens spécialisée, un espace sémiotique tel qu'il est nécessaire à l'existence et au fonctionnement de différents langages. Les affirmations et conclusions de Lotman, selon lesquelles l'espace réel est une représentation iconique de la sémiosphère, montrent une analogie avec la géophilosophie deleuzienne : « l'image spatiale est un mélange hétérogène fonctionnant comme un tout¹⁷³ ».

À vouloir mettre en perspective les espaces fluctuants, Westphal fait également appel à la théorie de Deleuze et de Guattari, car chacune des trois théories – les polysystèmes, les sémiosphères et la dé- et reterritorialisation – traduisent le désir d'occuper le concept de transgression, lequel se trouve à la base des systèmes fondés sur l'homogénéité. De fait, les systèmes homogènes dictent un discours monologique dans un espace homogène que Kristeva appelle, dans *Séméiotikè*, un espace « 0-I ». Cet espace est fondé sur la « logique aristotélicienne, scientifique, théologique¹⁷⁴ » et l'interdit, soit « le I », y pénètre comme intrusion. Ainsi le discours étranger opère « une rupture non seulement à l'intérieur du code linguistique, mais ce qui a partie liée avec, aussi dans l'ordre logique¹⁷⁵ ». C'est pourquoi Kristeva, inspirée du dialogisme et de la polyphonie de Bakhtine, propose « une autre logique », dans un « espace 0-2 » qui absorbe l'interdit. La révolution langagière de Kristeva consiste à relier sémiotique et psychanalyse dans ses analyses sur le langage poétique. Kristeva démontre le changement intervenu dans la position du sujet (sa relation envers les autres, son propre corps, et les objets) et distingue deux modalités d'expression du sujet : *le sémiotique*¹⁷⁶ et *le symbolique* inséparables l'un de l'autre.

¹⁷³ *Ibid.* 87.

¹⁷⁴ KRISTEVA 1969. 122.

¹⁷⁵ GYIMESI 2006. 133.

¹⁷⁶ La sémiotique implique l'interdit, le principe du désir maternel dans la psychanalyse et renvoie au langage de l'inconscient, crée des sentiments-rapports cachés, des continuités-manques, des flux de gestes, rythmes et voix d'un état préverbal. La sémiotique reste active dans l'être du sujet, par exemple dans ses rêves et retourne plus tard par la poétique ou la religion. En ce qui concerne le symbolique, c'est la phase verbale de l'être, le langage du conscient et la négation de l'hétérogénéité de la *chora* de Platon. Le sujet se sépare de l'amour symbiotique maternel et arrive au stade œdipien, à la castration et à la fonction paternelle. Le *géno-texte* et le *phéno-texte* traduisent ces processus de production textuelle : le géno-texte est la pluralité des signifiants dans laquelle le signifiant formulé (dans le phéno-texte) se situe, c'est-à-dire que le géno-texte est le lieu de structuration du phéno-texte. Le phéno-texte renvoie au phénomène verbal, tel qu'il se présente dans la structure de l'énoncé concret.

Or la transgression qui paraît fonder les systèmes homogènes, caractérise plutôt les systèmes hétérogènes et multiples. Selon Westphal, il est bien difficile de s’imaginer la transgression comme l’élément d’un système dont la sortie du code invite à l’escapisme, offre une option pour la déterritorialisation. À vouloir démontrer le caractère hétérogène de l’espace, Westphal part de l’idée d’une transgression, d’une violation des limites morales. Car « toute limite appelle le franchissement¹⁷⁷ » et l’individu postmoderne ne peut se projeter que dans un univers de métissage absolu. Transgresser veut dire passer de l’autre côté d’une borne. Pourtant, la transgression d’un seuil s’interprète de deux manières : comme *limes*, une ligne d’arrêt qui forme la frontière entre deux états de choses ; et comme *limen*¹⁷⁸, à savoir une frontière poreuse destinée à être franchie, une bordure qui ouvre sur le nouveau, l’inconnu. Mais le terme de transgression n’est pas approprié pour désigner le franchissement des lignes poreuses, puisqu’elle suppose un espace fermement strié et une volonté de le pénétrer. La transgression est en quelque sorte l’opposée de l’arpentage, c’est pourquoi il s’avère difficile de parler des espaces de transgression. On ne sait jamais où l’on trouve les frontières entre les deux, prescrites par plusieurs lois. Le premier code est celui de l’hospitalité qui permet d’éviter la confusion entre le statut *hospes* (hôte) et *hostis*¹⁷⁹ (ennemi). Son rôle est de désamorcer les transgressions, réguler les passages et rendre familier l’exogène.

Le deuxième code de transgression est celui de l’intersection, la zone de contact entre les acteurs sociaux, qui est marquée par une polyrythmie. La transgression touche au code monologique, impliquant un espace uniforme et une durée homogène pour promouvoir une alternative, un *sidestep*¹⁸⁰ où l’on peut calculer les déclinaisons de l’espace-temps, des petits glissements imperceptibles. La polyrythmie est l’ensemble de la *polychronie* (conjugaison de temporalités différentes) et de la *polytopie* (espace appréhendé dans sa pluralité), et détermine le style de vie de chaque individu. Car chacun vit à sa manière, chacun a sa propre vitesse, son rythme asynchrone (les Indiens, les Blancs etc.). Ce n’est pas un mode de vie suppléé par certaines normes non-écrites de l’État qui pousse « l’autre » à la marge de la société. C’est plutôt la gestion adéquate de l’interface spatio-temporelle, une non-synchronisation qui connaît plusieurs mobiles. La transgression devient coextensive à la mobilité et le propre des nomades deleuziens-guattariens qui rebutent la stase et la sédentarité. L’introduction du concept de polyrythmie dans la théorie

¹⁷⁷ WESTPHAL 2007. 71.

¹⁷⁸ *Ibid.* 73.

¹⁷⁹ *Ibid.* 77.

¹⁸⁰ *Ibid.* 75.

littéraire, phénomène depuis longtemps étudié par l'anthropologie, permettra l'analyse des marques dans l'espace-temps et la prolifération des rythmes dans une approche socio-poétique.

Lorsque Westphal analyse l'espace au niveau macroscopique, il constate que « tout déplacement peut entraîner une transgression¹⁸¹ ». Mais ce déplacement prend un sens héraclitéen : tout est en mouvement, tout fluctue. On connaît surtout la formule résumée par Weil : « on ne peut pas se baigner deux fois dans le même fleuve¹⁸² ». Mais la citation est plus exacte sur le mobilisme universel : « À ceux qui descendent dans les mêmes fleuves surviennent toujours d'autres et d'autres eaux¹⁸³ ». Platon, dans *Cratyle*, explique avec perspicacité : « Héraclite dit que tout passe, que rien ne subsiste ; et comparant au cours d'un fleuve les choses de ce monde : Jamais, dit-il, vous ne pourrez entrer deux fois dans le même fleuve¹⁸⁴ ». L'espace n'est plus fixe mais devient un *perpetuum mobile*¹⁸⁵. C'est comme le territoire deleuzien qui pousse dans toutes les directions, telle une plante dépourvue de racine, le *rhizome*¹⁸⁶ (gingembre, chiendent, pomme de terre, bambous, etc.) où centre et périphérie n'existent pas séparément. Le postmoderne a de telles formes, fluides, libérées de toute stabilité. La forme rhizomatique est imprévisible dans tous ses aspects et manifestations où la relation espace-temps est « anomique¹⁸⁷ ». N'ayant plus de points de repères ni de territoire bien circonscrit, le postmoderne n'a que des *lignes de fuites*¹⁸⁸ le traversant avec le dynamisme du hasard et de l'inconstance. Cette dynamique de l'imprévu passe toujours entre les choses, entre les points.

Or, le territoire cesse d'être univoque, la transgression permanente devient transgressivité : la majuscule D (= déterritorialisation) marquera la naissance d'un nouvel univers, la création de la terre. C'est le principe fondamental de la conception de Deleuze et Guattari : la représentation par essence mobile des espaces, des espaces humains mus par le mouvement. Ce modèle désigne en même temps l'espace par excellence des

¹⁸¹ *Ibid.* 77.

¹⁸² WEIL 1953. 140.

¹⁸³ Ζήνων τὴν ψυχὴν λέγει αἰσθητικὴν ἀναθυμίασιν, καθάπερ Ἡ· βουλόμενος γὰρ ἐμφανίσαι, ὅτι αἱ ψυχὰι ἀναθυμιώμεναι νοεραὶ ἀεὶ γίνονται, εἵκασεν αὐτὰς τοῖς ποταμοῖς λέγων οὕτως· ποταμοῖσι τοῖσιν αὐτοῖσιν ἐμβαίνουσιν ἕτερα καὶ ἕτερα ὕδατα ἐπιρρεῖ· καὶ ψυχὰι δὲ ἀπὸ τῶν ὑγρῶν ἀναθυμιῶνται, A ceux qui descendent dans les mêmes fleuves surviennent toujours d'autres et d'autres eaux. (Tannery) Tu ne peux pas descendre deux fois dans les mêmes fleuves, car de nouvelles eaux coulent toujours sur toi. (Burnet, traduit par Reymond) Fragment 12 : Arius Didyme dans Eustèbe, Préparation évangélique, XV, 20, 2. Le texte grec a été établi par Samuel Béraud, philoctetes.free.fr/heraclitefraneng.htm.

¹⁸⁴ PLATON 1822-1840.

¹⁸⁵ WESTPHAL 2007. 78.

¹⁸⁶ DELEUZE-GUATTARI 1980. 9-38.

¹⁸⁷ WESTPHAL 2007. 88.

¹⁸⁸ DELEUZE-PARNET 1996. 60.

nomades, dont *Mille plateaux* fait une analyse magistrale sous le nom de *géophilosophie*. Westphal en note l'impact considérable sur l'histoire récente des idées spatiales, puisque l'accent se pose maintenant sur le passage de la philosophie historicisante vers une philosophie spatialisante.

Le territoire nomade conceptualisé par Deleuze et Guattari, « chantres reconnus du nomadisme (identitaire, intellectuel et culturel)¹⁸⁹ » peut prendre un aspect Lisse et Strié. Ces deux catégories, au lieu de s'opposer l'une à l'autre, se complètent : le Lisse dissimule les striures, le Strié engloutit l'espace lisse. Le Strié fusionne les éléments variables et invariables, il est homogène et statique. Ici le mouvement est lié au terrain qui est fermé et bien délimité, il peut en même temps exclure certains éléments. Par contre, le Lisse change tout le temps, il est souple et hétérogène. Le mouvement se déterritorialise et il n'est pas accompagné de reterritorialisation négative, car la reterritorialisation s'opère sur un centre. Ces deux territoires bien différents se cherchent constamment l'un l'autre, symbolisant le processus dynamique des pluralités. Ainsi les mouvements sociaux rappellent-ils des modèles nomades selon les circonstances locales, politiques, culturelles et stratégiques d'après la situation actuelle dans laquelle ils vivent.

L'espace nomade géophilosophique se caractérise par le double principe d'ouverture et de fermeture, d'isolabilité et d'accessibilité. Et en plus, il est inhérent au « tiers espace¹⁹⁰ » ce dont la chorographie, cette géographie régionale chère à Zaccaria, cherche à tenir compte. Quand on perçoit l'espace dans sa mobilité d'où le sens de l'uniformité a disparu, la vision minoritaire émerge. En effet, là où les frontières sont géographiques, culturelles, identitaires et sexuelles, les discours minoritaires se font entendre. D'où la problématique de comment parler de la littérature dite d'immigration que l'on a tendance à enfermer dans un ghetto. Si l'idée d'un tiers espace s'avère féconde, c'est du point de vue de la transgression-transgressivité, car c'est au croisement des chemins que de tels espaces peuvent naître. Il s'agit d'« une aire de liminalité paradoxale¹⁹¹ » ouverte sur le monde et maîtrisable par l'individu. Cette aire, la zone de contact entre centre et périphérie est un espace non-homogène, *l'entre-deux*, le *no man's land*, un non-alignement ethnique ou sexuel.

Selon Michel Serres, cet état de l'entre-deux active un potentiel caché, tout en marquant un point de déséquilibre qui s'impose entre l'un et l'autre : « Il n'est encore ni l'un ni l'autre et devient peut-être, déjà, l'un et l'autre, à la fois. Inquiet, suspendu, [...] il

¹⁸⁹ WESTPHAL 2007. 91.

¹⁹⁰ Terme inventé par Homi K. BHABHA, cité par WESTPHAL 2007. 108.

¹⁹¹ *Ibid.* 116.

reconnaît un espace inexploré, absent de toutes les cartes et qu'atlas ni voyageur ne décrivent¹⁹² ». En profondeur les frontières de cet espace bougent, l'un et l'autre ne s'opposent pas mais se multiplient. Ce même espace abrite le fantôme du « troisième homme¹⁹³ » à l'intersection des points de vue, occupant un « espace médian¹⁹⁴ », un espace pure fusion. Le troisième homme transforme l'entre-deux en un « tiers lieu utopique¹⁹⁵ », qui peut être étendu au monde aussi. Aussi d'autres théoriciens se préoccupent-ils du troisième espace, les uns développant les convictions des autres. Gloria Anzaldúa appelle « troisième pays » le tiers espace, la multiplication des deux premiers, binaires, « le troisième élément » concernant la prise de conscience de la *mestiza* dans les années 1980-1990, à savoir du métissage des statuts ethnique et culturel. La société commence à apprécier l'élan de créativité ininterrompu de la *mestiza*, et ainsi elle devient un espace d'ouverture radicale où les marges peuvent créer leur propre discours.

Les critiques postcoloniale ou francophoniste, postféministe et « multi-inter-trans-ethnique¹⁹⁶ » suivent le même chemin, en affirmant que « l'espace est voué à l'hétérogénéité¹⁹⁷ ». Du côté de la théorie postcoloniale, Homi K. Bhabha¹⁹⁸, théoricien du « tiers espace¹⁹⁹ », propose de dépasser la structure binaire du *limes* et des spéculations, tout en contestant la notion de « culture internationale²⁰⁰ ». Il entend tiers espace dans le sens où Serres et Anzaldúa le prennent : le tiers espace est comme la marge d'un espace d'ouverture radicale, un site de tous les possibles. Bhabha revendique le terme de multiculturalisme, car l'hybridité de la culture²⁰¹ montre mieux la différence, la relativité des clivages qu'un espace neutre. Le tiers espace esquisse un espace de l'entre-deux, un *in-between space*. Dans l'environnement culturel labile le tiers espace ressemble à un *perpetuum mobile* à la temporalité fluide, où le sujet est décentré.

¹⁹² *Ibid.* 117., « ya no pertenece ni a una ni a otra, y quizá puede llegar a ser de una y de otra a la vez. Inquieto, suspendido, como en equilibrio en su movimiento, reconoce un espacio inexplorado, ausente de todos los mapas y que no describió atlas ni viajero alguno » citation de SERRES 1996. 24.

¹⁹³ « Un tercer hombre » SERRES 1996. 30.

¹⁹⁴ WESTPHAL 2007. 117.

¹⁹⁵ *Idem.*

¹⁹⁶ *Ibid.* 70. L'expression est de ZACCARIA 1999. 18.

¹⁹⁷ *Idem.*

¹⁹⁸ À côté d'autres penseurs, tel Gayatri Chakravorty Spivak et Edward Said, Homi K. Bhabha influencé par les pensées de Jacques Derrida, de Jacques Lacan, de Michel Foucault, élabore une théorie postcoloniale. Dans ses œuvres et articles, Bhabha n'hésite pas à articuler plusieurs disciplines des sciences sociales et humaines, notamment la littérature anglaise, l'anthropologie, la sociologie, l'histoire, la géographie, la philosophie et la psychanalyse. HUDDART 2007.

¹⁹⁹ « third space », BHABHA 2004. 53.

²⁰⁰ WESTPHAL 2007. 119.

²⁰¹ « For a willingness to descend into that alien territory – where I have led you – may reveal that the theoretical recognition of the split-space of enunciation may open the way to conceptualizing an international culture, based not on exoticism of multiculturalism or the *diversity* of cultures, but on the inscription and articulation of culture's *hybridity* ». BHABHA 2004. 56.

Pour Edward Soja, le tiers espace, le *third space*, signifie un lieu de fusion intégrale dont même l'écriture du mot cherche à tenir compte : *thirdspace*. Tout y est ensemble, « tout entre en contact dans le tiers espace : la subjectivité et l'objectivité, l'abstrait et le concret, le réel et l'imaginé, le connaissable et l'inimaginable, le répétitif et le différencié, [...] la vie quotidienne et l'histoire sans fin²⁰² ». Le *thirdspace* annonce la rupture avec les systèmes binaires, le concept du *thirthing* créant un lieu de production, une *trialectique* (trialectics)²⁰³ – tout comme le système tripartite de Peirce – devient l'antidote contre les constructions durables ou contre tout vouloir totalisateur. Les moteurs de la trialectique (spatialité, historicité, socialité) comportent une phase ultime : c'est l'hybridation accomplie de ces trois.

Westphal remarque une analogie entre le tiers espace de Soja et le territoire en émergence de Deleuze et Guattari. Le tiers espace – tout comme l'île en émergence – assure le renouveau et la liberté, ces deux concepts flottants désignant le défi à la norme établie et autorisant le passage, la transition ; et symbolise en même temps « le monde possible²⁰⁴ » à exprimer avec le potentiel caché, et où la déterritorialisation joue un rôle très important et conduit à un espace transgressif, au tiers espace.

Émettant l'hypothèse selon laquelle tout espace se situe au carrefour des potentiels cachés, la géocritique vise à exploiter cette potentialité inhérente de tout espace et cela grâce au tiers espace. Ce serait le rôle de la littérature et des arts mimétiques de montrer, d'exprimer, de percevoir cet espace, alors que la géocritique se propose d'explorer et de donner l'analyse de ce tiers espace qui se situe quelque part entre fiction et réalité.

²⁰² WESTPHAL 2007. 120. « *Everything* come together in Thirdspace : subjectivity and objectivity, the abstract and the concrete, the real and the imagined, the knowable and the unimaginable, the repetitive and the differential, structure and agency, mind and body, consciousness and the unconscious, the disciplined and the transdisciplinary, everyday life and unending history ». Citation originale de SOJA 1996. 56–57.

²⁰³ *Idem*. À penser à la « Thirdness de Peirce », au système tripartite en sémiotique, nous y voyons une forte liaison avec la trialectique de Soja. Car Peirce découvre dans le signe une triade : le signe ou représentamen (signe matériel) qui dénote un objet de pensée grâce à un interprétant (une représentation mentale de la relation entre le signe et l'objet, le sens). Le signe est un premier (une pure possibilité de signifier), l'objet est ce que le signe représente, un second (ce qui existe et dont on parle), mais ce processus s'effectue en vertu d'un interprétant (un troisième qui dynamise la relation de signification). L'interprétant est aussi un signe susceptible d'être à nouveau interprété, faisant ainsi indéfiniment naître d'autres interprétants. Le processus sémiotique est théoriquement illimité. Nous sommes engagées dans un processus de pensée, toujours inachevé, et toujours déjà commencé.

²⁰⁴ DELEUZE 1969. 356.

II. 1. 2. La multiplicité des mondes

Pour rester encore au tiers espace, monde qui se trouve entre fiction et réalité, Westphal s'interroge sur la nature et le nombre des univers. Le couple réel-fiction présuppose des hypothèses sur l'existence de plusieurs mondes, l'idée dont Westphal est un des promoteurs : l'univers est « bis, tris, plural²⁰⁵ ». Selon lui, il existe la pluralité des mondes, car le monde fictionnel correspond à un complément du monde réel, et montre une ressemblance avec un monde possible sur divers points. Ainsi les deux univers, réel et fictionnel se concilient, s'harmonisant l'un avec l'autre. Ils sont tous les deux hétérogènes et ont le même objectif : montrer la nature composite du monde ainsi que la nature contingente de toute relation à un référent. Toute chose interagit avec son environnement et toute relation est dynamique, plurielle.

Westphal cite Thomas Pavel, qui constate que les mondes fictionnels, tels des planètes lointaines, planent autour d'un globe, symbole du monde réel. L'hétérocosmos est un paysage ontologique où la relation centre-périphérie naît. Even-Zohar soutient une théorie similaire sur l'oscillation générale et permanente des polysystèmes. Aussi les travaux de Lubomir Doležel s'intègrent-ils dans ces recherches, où les mondes fictionnels constituent une catégorie très particulière des mondes possibles. Les mondes fictionnels sont infiniment variés, imparfaits et seule la compossibilité²⁰⁶ des mondes est requise. D'après le point de vue westphalien, il faudrait établir une correspondance entre le réel et le fictionnel qu'on ne peut ni séparer, ni confondre l'un avec l'autre. C'est pourquoi le seuil (*limen*) s'avère être une meilleure liminalité face à la frontière (*limes*) ferme.

Le seuil est à prendre en deux sens : dans un sens métonymique, il désigne une « contiguïté entre réel-fiction²⁰⁷ ». Ce rapport fait appel à la théorie bien connue en informatique, celle des interfaces. L'interface est l'homologue de l'hypertexte, un réseau de textes mis en liaison par les interfaces matérielles. Le seuil métonymique est pour ainsi dire agencement qui ne cesse de réorganiser les éléments hétérogènes à l'aide de l'interface. Pour décrire l'interface on a l'habitude de recourir au concept de *pli* développé par Leibniz et repris par Deleuze dans *Le Pli. Leibniz et le baroque*. Cette approche de l'interface renvoie au plissage et à la manière de connexion des plis – « on va de pli en pli » –, car l'interface assure de telles possibilités de liaison entre les propres éléments

²⁰⁵ WESTPHAL 2007. 153.

²⁰⁶ Principe d'ordre global régissant le monde fictionnel. C'est un concept philosophique de Leibniz. – l'auteur « compossible » = dont l'existence est possible en même temps que quelque chose d'autre. www.larousse.fr.

²⁰⁷ WESTPHAL 2007. 163.

constitutifs de notre monde que l'action de *pli-dépli-repli* met en mouvement. Le monde postmoderne est le monde des plis et des interfaces : une non-surface où une ligne mouvante établit la correspondance du réel et avec le fictionnel. L'autre sens, métaphorique désigne un déplacement vers un seuil plus imperméable, distendu sans pour autant être étanche, où les relations deviennent polymorphes. Vu que la relation oscillatoire du réel-fiction correspond mieux au seuil de nature métonymique, Westphal suit dans son analyse le chemin de la théorie des interfaces.

À vouloir délimiter les divers mondes fictionnels propres à notre postmodernité, il faut recourir à la tripartition selon la direction évolutive de la spatialité fictionnelle. Le premier cas est le **consensus homotopique**, lorsqu'une œuvre est mise en relation avec un référent du monde réel. Dans ce cas-là, la fiction ne reproduit pas le réel, mais actualise de nouvelles virtualités, dès lors inexprimées, qui interagissent avec le réel selon la logique hypertextuelle des interfaces. Le consensus homotopique veut en tout cas brouiller le lien entre l'œuvre et son référent dans le monde, c'est pourquoi on pourrait caractériser la logique des interfaces par l'expression « devenir opaque²⁰⁸ ».

La deuxième direction d'évolution relative à la spatialité fictionnelle postmoderne relève de l'**hétérotopie**, dans laquelle la connexion du réel-fiction est précaire. Le référent est juste « le tremplin à partir duquel la fiction prend son vol²⁰⁹ ». Pour résoudre la relation impossible entre le référent et sa représentation, Westphal cite Deleuze et sa théorie sur *l'impossibilité des mondes*²¹⁰. Deleuze distingue l'impossibilité de l'impossibilité : l'impossibilité serait une vice-diction face à l'impossibilité qui équivaut à une contradiction.

D'autres facteurs peuvent contribuer à l'hétérotopie, dont la taxinomie de Brian McHale tient compte : *la juxtaposition*, quand on relie des espaces connus mais incongrus, n'est pas trop souvent utilisée en littérature, contrairement à *l'interpolation*, désignant l'introduction d'un espace sans référent au sein de l'espace familier. De multiples perturbations désorientent le lecteur, comme certaines directions se trouvent inversées ou d'autres lieux sont inventés et placés là où il n'y a rien sur la carte géographique (chez Gracq Farghestan = Pakistan, Turkestan). Comme troisième stratégie de brouillage, McHale retient *la surimpression*, lorsqu'on met deux espaces connus mais lointains en un troisième espace privé de tout référent (le Big-Ben et la Tour Eiffel dans une même ville). Plusieurs auteurs recourent à ce procédé, y compris James Joyce dans *Finnegans Wake*

²⁰⁸ *Ibid.* 172.

²⁰⁹ *Ibid.* 173.

²¹⁰ DELEUZE 1988. 79–103.

quand il superpose l'un des huit Dublin américains (le Dublin de Géorgie) à son Dublin natal irlandais. La dernière stratégie de brouillage est *l'attribution erronée* : on accorde une qualité impossible à un endroit connu. Comme l'a fait Shakespeare avec Vérone ou bien Anna Maria Ortese avec Tolède. En tout cas, Westphal est convaincu que ces modalités consistant à induire en erreur le lecteur sont bien présentes dans les œuvres postmodernes. Les écrivains essaient de « se libérer du joug d'un référent réputé envahissant²¹¹ », car depuis le nouveau roman et l'Oulipo le jeu a gagné du terrain.

Westphal ajoute à la typologie de Brian McHale, deux autres stratégies de brouillage, notamment la transnomination (un-naming) et l'anachorisme d'Edward Soja. La transnomination intervient lors de la dénomination d'un lieu mais de sorte qu'on nie le lien qui unit le lieu et son référent. C'est un lieu toujours en oscillation entre la realème et sa réfutation, lieu qui n'a aucune vérisimilitude de la représentation ni autonomie du référent. L'autre procédé, l'*anachorisme*²¹² qui complète – selon Soja – l'*anachronisme* sur le plan spatial, est en général rétrospectif, on indique une place que le lecteur connaît, mais dans des circonstances historiques temporelles totalement inconnues : « l'auteur intègre un espace référencé dans un contexte temporel qui n'est pas celui que l'Histoire a consacré. On parlera en somme d'un anachronisme portant sur l'espace, une manière d'anachorisme²¹³ ». Ainsi on entre dans une sorte de vice-diction, on ne peut pas se décider sur le type du récit, car il met en place un monde fictionnel que la réalité ne contredit pas. (Un tel exemple nous est fourni par le monde filmique : *La Planète des singes* de Franklin J. Shaffner).

La troisième et dernière évolution de la spatialité est **l'utopie**, l'« ou-topos, le non-lieu²¹⁴ ». Westphal recourt à la taxinomie d'Umberto Eco dans *Sugli specchi e altri saggi*, ouvrage traduit en hollandais, en allemand et en d'autres langues latines sauf le français. Eco distingue plusieurs mondes science-fictionnels concernant l'espace-temps : l'allotopie quand le monde est différent de ce qu'il est à l'accoutumée, par exemple les animaux parlent. Selon Westphal l'allotopie pourrait correspondre à la surimpression de McHale. Dans l'utopie, il existe un monde possible parallèle au nôtre, mais ce monde nous est inaccessible. L'uchronie est un des types de mondes les plus investis par les réalisateurs aussi : « ce qui serait arrivé si ce qui s'est réellement passé, s'était passé différemment²¹⁵ ». La métatopie ou métachronie sur lesquelles les sciences-fictions jouent, préoccupe

²¹¹ WESTPHAL 2007. 176.

²¹² *Idem*. « anachorism » (inappropriate location in space). Citation originale de SOJA 1996. 279.

²¹³ *Ibid.* 179.

²¹⁴ *Ibid.* 180.

²¹⁵ *Ibid.* 180–181. Citation originale d'ECO 1985. 174.

beaucoup les artistes qu'ils soient écrivains, scénaristes ou autres. Ils sont tous intéressés par l'avenir de l'actuel monde réel.

Avant d'examiner de plus près les éléments géocritiques récapitulons les trois directions d'évolution que la spatialité fictionnelle peut suivre dans le postmoderne : *l'homotopie* présume une compossibilité entre l'espace référentiel et sa représentation fictionnelle. *L'hétérotopie* met deux lieux dans un rapport de contradiction, tandis que *l'utopie* initie une impossibilité qui engage une vice-diction et non pas une contradiction. Ces taxinomies gagneront beaucoup d'importance dans les chapitres suivants, lors de l'analyse des divers types d'espaces et de temps dans les œuvres d'Andreï Makine.

II. 1. 3. Éléments géocritiques

Les critiques littéraires antérieures à la géocritique, telles la narratologie, la sémanalyse, l'analyse structurale s'intéressent à la position du narrateur ou du personnage fictionnel, car les structuralistes cherchent le sens soit du côté de l'auteur et dans le contexte, soit du côté de l'objet langagier, le texte. Ils présupposent la permanence et la préhension du sens textuel, c'est-à-dire la collectivité du sens tel qu'il se montre dans la structure du texte. Avec le post-structuralisme, il devient évident qu'au-delà des deux ontologies de sens des œuvres – le sens constitué par l'auteur ou par le texte – il existe une troisième perception possible des œuvres, selon le point de vue du récepteur. Les post-structuralistes, avec Roland Barthes en tête, découvrent que le sens n'est plus objectif, ni collectif et ne peut pas être saisi puisqu'il s'avère continu et subjectif.

La majorité des études contemporaines portant sur des œuvres en prose se fait selon des présupposés structuralistes. De même pour l'approche autobiographique ou thématique qui cherche à établir la série des motifs récurrents dans les œuvres. Les analyses postmodernes portent un intérêt poussé à l'égard de celui qui doit comprendre l'œuvre. Le tournant postmoderne va de pair avec une approche pragmatiste. Jean-François Lyotard en donne une description dans *La condition postmoderne*, où il accentue l'importance de l'usage pragmatique du savoir langagier, car la métalangue permet la formation des paradoxes²¹⁶. La grande découverte de la société et culture contemporaine, société post-industrielle et culture postmoderne s'avère être, selon Lyotard, l'invention continuelle des tournures, mots et sens, qui fait évoluer le langage et l'imagination articulant ensemble des

²¹⁶ LYOTARD 1979. 71.

séries tenues jusqu'alors indépendantes. La plupart des approches littéraires spatiales s'avèrent « égocentrées », « imagologiques », « géopoétiques » et « écocritiques », par opposition à la théorie géocritique qui se veut une approche « géocentrée », multidisciplinaire, « multifocale », « polysensorielle », « stratigraphique » et non-stéréotypée, c'est-à-dire « re-présentative²¹⁷ ». Nous étudierons les six éléments censés être indispensables pour une analyse géocritique, lesquels interagissent dans les représentations spatiales.

Le premier élément est le **géocentrisme**. Il s'agit de placer le lieu au centre des débats dans les études littéraires. Ce n'est plus l'individu, mais ce qu'il voit, c'est-à-dire l'espace qu'il occupe qui prend une importance extrême. C'est donc l'espace de référence qui fonde la cohérence de l'analyse et non plus l'œuvre ou l'auteur. En tant que démarche géocentrée, affirmant le statut polyphonique et navicule de l'espace, la géocritique exige une relation interdépendante et interactive entre le référent et sa représentation. L'espace géocritique refuse tout regard isolé de l'auteur au profit d'un plan focal offrant un spectre de représentation aussi riche et varié que possible, d'où l'espace commun né au carrefour des points de vue distincts. L'identité de l'espace de référence est tout aussi nécessaire que la multifocalisation des regards sur l'espace de référence donné, le dynamisme de l'espace dépendant de l'identité spatiale, et l'essence identitaire de l'espace en référence. Il faut maintenir cette relation oscillatoire entre le monde et la littérature, puisque la suppression de ce lien entraîne la séparation des deux.

Il existe depuis plus de deux décennies en Europe, des œuvres à point de vue pluriel géographico-littéraire – aujourd'hui dite géocritique, d'où la naissance d'une nouvelle catégorie générique de : « la fiction géographique²¹⁸ » à situer quelque part « entre le récit de voyage, la bio- ou l'autobiographie et le récit fictionnel²¹⁹ ». La littérature reste en effet le vecteur d'un discours contre toute hégémonie, qu'elle soit culturelle ou géographique. Westphal accentue qu'en tout état de cause l'inclination vers la géocritique est tout à fait justifiée lors d'une approche géocentrée : les espaces, des référents réels abondent en diversité (villes, îles, archipels, montagnes, presqu'îles, déserts, steppes, mers) ; en plus, il existe des « entités thématologiques dépourvues de référent toponymique explicite²²⁰ » qui s'encadrent dans le champ d'analyse du géocritique : tels le désert et l'archipel. Westphal

²¹⁷ WESTPHAL 2007. 185–236.

²¹⁸ *Ibid.* 189.

²¹⁹ *Idem.*

²²⁰ *Idem.*

attire notre attention sur le fait que les espaces intimes ne relèvent pas du domaine de la géocritique.

Le deuxième élément relatif à la géocritique est la **multidisciplinarité**²²¹, lien entre les différents domaines esthétiques ou sciences humaines et sociales. À part la relation littérature-photographie ou la connexion que la littérature réalise avec le cinéma, d'autres connexions se réalisent avec les sciences « exactes » ou « dures²²² ». Le but de la géocritique est en premier lieu de faire « passer au crible²²³ » le plus de formes d'art mimétique possibles dans une même étude de représentation spatiale. Deuxièmement, elle cherche à mener à bien une réflexion sur la méthode et les sources à exploiter : à part les études littéraires et comparatistes des méthodes relatives à la sociologie, à l'anthropologie et à la psychologie entrent également en ligne de compte. La géocritique prend naissance de la confluence de la géographie et de la littérature, résultant de la dissémination des théories textuelles. Le texte de « fiction géographique » présente des éléments géographiques, littéraires, philosophiques et peut-être même anthropologiques. La géographie fait appel au texte et à la théorie littéraire, alors que le littéraire profite des résultats des recherches géographiques. Pour ce qui est de la philosophie, elle soutient toutes les affirmations, lorsque par exemple la géocritique personnalise le monde comme *perpetuum mobile* et dynamisme.

Se débarrasser du joug du binarisme va de pair avec une **multifocalisation**, laquelle se veut le troisième composant de la géocritique : « Il y a presque autant de mondes que de regards²²⁴ » ; « les points de vue ne s'excluent pas les uns les autres, mais peuvent co-exister, co-agir, être complices²²⁵ ». Il s'agit de prendre des points de vue endogène, exogène ou allogène sur l'espace de référence. Le point de vue endogène traduit une vision autochtone de l'espace où tout est familier, tel le monde de Tahar Ben Jelloun. La vision exogène est marquée par l'exotisme : le voyageur trouve très attrayant le monde visité. L'allogène, se situant quelque part entre les deux autres, n'est plus exotique mais ni encore familier, c'est lui qui caractérise le plus la personne adoptant une focalisation « stéréophonique » qui « concourt à promouvoir le tiers espace²²⁶ ». Comme le territoire que le mouvement fait et défait, l'identité du territoire et de la personne regardante est

²²¹ Westphal désigne l'interdisciplinarité comme deuxième élément de la géocritique, pourtant nous considérons la multidisciplinarité comme un terme plus adéquat dans ce type d'analyse.

²²² WESTPHAL 2007. 196.

²²³ *Idem.*

²²⁴ *Ibid.* 205. Citation originale de MUNIER 1995. 23.

²²⁵ *Ibid.* 206. Citation originale de ZACCARIA 1999. 102.

²²⁶ *Ibid.* 211.

complexe : plurielle et archipélagique. Le territoire perçu sous un angle multifocal par l'individu se met à osciller.

Outre le géocentrisme, la multidisciplinarité et la multifocalisation, c'est la **polysensorialité** qui caractérise également la démarche géocritique. La polysensorialité intervient « lorsqu'on écrit, peint ou filme, on inscrit le texte dans un schéma visuel, olfactif, tactile, auditif dont l'extrême variabilité, déjà notée par les géographes et les sémiologues, est étroitement déterminée par le point de vue²²⁷ ». Cette « *sensuous geography*²²⁸ » caractérise tous les espaces humains ; la tâche du géocritique est seulement d'être réceptif aux signes spatiaux : « jeter un regard neuf, [...] prêter une oreille attentive et [...] être à l'écoute des vibrations sensorielles du texte²²⁹ ». N'étant plus « le monopole des yeux²³⁰ », la lecture fait appel à tous les organes pour percevoir, visionner le monde, d'où la synonymie de la vision et de la compréhension.

Participant à l'orientation dans l'espace, les sens deviennent géographiques et les sens passifs tels l'odorat, le toucher et le goût, et les sens distants auxquels appartient la vue et l'ouïe. On exploite le monde soit par plusieurs sens grâce à la polysensorialité, soit par le biais d'un seul sens, comme c'est le cas du paysage sensoriel, haptique, olfactif, sonore ou visuel. Robert Murray Schafer invente le néologisme *soundscape*²³¹ – à partir de la contraction des mots *landscape* et *sound* – pour dénommer les caractéristiques acoustiques de l'environnement naturel, le paysage sonore. L'expérience sensible aide à percevoir les caractères remarquables du paysage sonore *Entrance in the Harbour*, enregistré par Schafer in Vancouver : « un clapotis à peine audible et, soudain un grave et puissant appel de corne de brume qui emplit l'espace et le temps de l'écoute, qui transporte le corps. D'emblée, le climat portuaire est là tout entier, vaste, humide, d'une clarté laiteuse²³² ». Quelques années plus tard, en 1985, Porteous inspiré par Schafer remarque le manque total d'un vocabulaire approprié pour la description des paysages sensoriels non-visuels et décrit le *smellscape*²³³. Le *smellscape* – suggérant qu'à côté des perceptions visuelles, les odeurs jouent un rôle tout aussi important dans la prise en perspective du lieu – devient « le cadre organisationnel d'une triade personne-temps-espace²³⁴ » grâce à la

²²⁷ *Ibid.* 199.

²²⁸ *Ibid.* 197. En français : « Géographie sensorielle ».

²²⁹ *Ibid.* 199.

²³⁰ *Ibid.* 213.

²³¹ *Idem.* SCHAFFER 1977.

²³² AUGOYARD 1995. 337.

²³³ PORTEOUS 2006. 89. En français : paysage sensoriel olfactif.

²³⁴ « Using the triad person-time-space as an organizing framework, I will investigate smell as a function of person, of place and of time ». *Idem.*

« mémoire olfactive²³⁵ ». Porteous souligne encore la manière de percevoir le monde de façon polysensorielle, l'*allscape*²³⁶, tous les sens étant impliqués dans la compréhension de l'environnement, parce que « nous vivons dans un monde multisensoriel²³⁷ ».

Réunissant les cinq sens, Paul Rodaway²³⁸ propose cinq types de relations : la coopération, la combinaison synesthésique entre plusieurs sens ; la hiérarchie entre les sens ; les séquences sensorielles qui varient avec l'âge ; les seuils sensoriels définis par des niveaux de stimulation ; et dernièrement la réciprocité entre le sujet et l'environnement sensoriel. Cette taxinomie nous paraît utile du point de vue de notre recherche, puisque, comme on le verra, les sens dominent les récits de Makine aussi, quand le narrateur se dissout derrière « les percepts et affects²³⁹ » de la nature. Le géocritique littéraire devient archéologue, examine le paysage en découvrant ses « strates²⁴⁰ », car l'espace, surface de trompe-l'œil, perd son statut horizontal, homogène et se verticalise. Une oscillation permanente du système de référence se substitue au système rigide. Le temps exerce une influence considérable sur l'espace et l'examen de son impact signifie le tournant dans l'analyse géocritique. L'instant syntagmatique du temps induit l'espace en une durée paradigmatique²⁴¹, ainsi que l'espace qui devient multiplicité feuilleté, tel le « gâteau nommé mille-feuilles²⁴² » lefebvrienne. Le **caractère stratigraphique** de l'espace renvoie aux *sédimentations* et *plissements*²⁴³ de Deleuze et Guattari, à l'idée de l'espace stratifié avec les diverses couches à fonctions variées, nommées aussi *substrates*, *interstrates* et *métastrates*, qui servent de réserve et de support à une autre strate, ayant en commun la relation dynamique entre elles qui assure un « état intermédiaire²⁴⁴ ».

²³⁵ WESTPHAL 2007. 219.

²³⁶ PORTEOUS 1990. 196.

²³⁷ « We live in a multisensory world, an allscape ». *Idem*.

²³⁸ « Five key characteristics are identifiable in touch, smell, hearing and sight, individually and in their inter-relationship.[...] cooperation [...] hierarchies [...] sequences [...] thresholds [...] reciprocity ». RODAWAY 1994. 36–37.

²³⁹ Concepts philosophiques de Deleuze et Guattari qui désignent les paysages et les devenirs non-humains de la nature. DELEUZE–GUATTARI 2005.154–188.

²⁴⁰ *Ibid.* 224.

²⁴¹ Les termes « syntagmatique » et « paradigmatique » sont utilisés en linguistique générale, puis en sémiotique. En linguistique, Saussure aborde le langage comme un système composé de séquences d'éléments. Lorsqu'il parle de l'axe syntagmatique, il se réfère aux choix des mots. Dans le cas de l'axe paradigmatique, on désigne le choix de placer les mots dans l'énoncé. Par exemple, tout mot de la classe des verbes peut prendre place dans un syntagme verbal (axe paradigmatique), mais aucun substantif ne peut occuper la place d'un verbe (axe syntagmatique). Les syntagmes et paradigmes apparaissent comme les principes de base de la linguistique saussurienne, à côté d'autres termes : synchronie-diachronie, langue-parole et Signifiant-Signifié. Les critiques reprocheront à Saussure d'avoir conçu des dichotomies, car il préférerait toujours justement l'une des méthodes d'analyse (les mots soulignés – les auteurs).

²⁴² WESTPHAL 2007. 224., LEFEBVRE [1974] 1986. 104.

²⁴³ DELEUZE–GUATTARI 1980. 627.

²⁴⁴ WESTPHAL 2007. 225.

Grâce à la stratigraphie, l'espace cesse de paraître évident ressemblant au jardin de Borges dont les chemins bifurquent en toutes directions, vers le haut, et vers le bas, à gauche et à droite. Avec l'espace « élevé au carré du temps²⁴⁵ » l'espace-temps finit d'être continu et participe de plusieurs courbes temporelles, d'une véritable polychronie des temps. *Monochronie* et *polychronie*, ce sont deux temporalités très diverses, la première détentrice d'une vision hégémonique en vue d'affirmer l'existence d'une seule temporalité pour tout l'ensemble de l'humanité, la polychronie, par contre, désigne la vision postmoderne où chaque espace culturel vit selon son propre rythme. C'est pourquoi la géocritique s'approprie un point de vue polychrone sur les espaces-temps asynchrones. Grâce aux textes fictionnels l'espace peut être déplié des strates temporelles et il prend une forme virtuelle toujours changeante. Le texte de fiction ne témoigne pas seulement d'une histoire passée, mais il anticipe aussi sur ce qui va se passer dans l'avenir, assurant de cette manière sa propre survie.

Non seulement que la géocritique s'attribue la vocation archéologique d'explorer les strates, mais elle a comme sixième et dernier pilier, **la re-présentation**. Il est très important de démolir la conception monolithique de l'espace et le stéréotype. Quand l'espace statique de l'État se présente par la parole hégémonique, monofocale et monochronique, l'espace se fige en un schéma collectif qui n'offre pas une représentation innocente et inoffensive, mais plutôt pragmatique. La géocritique vote pour les phénomènes où la représentation est une *re-présentation*, une image évolutive et transgressive du monde. Le géocritique décrit le monde où l'on doit vivre, comme un espace dont la « représentation s'efforce d'être unique et statique (identité du *stare*²⁴⁶), alors qu'elle devrait être inéluctablement changeante et plurielle dans le court terme même (ré-identification permanente du *esse*)²⁴⁷ ». La littérature et les autres domaines de l'art mimétique peuvent seulement créer des re-présentations libres, organiques et « non-organiques²⁴⁸ », dont la géocritique profite pour en constituer une base théorique d'analyse mobile. Les enseignements éphémères des arts peuvent nous conduire vers une meilleure compréhension du monde, et la saisie des espaces dans leur essence navicule. Ainsi le *tópos* devient *átopos* (= dynamique) et non *tópos koinos* (= lieu commun). Ce *tópos átopos* naît sur le terrain du tiers espace, car la position tierce échappe aux normes de référence étant régie par des principes idéaux, idéalisés, neutres en somme. Il est difficile de se

²⁴⁵ *Ibid.* 229.

²⁴⁶ Du latin : *stare* (sto) = not to move on, to remain still or motionless ; *esse* (sum) = (esp. of persons) to be (continue) among the living ; (of things) to be in existence. *Oxford Latin Dictionary* 1968. 1823 et 1865.

²⁴⁷ WESTPHAL 2007. 236.

²⁴⁸ DELEUZE 1981.

débarrasser du régime monofocal et monochrome, où les stéréotypes guettent le critique littéraire aussi, mais l'analyse de ces stéréotypes et des clichés conduit à démystifier tout ce qui empêche les relations interpersonnelles.

Le déclin des stéréotypes serait inévitable et surtout indispensable dans une analyse géocritique : chaque espace continue à inspirer de nouveaux stéréotypes. Les images figées se croisent et se dévoilent constamment ; l'espace, loin de rester monofocal, prend une perspective plurielle. La re-présentation tend toujours *vers* l'espace et non pas *dans*, elle anticipe en quelque sorte le lieu, car le lien texte-lieu est très complexe : le texte peut précéder le lieu ou même se superposer à lui au point que texte et lieu deviennent indiscernables, finissant par se confondre, mais d'autres combinaisons sont aussi envisageables. De fait, l'espace-temps dans cette perspective géocritique s'enchaîne au texte par le biais de la logique intertextuelle. Les re-présentations fictionnelles exercent un indubitable impact sur l'espace quand une relation intertextuelle réunit la réalité spatiale et la fiction. Même si les livres sont écrits pour être lus, ce n'est pas vrai pour les espaces, bien que Roland Barthes de *L'empire des signes* tienne les lieux éminemment lisibles : « la Ville est un idéogramme : le Texte continue²⁴⁹ ». En conséquence, on lira l'espace « comme on parcourt un livre²⁵⁰ » et on lira un texte « comme on parcourt un espace²⁵¹ ». L'espace est donc lisible dans l'acception westphalienne pour devenir scriptible dans un sens barthésien.

Ayant passé en revue les caractéristiques de cette théorie littéraire postmoderne qu'est la géocritique, nous constatons qu'elle servira de point de repère dans les interrogations qui suivent. Cette approche nous semble particulièrement féconde, car elle permet une nouvelle lecture du monde où interagissent la théorie littéraire, la géographie culturelle, la philosophie et l'architecture. C'est grâce à la géocritique que la littérature découvre de nouvelles passerelles et retrouve des lignes de fuites inattendues.

²⁴⁹ WESTPHAL 2007. 257. Citation originale de BARTHES 1970. 44.

²⁵⁰ *Ibid.* 236.

²⁵¹ *Idem.*

II. 2. La géophilosophie de Gilles Deleuze et de Félix Guattari

Dans le chapitre qui suit, nous chercherons à esquisser le contexte dans lequel la philosophie de Gilles Deleuze se laisse comprendre. Il s'agit de situer les enjeux théoriques d'une philosophie qui se veut et qui s'appelle « géophilosophie ». Présenter cette philosophie s'avère une tâche sinon importante, du moins difficile à mener à bien vu sa nature proliférante et compliquée : philosophie, politique, psychanalyse, esthétique et art (cinéma, peinture, littérature), mathématiques, physique, biologie, etc., tous y prennent parti.

Michel Foucault avait raison lorsqu'il évoquait l'apport²⁵² considérable et déterminant de Deleuze au troisième millénaire : sa philosophie rompt avec l'histoire de la philosophie et réfute la fin de la philosophie. L'innovation méthodologique de Deleuze consiste dans le recyclage créatif de commentaires, dans l'hybridité de l'histoire et de la philosophie qu'il invente. Dès le début, on retrouve chez Deleuze des textes extérieurs au champ traditionnellement réservé à la philosophie, dont il se sert pour relire et relier des auteurs très différents. Il réussit à établir des liens avec des œuvres picturales, littéraires et cinématographiques ainsi que scientifiques, en mettant en œuvre la schizoanalyse, une nouvelle méthode capable de produire de nouveaux concepts, méthode qui avait le rôle analogue à celui d'un collage dans une peinture.

La philosophie de Deleuze s'inscrit dans la pensée philosophique des années 1960 et 1970, et comme telle, elle est post-structuraliste, voire postmoderne. Sans vouloir cependant étudier de près les débats qui se déroulent sur la scène publique autour de la notion de postmodernité, il nous semble plus intéressant de suivre la réflexion ou l'évolution de la pensée de Gilles Deleuze jusqu'à l'apparition de la notion de géophilosophie. Le point de départ de la philosophie de Deleuze, et cela dès le début, se résume avec la critique qu'il adresse à l'image de la pensée. Cette critique traverse l'œuvre²⁵³ de Deleuze, contre l'image classique de la philosophie, qui est une image dogmatique et morale qui « empêche parfaitement les gens à penser²⁵⁴ ». Au lieu de régénérer les présupposés de la philosophie, Deleuze propose une nouvelle « méthode »,

²⁵² « une fulguration s'est produite qui portera le nom de Deleuze : une nouvelle pensée est possible ; la pensée, de nouveau, est possible. Elle n'est pas à venir, promise par le plus lointain des recommencements. Elle est là, dans les textes de Deleuze, bondissante, dansante devant nous, parmi nous ... [...] Longtemps, je crois, cette œuvre tournera au-dessus de nos têtes, en résonance énigmatique avec celle de Klossowski, autre signe majeur et excessif. Mais un jour, peut-être, le siècle sera deleuzien ». FOUCAULT 1970. 885.

²⁵³ DELEUZE 1962, DELEUZE 1964 puis 1975, DELEUZE 1980, DELEUZE 1991.

²⁵⁴ DELEUZE-PARNET 1996. 20.

celle de défaire l'image traditionnelle²⁵⁵ et de pourchasser la création des « concepts » qui est la vraie tâche des philosophes.

C'est dans les chapitres²⁵⁶ des diverses éditions du livre écrit sur Marcel Proust que nous pouvons le mieux suivre l'évolution de la pensée deleuzienne dans sa relation au discours critique de l'époque. En 1964, l'œuvre de Proust fait l'objet d'une exploration des différents mondes de signes, à reconnaître et à traduire. Mais l'essentiel réside toujours ailleurs, non pas dans la signification des signes, mais dans le « [de]hors de la pensée, dans ce qui force à penser²⁵⁷ », voire les signes sensibles qui mobilisent l'imagination involontaire, créative expliquant le sens. Ce dehors de la pensée fait l'objet d'une rencontre, d'une impression ou expression qui nous forcent à interpréter.

Dans l'édition de 1976, contemporaine du *Rhizome*, Deleuze ébauche la « toile de l'image nomade de la pensée » par le thème de la folie qui s'organise telle une « toile d'araignée » en train de se faire avec chaque fil remué par tel ou tel signe : jalousie, crime, sexualité. Cette toile est « le plan d'immanence des concepts », le *rhizome* du *Mille Plateaux*, un champ indéfiniment ouvert abritant « la pensée sans image » sous le signe des violences. Ici la philosophie ne domine plus les autres ordres symboliques – philosophie, littérature, arts et sciences se ralliant sur un même plan, d'où l'on peut conclure que la philosophie pour Deleuze n'a plus le même statut suprême que pour les philosophes classiques. La connaissance que la philosophie donne n'est plus supérieure à la connaissance hétérogène proposée par les arts. Le mot géophilosophie traduit exactement cet enjeu de la philosophie deleuzienne, laquelle n'a jamais pu imaginer la philosophie sans son « dehors²⁵⁸ », sans la non-philosophie.

Dans sa géophilosophie Deleuze élabore avec Guattari une nouvelle théorie de sens et de sujet dépassant la méthode structurale. Cette théorie de sens visant la compréhension de la schizophrénie excède l'image de la pensée née du bon sens et du sens commun – la communication claire et raisonnée de l'ego transcendantal –, et met l'accent sur le non-sens²⁵⁹ jusqu'alors éliminé du « sujet en procès²⁶⁰ ». En 1972, Deleuze parle du non-sens

²⁵⁵ Et à côté, il instaure une théorie de sens et de sujet reformée.

²⁵⁶ « L'image de la pensée » 1970, « Présence et fonction de la folie, l'Araignée » 1976.

²⁵⁷ DELEUZE 2006. 117.

²⁵⁸ LAPOUJADE 2002. 22.

²⁵⁹ Le non-sens ne renvoie pas du tout à l'absurde, c'est-à-dire au sens qui manque essentiellement, à l'absence de toute signification, ni au contraire du sens, mais il est ce qui le fait valoir et le produit en circulant dans la structure. Le non-sens concerne l'excès de sens, quand le signifiant et le signifié sont en même temps pourvus de sens. DELEUZE 2002. 238–269.

²⁶⁰ KRISTEVA 1977. 161.

comme cause du sens²⁶¹, ainsi que de la « case vide²⁶² » l'objet fuyant avec une agilité extraordinaire telle la lettre volée dans l'histoire d'Edgar Allan Poe. Cet « Objet = x, Objet de devinette ou grand Mobile²⁶³ », enveloppé dans les œuvres, dans les chansons comme un refrain revenant après les séries de couplets est un élément paradoxal qui met en mouvement la structure ayant pour propriété de changer toujours de place : il n'est jamais là où l'on cherche, tout comme le réel lacanien. C'est la case vide qui saute sans cesse, le « signifiant flottant²⁶⁴ » d'une valeur symbolique zéro circulant dans la structure. Lewis Carroll et James Joyce inventent de telles cases vides, des « mots valises²⁶⁵ » ou des « mots ésotériques » pour exprimer ce surplus de sens, le non-sens travaillant le sens. Dans son perpétuel déplacement, le non-sens devient plus tard, à l'époque de *Mille Plateaux* la *ligne de fuite* du rhizome.

Alors l'image de la pensée traditionnelle – la présupposition commune du sens – se transforme en une pensée nomade sans image – le paradoxe et le non-sens affrontent le bons sens et le sens commun – qui dissocie grammaire et poétique. La nouvelle pensée sans image, la pensée sans représentation devient la critique radicale de l'image comme icône à détruire : « la théorie de la pensée est comme la peinture, elle a besoin de cette révolution qui la fait passer de la représentation à l'art abstrait : tel est l'objet d'une théorie de la pensée sans image²⁶⁶ ». C'est avec Deleuze que la philosophie finit par réaliser ce passage qui conduit à l'abstraction radicale.

Deleuze, l'inventeur d'une improbable « post-philosophie²⁶⁷ », établit la pensée glissante, et le penseur-surfeur comme personnage conceptuel²⁶⁸, une désubjectivation créative par et sur le Réseau. Ce nouveau projet de penser implique le développement en réseau où la fluidité et l'effacement des limites sont souhaités. La *géophilosophie* est le résultat de cet exercice qui consiste à changer notre angle de vision et à saisir la vie sociale selon une dimension horizontale (spatiale), en réseau (rhizome) et non plus à la verticale, en rapport étroit avec l'histoire. La multi-appartenance territoriale, l'espace-temps décloisonné, la multiplication de « non-lieux », la logique de l'hétérogénéité et du métissage, les identités plurielles sont autant de paradigmes, auxquels on peut toujours

²⁶¹ « Il y a profondément un non-sens du sens [...] Pour le structuralisme, au contraire, il y a toujours trop de sens, une surproduction, une surdétermination du sens, toujours produit en excès par la combinaison de places dans la structure ». DELEUZE 2002. 245.

²⁶² *Ibid.* 258–265.

²⁶³ *Ibid.* 258.

²⁶⁴ *Ibid.* 261.

²⁶⁵ *Idem.*

²⁶⁶ BELLOUR 2002. 42.

²⁶⁷ CUSSET 2002. 55.

²⁶⁸ *Sujet en procès ou corps sans organes.*

rajouter d'autres, car c'est une théorie « en devenir », elle-même en évolution, décrivant la relation du monde et la littérature comme un processus toujours changeant.

Dans les chapitres suivants nous développerons l'évolution conceptuelle de la philosophie deleuzienne pour montrer la toile que les concepts forment : tels « l'archipel²⁶⁹ », « le multiple²⁷⁰ », « la nomadologie²⁷¹ », « le rhizome²⁷² », « le pli²⁷³ » ainsi que « l'Aiôn²⁷⁴ », « le corps sans organes²⁷⁵ », « les percepts et les affects²⁷⁶ », « la langue mineure²⁷⁷ » en fonction de l'analyse des textes de Makine. Nous opérons encore avec d'autres termes géophilosophiques aussi – « le Lisse » – « l'agencement » – « le devenir²⁷⁸ ».

II. 2. 1. L'archipel ET le monde en devenir

À vouloir isoler le début d'une pensée géophilosophique à l'intérieur de la philosophie de Deleuze, on devrait commencer par citer *Causes et raisons des îles désertes*, étude des années 1950 parue dans *Île déserte et autres textes*²⁷⁹. En effet, l'*île déserte* constitue un des premiers concepts de la géophilosophie, que d'autres – le rhizome, le pli, *le territoire en émergence* et *le monde en archipel* évoqués par Westphal – vont suivre. Dans *Causes et raisons des îles désertes*, Deleuze distingue deux types d'îles, les îles continentales séparées d'un continent et celles océaniques sortant des flots après une éruption volcanique par exemple. L'île océanique, comme espace géographique signifiant « l'origine, l'origine radicale et absolue²⁸⁰ », désigne à la fois la séparation et la création : séparation parce qu'on se trouve isolé et à grande distance d'un continent, sur une île. Mais aussi création

²⁶⁹ DELEUZE 2002.

²⁷⁰ DELEUZE-PARNET 1996.

²⁷¹ DELEUZE-GUATTARI 1980.

²⁷² *Idem.*

²⁷³ DELEUZE 1988.

²⁷⁴ DELEUZE 1969.

²⁷⁵ DELEUZE 1972.

²⁷⁶ DELEUZE-GUATTARI 1991.

²⁷⁷ DELEUZE-GUATTARI 1975.

²⁷⁸ DELEUZE 1993.

²⁷⁹ C'est une édition préparée par David Lapoujade, laquelle contient des textes, entretiens, compte-rendus, conférences de Deleuze publiés autant en France qu'à l'étranger entre 1953 et 1974. Ces textes n'ont jamais été repris en aucun ouvrage de Deleuze même s'ils figuraient déjà dans divers revues et ouvrages collectifs. Ils étaient auparavant, avant leur publication en 2002, peu accessibles et selon le désir de Deleuze ce recueil ne contient pas de publications posthumes ou de textes inédits.

²⁸⁰ DELEUZE 2002. 12.

car elle promet – face à l'île continentale qui démontre que la mer est sur la terre – dynamisme et renaissance, la terre étant sous la mer.

Rêver de l'île veut dire se séparer du continent et recommencer, repartir à zéro. L'île océanique que l'eau entoure ressemble à un œuf, elle est ronde et peut-être même déserte sans pour autant l'être nécessairement. L'île déserte ne prétend pas qu'il y existe un désert ni même qu'elle soit justement inhabitée. Probablement les conditions de vie y sont pourtant présentes. Il s'agit simplement du fait que l'île déserte est à imaginer dans un sens mythologique et non pas géographique. L'île déserte signifie l'imagination de l'homme en quête de créativité et d'imagination. Afin de mieux appréhender le sens de l'île chez Makine, les textes de Deleuze méritent d'être étudiés.

Deleuze cite *Robinson Crusoe* (1719) de Daniel Defoe et *Suzanne et le Pacifique* (1922) de Jean Giraudoux pour mieux illustrer l'état désertique de l'île océanique. Aussi démontre-t-il comment mythologie et littérature font faillite même si l'île dispose de l'entité la plus précieuse, à savoir le naufragé. Les mythes peuvent être interprétés seulement par le biais de la littérature, car nous sommes arrivés à ne plus les comprendre, conclut Deleuze : « on ne sait plus rêver ni reproduire [les mythes]²⁸¹ ». La mythologie meurt dans ces deux romans classiques mais de façons différentes. Dans le cas de Suzanne, qui vit dans un monde où tout est mis à sa disposition et où elle ne doit même pas travailler, la mythologie subit la « plus jolie mort, la plus gracieuse²⁸² » :

Avec elle l'île déserte est un conservatoire d'objets tout faits, d'objets luxueux. L'île porte immédiatement ce que la civilisation a mis des siècles à produire, à perfectionner, à mûrir. [...] Suzanne [...] est une jeune fille fade ; ses compagnons ne sont pas Adam, mais de jeunes cadavres, et quand elle retrouvera les hommes vivants, elle les aimera d'un amour uniforme, à la manière des curés, comme si l'amour était le seuil minimum de sa perception²⁸³.

La situation de Robinson est le contraire, c'est un des romans les plus ennuyeux que les enfants lisent encore malheureusement, déclare Deleuze. La mythologie y disparaît aussi, meurt de manière plus « pesante²⁸⁴ » car Robinson représente l'aspect de la calcomanie, qui vient du désir d'imiter son ancienne vie continentale : posséder une propriété et détenir un capital. Cette reproduction de la vie bourgeoise où rien n'est inventé paraît démoralisante pour Deleuze. Le compagnon de Robinson n'est pas une femme comme cela devrait se passer dans un cas idéal, mais un homme, Vendredi, l'ex-anthropophage heureux de

²⁸¹ *Ibid.* 15.

²⁸² *Idem.*

²⁸³ *Ibid.* 15–16.

²⁸⁴ *Ibid.* 15.

pouvoir devenir esclave. Si les deux protagonistes, Robinson et Suzanne, sont destinés à subir un échec, c'est parce qu'ils ne sont point créatifs.

Malgré ces deux dénouements mornes, Deleuze propose de revenir « au mouvement de l'imagination qui fait de l'île déserte un modèle, un prototype de l'âme collective²⁸⁵ ». Il développe le principe qu'étant originelles, les îles océaniques sont toujours des territoires en émergence : les lieux d'une re-création, d'une seconde naissance toujours possible. Donc, l'« origine radicale et absolue » de l'île est l'origine seconde à partir de laquelle le re-commencement doit inévitablement avoir lieu. Naissance et renaissance vont ensemble, le second étant évidemment plus nécessaire que le premier après lequel intervient la catastrophe suivie par la reprise. Il est à noter que la deuxième naissance ne survient pas à cause de la catastrophe, l'inverse se produit : la catastrophe advient après l'origine « parce qu'il doit y avoir, dès l'origine, une seconde naissance²⁸⁶ ». Il faut que tout se répète, c'est pourquoi la deuxième origine est plus importante, donnant le principe de la série : « Il y a dans l'idéal du recommencement quelque chose qui précède le commencement lui-même, qui le reprend pour l'approfondir et le reculer dans le temps. L'île déserte est la matière de cet immémorial ou ce plus profond²⁸⁷ ».

Si le concept d'île, avec sa naissance et re-naissance, nous paraît essentiel c'est parce qu'il fait appel au principe même de la re-présentation en littérature. De plus, l'île en tant que *territoire en émergence* est aussi à même de désigner le *tiers espace* de Homi K. Bhabha, qui se trouve au *milieu*. En effet, placée entre la terre et la mer, l'île appartient aux deux à la fois. Une quinzaine d'années plus tard, après l'apparition des *Causes et raisons de îles désertes*, Deleuze revient sur ce même sujet lorsqu'il postface²⁸⁸ le roman de son ami Michel Tournier, *Vendredi ou les limbes du Pacifique* (1967). Deleuze considère l'île déserte comme l'espace par excellence de l'expérimentation où Robinson doit se connaître et passer par plusieurs étapes de métamorphose : l'animalisation, la minéralisation et la déshumanisation.

Le Robinson de Tournier est bien différent du Robinson defoeldien et de la Suzanne giraudousienne puisqu'il se délivre des lois dictées par le monde (réel) occidental pour enfin se laisser aller au rythme de l'île déserte. Autrui²⁸⁹ ayant disparu, la structure des

²⁸⁵ *Ibid.* 16.

²⁸⁶ *Idem.*

²⁸⁷ *Ibid.* 17.

²⁸⁸ DELEUZE 1972. 257–283.

²⁸⁹ « Autrui n'est ni un objet dans le champ de ma perception ni un sujet qui me perçoit : c'est d'abord une structure du champ perceptif ». DELEUZE 1972. 264. Autrui esquisse un champ de virtualités et de potentialités, le possible en tant qu'expression du monde, autrui faisant comprendre à Robinson les signes du monde, qu'il peut interpréter à l'aide d'autrui. Comme c'est la structure autrui qui rend possible la

troubles et des obligations manque et Robinson se libère. Il peut maintenant découvrir l'autre image de l'île, « une *autre* île, cachée sous l'île administrée²⁹⁰ ». Une possibilité s'offre à Robinson, celle de suivre l'image dynamique de l'île, « la conscience du mouvement qui l'a produite²⁹¹ ». Il doit seulement reprendre l'élan de l'île afin de rejoindre sa pure conscience, et *devenir* pur Artiste. Après l'explosion, Robinson cherche à rompre le caractère désert de l'île à l'aide de Vendredi toujours imaginatif et inventif.

L'île, devenue l'image dynamique de l'espace – dans le sens où elle suit le mouvement de re-création, et de création de nouvelles îles –, la théorie sur autrui, voici ce qui constitue les premières notes de Deleuze sur la virtualité, sujet que nous traiterons dans le troisième chapitre. Dans les années qui suivent Deleuze ne cesse de développer le thème de l'île à l'imagination créative. Dans *Critique et clinique* (1993), il introduit la théorie de l'archipel en liant celle-ci au problème d'écrire, à la production de sens qu'il prend pour une géographique sans cesse à réinventer. Mais pourquoi Deleuze recourt-il à ce terme relatif à la géographie, l'archipel, dont il forme des expressions, telles que *monde en processus*, *monde en archipel* ou encore *perspectivisme en archipel*. Pour répondre à cette question il est indispensable de soumettre la notion d'archipel à une recherche très minutieuse censée pouvoir traduire la polyvalence du mot dans des domaines plus ou moins lointains.

Dans la langue courante, l'archipel²⁹² désigne un groupe d'îles relativement proches les unes des autres. Le terme provient du grec ancien *Archipelagos*, et désigne la mer Égée « (*aigaion/ aegeos pelagos*, mer Égée ; ou *agios/ arkhi pelagos*, mer sainte, mer principale, suivant les interprétations)²⁹³ ». *Archipel* était d'abord la Mer Égée avec les Cyclades et les Sporades, une mer parsemée d'îles auxquelles s'ajoute encore selon Chryssa A. Maltezoú la beauté naturelle du paysage insulaire pour marquer finalement « les belles îles qui forment un ensemble²⁹⁴ ». Maltezoú cite un passage d'une description de voyage, originaire du XVI^e siècle : « Nous vîmes ensuite toutes ces Cyclades semées par la mer Égée qui, ornée par la beauté et la fertilité de tant d'îles mérite vraiment son nom d'Archipel²⁹⁵ ».

perception du monde, il est « l'expression d'un monde possible ». *Ibid.* 267. Par conséquent, autrui signifie la manière d'appréhender le monde dont Robinson réussit à se débarrasser grâce à la catastrophe provoquée par Vendredi et au processus d'auto-transformation.

²⁹⁰ *Ibid.* 277.

²⁹¹ DELEUZE 2002. 13.

²⁹² « À l'origine, le terme archipel désigne la mer Égée ; puis il a pris le sens de groupe d'îles, et depuis vingt ans ou davantage, on l'emploie souvent avec un sens figuré dans des domaines aussi divers que l'économie, l'histoire, la philosophie, la sociologie, mais aussi la littérature, la médecine, etc. » ARRAULT 2005. 315.

²⁹³ *Ibid.* 318.

²⁹⁴ MALTEZOÚ 1998. 465.

²⁹⁵ *Ibid.* 465–466. Citation originale de VOURAZELI.

Tandis qu'*Archipel* dénote la mer qui sépare l'Europe de l'Asie, ce même terme persiste jusqu'au XX^e siècle et dont les géographes feront un usage commun, l'*archipel* pour désigner tout groupe d'îles de l'un ou l'autre hémisphère²⁹⁶. Il paraît donc que, du point de vue de nos recherches, l'archipel doté de la beauté et de la fertilité de ses îles joue un grand rôle dans la description et l'explication des concepts deleuziens. Les îles d'un archipel peuvent avoir une origine géologique commune, mais plus important est leur mode d'organisation. Comme l'archipel se trouve au carrefour de deux spatialités différentes, la terre et la mer, il participe des deux à la fois : soit l'archipel est considéré comme mer parsemée d'îles soit il est vu comme un groupe d'îles au milieu d'une mer. Si cette différenciation théorico-épistémologique nous intéresse, c'est à cause du statut conféré à la mer en ce qu'elle n'est pas une frontière mais un « champ de relations²⁹⁷ » permettant la libre circulation des idées. Telles les îles grecques parsemées qui forment un espace géographique discontinu et sont entretenues en réseau par la mer égéenne.

Aujourd'hui, le mot d'archipel s'emploie dans ce sens d'appropriation spécifique entre des éléments entretenant des liens importants et primordiaux. Transversalité et pluridisciplinarité caractérisent aussi la relation des îles de l'archipel. Deleuze en parle dans *Critique et clinique* lorsqu'il affirme que le monde est fait de « relations flottantes, îles et entre-îles, point mobiles et lignes sinueuses²⁹⁸ ». Monde et littérature tracent une relation très complexe qui soulève la problématique de la représentation du monde dans la littérature et à sa suite la problématique de l'écriture. La géophilosophie deleuzienne nous conduit sur le chemin de la recherche, recherche de la *signifiance*, de la production de sens que Deleuze traite pour une géographie sans cesse à réinventer. *Le monde en archipel*, *le monde en processus* se réfèrent aux œuvres littéraires qu'on crée et qui devraient présenter plusieurs sens face à la signification imposée, face au piège tendu par des stéréotypes. L'imagination peut venir en aide à la littérature qui entretient ses relations avec les autres sciences.

Le monde en archipel devient l'image d'une spatialité qui perturbe nos catégories territoriales usuelles. Dans cette ère postmoderne où c'est moins la fragmentation que la cohérence dans la discontinuité qui règne, le monde devrait fonctionner non pas même comme « un puzzle, dont les pièces, en s'adaptant, reconstitueraient un tout²⁹⁹ », mais plutôt comme un mur de pierres libres dont les éléments ne sont pas cimentées. Chaque

²⁹⁶ ARRAULT 2005. 318. et MALTEZOU 1998. 465.

²⁹⁷ ARRAULT 2005. 320.

²⁹⁸ DELEUZE 1993. 110.

²⁹⁹ *Ibid.* 198.

entité vaut pour elle-même et par rapport aux autres pareillement aux belles îles fertiles de l'archipel qui, semblables aux œuvres littéraires présentent des émergences et même des glissements de sens garantis par la mer, voire l'intertextualité. La forme discontinue de l'archipel est un espace à raccordements multiples et à continuation infinie abritant le virtuel et le potentiel cachés, un espace dont l'organisation alternative assure le mouvement oscillatoire de la structure des œuvres et devient le modèle du post-structuralisme où l'auteur disparaît définitivement parmi les lignes de ses livres.

Le monde en archipel et *le monde en processus* épousent le patchwork postmoderne et le point de vue multiple que Deleuze appellera « perspectivisme en archipel³⁰⁰ ». Le philosophe fait allusion au fonctionnement du monde réel – dirigé par une seule personne et dominée par une seule langue – qui ne reflète point l'état archipélique. Rappellant la vue de panorama à 360°C degrés et le « travelling », voyage sur une carte géographique, le perspectivisme en archipel offre une nouvelle perspective pour voir le monde et y vivre, de relancer des fragments et de ne jamais rechercher à reconstituer la totalité. Toutes les œuvres comportent une pluralité de trajets invisibles qui ne coexistent que sur une carte qu'on peut, à n'importe quel moment, corriger et redessiner. Même un mot, une expression, peut présumer plusieurs sens car un seul « mot suppose toujours d'autres mots qui peuvent le remplacer, le compléter ou former avec lui des alternatives³⁰¹ ». C'est le patchwork postmoderne qui prolifère à l'infini, et peut être dénué de centre, d'envers et d'endroit.

Bien que l'archipel présente un ordre discontinu et oscillatoire, sa figure est stimulante comme image flottante de l'espace, car la relation entre ses îles n'est pas sans logique mais immanente. Dans *Critique et clinique*, Deleuze nous montre comment l'unique propriétaire devrait céder sa place à une communauté d'explorateurs, précisément aux « frères de l'archipel qui remplacent la connaissance par la croyance ou plutôt par la “confiance” : non pas croyance en un autre monde, mais confiance en ce monde-ci, en l'homme autant qu'à Dieu³⁰² ». Cette confiance en soi et en ce monde se manifeste dans le « devenir³⁰³ ».

³⁰⁰ *Ibid.* 112.

³⁰¹ *Ibid.* 94.

³⁰² *Ibid.* 111.

³⁰³ *Ibid.* 112.

II. 2. 2. Le devenir ET le rhizome ET le Lisse

Pour mener à bien une analyse de la géophilosophie de Gilles Deleuze et de Félix Guattari, il ne nous reste qu'à développer trois concepts qui sont intimement liés les uns aux autres et régis par le principe de *devenir*. Mais qu'est-ce, au juste, que le *devenir* ? Le *devenir*, un des concepts-clés de la philosophie deleuzienne est un principe qui opère imperceptiblement, en silence. N'ayant aucune finalité, le *devenir* dans son acception deleuzienne ne renvoie pas à un acte de devenir quelque chose ou quelqu'un, médecin ou ingénieur. Au contraire, il suppose des mouvements à plusieurs bifurcations avec des entrées et des sorties, c'est comme un état de transition qui ne cesse d'être.

C'est la rencontre de Deleuze avec Félix Guattari qui se traduit en termes de *devenirs*. N'étant pas philosophe le devenir-philosophe de Guattari se réalise dans l'écriture à deux et cela depuis *L'Anti-Œdipe* en 1972. Dans cette transition « chacun d'entre nous était plusieurs, ça faisait déjà beaucoup de monde³⁰⁴ ». Ainsi le *devenir-philosophe* finit par défaire non seulement les dichotomies et les binarités qui régissent notre perception et conception du monde, mais aussi et surtout la fonction d'auteur. Écrire à deux signifie pour eux ET Félix ET Gilles, ET Parnet³⁰⁵ ET Bene³⁰⁶. Écrire à deux s'accompagne d'un usage jusqu'alors inédit des chapitres, qui n'ont plus la fonction traditionnelle de structurer, délimiter les pensées. Après *L'Anti-Œdipe*³⁰⁷, *Mille Plateaux* s'impose en *plateaux*³⁰⁸ dont chacun comporte une date et les dates ne sont pas chronologiquement arrangées. Cette pratique d'écrire met en échec toute lecture classique, c'est ce qui explique pourquoi l'on ne sait plus par quelle partie commencer et par quelle partie suivre la lecture. Il semble que ce ne soit pas l'essentiel. N'ayant aucune hiérarchie entre les diverses parties, ces plateaux se lisent « indépendamment les uns des autres³⁰⁹ ». Ce procédé est repérable dans plusieurs livres de Makine.

C'est dans *Rhizome* que Deleuze et Guattari distinguent trois types de livres. Désignant le livre classique, le livre-racine dénonce la conception traditionnelle de

³⁰⁴ DELEUZE–GUATTARI 1980. 9.

³⁰⁵ « Alors nous pourrions procéder ainsi : chaque chapitre resterait divisé en deux, il n'y aurait plus aucune raison de signer chaque partie, puisque c'est entre les deux parties anonymes que se ferait l'entretien, et que surgiraient ET Félix, ET Fanny, ET toi, ET tous ceux dont nous parlons, ET moi, comme autant d'images déformées dans une eau courante. C. P. » DELEUZE–PARNET 1996. 43. Denise Paul "Fanny" Grandjouan est la femme de Gilles Deleuze.

³⁰⁶ Carmelo Bene était un acteur, écrivain, réalisateur et metteur en scène italien, mort en 2002. *Richard III* par Bene, suivi de *Un manifeste de moins* par Deleuze in DELEUZE–BENE 1979.

³⁰⁷ DELEUZE–GUATTARI 1972.

³⁰⁸ DELEUZE–GUATTARI 1980. 8.

³⁰⁹ *Idem*.

perception où l'art imite le monde sans pour autant embrasser la multiplicité. C'est dans le cas du livre-radicelle (une « racine fasciculée³¹⁰ » ayant perdu son pivot) que les petites radicelles traduisent la multiplicité de leur système sans pouvoir échapper à la totalisation, raison qui rabat le livre radicelle au livre classique. Les séries prolifèrent, les textes constituent un supplément pour atteindre l'Œuvre totale.

Le livre idéal pour Deleuze et Guattari est le livre-rhizome se distinguant fortement des autres types de livres par ses tiges souterraines. Parmi les plantes rhizomatiques on trouve le curcuma, le chiendent ou le Souchet officinal, Herbe à oignon³¹¹ répandue en Europe du Sud. Ces vivaces à tubercules et bulbes se caractérisent par un agencement³¹² très particulier : le principe de *connexion* et d'*hétérogénéité*, celui de *multiplicité*, de *rupture assignifiante*, de *cartographie* et mais aussi le principe de *décalcomanie*, six critères qui tiennent en mouvement le rhizome. Un de ces principes affirme la possibilité de connexion d'un point quelconque du rhizome avec n'importe quel autre point, de telle manière que puissent se connecter « des organisations de pouvoir, des occurrences renvoyant aux arts, aux sciences, aux luttes sociales³¹³ ».

Autre caractéristique du rhizome, le multiple – comme des déterminations, orientations, dimensions n'ayant ni sujet ni objet – renvoie à la multitude des lignes parcourant l'ensemble et faisant évader l'unité totalisatrice par le dehors, la multiplicité des *lignes de fuite*. Grande invention de Deleuze et de Guattari, cette ligne de fuite ne laisse pas figer la structure et esquisse une sorte de structure labile prenant toujours une autre forme. La ligne de fuite permet de retrouver la liberté et crée une « aspiration irréversible à de nouveaux espaces de liberté³¹⁴ ». À l'égard de ce trajet instable et mouvant, l'idéal du livre serait selon Deleuze un plan réunissant des lignes de fuites sur une seule page, « sur une même plage : événements vécus, déterminations historiques, concepts pensés, individus, groupes et formations sociales³¹⁵ ».

Bien que le rhizome soit constitué d'un tas de lignes, des coupures et des fêlures non significatifs se produisent dans la traversée rhizomatique. Rompu à n'importe quel endroit le rhizome reprend sans cesse la suite dans une autre ligne. Ce critère de « rupture

³¹⁰ *Ibid.* 12.

³¹¹ Herbe rhizomateuse (cypéracée) des lieux humides et des marécages, à tige cylindrique ou de section triangulaire, telle que le papyrus des Égyptiens et le souchet comestible. www.larousse.fr/dictionnaires/francais/souchet/73575

³¹² DELEUZE–GUATTARI 1980. 8.

³¹³ *Ibid.* 14.

³¹⁴ GUATTARI 1977. 111.

³¹⁵ DELEUZE–GUATTARI 1980. 16.

asignifiante³¹⁶ » s'illustre avec l'exemple de la fourmière : les fourmis reconstruisent leur maison autant de fois qu'il est nécessaire à cause d'une destruction totale ou partielle. Les plantes aussi (même si elles ont des racines) forment rhizome avec quelque chose : le vent, la lumière, la pluie. Le vrai enjeu est de suivre le rhizome, allonger, prolonger, relayer la ligne de fuite, c'est ainsi qu'il faut comprendre le projet d'écrire : « faire rhizome, accroître son territoire par déterritorialisation, étendre la ligne de fuite jusqu'au point où elle couvre tout le plan de consistance³¹⁷ ». Ce plan comporte des vides, « des déserts³¹⁸ » et des flux, des rapports de mouvement et de repos, de vitesse et de lenteur. Tout y est, l'hétérogène et le temps flottant (l'Aiôn) et ce qu'on appelle « des heccités³¹⁹ ».

Notre but est de découvrir chez Makine tous ces événements, rencontres et heccités qui prennent forme autant au niveau générique qu'au niveau de la langue, dans les intensités illimitées comme les articles et pronoms indéfinis, l'infinitif des verbes ou les noms propres ne désignant pas des personnes mais se référant aux *devenirs*. Ce plan de consistance créé par notre auteur s'oppose au *plan d'organisation*³²⁰ des auteurs modernes, toujours conclu, structural et défini par la planification ponctuelle des formes et éléments. Au contraire, dans les œuvres au plan de consistance, les intensités prennent envol, rien ne se développe mais avance ou arrive en retard. Tout fuit par le milieu, les heccités composées de vitesses non subjectivées : de *percepts* et d'*affects*³²¹, des blocs de sensations conservés dans une œuvre d'art.

Le rhizome est une virtualité et comme telle, il est riche en percepts et affects. Alors que les percepts restent indépendants des sujets, des personnes qui pourraient les éprouver, les affects désignent des forces qui passent en l'absence de l'homme. Ces sensations, « *êtres* qui valent pour eux-mêmes et excèdent tout vécu³²² » se conservent sur une peinture en tant que couleurs, traits, ombres et lumières. Le sourire sur une toile est fait de ces sensations, même l'œuvre d'un écrivain peut faire miroiter les sensations à l'aide de son matériau : les mots, la syntaxe. Les affects couvrent des accords, des blocs sonores métalliques, cristallins, pétriques que l'artiste (y compris l'écrivain) peint, sculpte, compose avec des sensations, il est comme un « voyant », ou pour dire comme Makine un

³¹⁶ *Idem.*

³¹⁷ *Ibid.* 17.

³¹⁸ DELEUZE-PARNET 1996. 108.

³¹⁹ *Ibid.* 111.

³²⁰ *Ibid.* 110.

³²¹ Les percepts ne sont pas des perceptions et les affects non plus des sentiments ou affections. Même si cette définition paraît assez banale, il est nécessaire de différencier les concepts créés par Deleuze et Guattari des termes du sens commun.

³²² DELEUZE-GUATTARI 2005. 154-155.

« visionnaire³²³ » sensible aux percepts et affects inconnus ou méconnus, capable de les transposer à écriture. Aussi les figures esthétiques sont-elles des percepts et affects, des paysages, des devenirs qui forment « le langage des sensations, ou la langue étrangère dans la langue³²⁴ ».

Les percepts et affects qui parcourent les ouvrages permettent aux auteurs de faire disparaître le/les sujet(s) d'énonciation, ainsi l'énoncé sera le produit de l'agencement, toujours collectif mettant en jeu « la ligne de rencontre d'un monde intérieur et d'un monde extérieur³²⁵ ». Makine invente, à son tour, tout un agencement pareil au manteau d'Arlequin ou à un « patchwork, fait de pleins et de vides, de blocs et de ruptures, d'attractions et de distractions, [...] d'alternances et d'entrelacements, d'additions dont le total n'est jamais fait³²⁶ ». Le livre-rhizome et toute écriture postmoderne cessent de développer une forme harmonieuse, pour faire place à une « succession de catatonies et de précipitations³²⁷ », de suspens, suivant avec une vitesse infinie « la carte, et pas le calque³²⁸ ». La carte, ouverte, « connectable dans toutes ses dimensions, démontable, renversable, susceptible de recevoir constamment des modifications³²⁹ », représente le plan des différentes informations à l'aide des symboles ou des codes avec diverses couleurs. La carte comme représentation généralement plane, « de phénomènes concrets ou même abstraits, mais toujours localisables dans l'espace³³⁰ » détient le principe peut-être le plus important du rhizome : elle est lisse et toujours à entrées multiples. De cette manière on pourrait sortir de la dichotomie imposée qu'offrent les systèmes arborescents et hiérarchiques où les éléments dépendent d'une unité suprême. Les liaisons sont déjà préétablies depuis longtemps, on ne laisse pas libre cours aux informations comme dans les systèmes acentrés.

En effet, la carte s'avère très importante dans la perspective d'une étude géocritique des livres de Makine, car elle se montre susceptible de traduire la diversité voire le devenir de cette diversité générique des œuvres de Makine. Cette rencontre a lieu non seulement sur un plan thématique (vu les sujets de prédilection de Makine : steppe, île, autant d'espaces par excellence du Lisse³³¹) etc.) mais elle traduit aussi le mouvement qui s'opère

³²³ MAKINE 2011.

³²⁴ DELEUZE–GUATTARI 1991. 166.

³²⁵ DELEUZE–PARNET 1996. 66.

³²⁶ *Ibid.* 69.

³²⁷ *Ibid.* 114.

³²⁸ Cartographie et décalcomanie. DELEUZE–GUATTARI 1980. 20.

³²⁹ *Idem.*

³³⁰ Encyclopédie Larousse, version électronique gratuite en ligne, www.larousse.fr/encyclopedie/nom-commun-nom/carte/31097.

³³¹ DELEUZE–GUATTARI 1980. 592–625.

à l'intérieur et entre les genres makiniens. Makine est hanté par l'espace lisse peut-être parce que celui-ci se donne à l'ouverture et à l'hétérogénéité comme un patchwork, un bout-à-bout qui se distingue du tissu à envers et endroit, à un thème ou motif central.

L'espace lisse se retrouve dans le feutre, cette invention géniale des nomades, un vrai « anti-tissu³³² » obtenu sans filature qui n'a ni envers, ni endroit, distribuant ainsi une variation continue³³³. Conformément à la migration, à son degré d'affinité avec le nomadisme, le patchwork représente des trajets et devient inséparable de la vitesse et du mouvement dans un espace ouvert. Le lisse, véritable vecteur des lignes se laisse habiter pas des « intensités » (vents, bruits, qualités tactiles et sonores – percepts et affects – comme les petits tourbillons sur la steppe ou les glaces sibériennes. La manière de spatialisation, d'être dans l'espace ou à l'espace définit aussi notre manière de penser. Voyager en lisse ou en strié, c'est penser de même. Se fixer une image de la pensée, ou suivre l'idée de la pensée nomade, est choix de style de vie : c'est d'avoir un point de vue ou l'abandonner en faveur de la multifocalisation. Car cette pensée nomade s'impose dans *Mille plateaux* comme modèle esthétique mais vaut tout autant pour le modèle poétique.

La focalisation sur le lisse ou à la carte est tout un devenir, difficile et incertain que traduit le « nomadisme³³⁴ » – recherché chez Makine – perspective plurielle de voir avec des dimensions et directions mouvantes. On est au milieu, entre les choses, *intermezzo* qui fait référence au « monisme³³⁵ », formule magique de la géophilosophie développée dans le prochain chapitre.

II. 2. 3. La monade ET le virtuel ET le pli

Le cadre conceptuel esquissé plus haut et que l'on a tendance à appeler *perspectivisme deleuzien* se laisse comprendre facilement dans le contexte plus large qu'offre la *monadologie de Leibniz*. En 1977, Deleuze publie avec Claire Parnet *Dialogues*, dont la seconde édition posthume de 1996 contient une annexe, *L'actuel et le virtuel*, vraisemblablement contemporain de *Cinéma 2*³³⁶, mais inédit du vivant de Deleuze. C'est

³³² *Ibid.* 594.

³³³ Bon isolateur, le feutre s'avère une parfaite matière de tente, de vêtement et d'armure (chez les Turco-Mongols) à la fois ; ou le « quilt mexicain » à deux pièces rapportées, où l'on réunit deux épaisseurs de tissus piquées ensemble, entre lesquelles on introduit souvent un rembourrage, d'où la possibilité qu'il n'y a ni endroit ni envers.

³³⁴ DELEUZE–GUATTARI 1980. 35.

³³⁵ *Ibid.* 31.

³³⁶ L'an 1985. SASSO–VILLANI 2003. 27

dans ce texte que l'auteur cernait le problème de la virtualité. Après cette étude Deleuze revient sur la question de la virtualité en 1988, dans son livre consacré à Leibniz et le baroque.

La problématique de la monade qui met sur le même plan *La Monadologie*³³⁷ de Leibniz, *Dialogues* et *Le Pli. Leibniz et le baroque* soulève la question de la complexité du monde traduite par l'actualité et la virtualité. Pour mieux connaître la position de Makine, il faudrait examiner de plus près la monade pareille aux substances-sujets³³⁸ simples, inétendues, sans figures, indivisibles, semblables à un « véritable Atome de la nature³³⁹ ». Douée de *perception* (ou représentation d'une multiplicité dans l'unité) et d'*appétition* (ou tendance à passer de perceptions moins distinctes à des perceptions plus distinctes) elle ne dispose pas de traits spécifiques externes comme les êtres, pouvant être indiscernable mais « il faut même, que chaque Monade soit différente de chaque autre. Car il n'y a jamais dans la nature deux Êtres, qui soient parfaitement l'un comme l'autre où il ne soit possible de trouver une différence interne³⁴⁰ ».

Leibniz affirme la thèse des univers possibles quand il décrit l'harmonie universelle et l'optimisme³⁴¹ définissant le monde. L'harmonie universelle se préétablit par convenance ou choix du meilleur, choix impliquant naturellement l'existence d'autres mondes aussi, parallèlement au nôtre : « il y a une infinité d'univers possibles³⁴² » et il n'en peut exister qu'un. Dieu a fait son choix à l'aide de la comparaison de divers possibles³⁴³, optant

³³⁷ Elle est le résumé de l'ensemble de la philosophie de Leibniz en français, n'étant publié qu'en 1840, par Erdmann dans son édition des *Œuvres philosophiques*, face à la traduction latine parue en 1721. Leibniz compose *La Monadologie* en 1714, pendant son dernier séjour à Vienne, la destinant au prince Eugène de Savoie éminent par sa haute culture scientifique, qui a enfermé l'original français dans une cassette comme « un trésor d'un prix inestimable » et il « en accorda tout au plus la vue aux personnes désireuses de le connaître ». LEIBNITZ 1892. 135

³³⁸ Chez Leibniz, la monade est une substance-sujet face à la monade-chose de Giordano Bruno. La monade, comme terme apparaît pour la première fois chez Bruno, au XVI^e siècle. Elle signifie une unité minimale et se réfère à l'âme : « l'âme est une monade ; Dieu est monas monadum, à la fois le minimum, parce que tout vient de lui, et le maximum parce que tout est en lui ». La différence est grande entre les monades des deux savants, car la monade de Bruno enferme un élément spirituel qu'elle veut réaliser, tandis que celle de Leibniz a sa qualité distinctive, la représentation et la perception. Son essence est la tendance à passer d'une perception confuse à une perception plus distincte. Leibniz a mis en relief – le premier – le côté interne des choses. La forme est encore quelque chose d'externe. Mais se représenter l'univers et tendre à se le représenter de la manière la plus distincte possible, c'est ce qui fait d'un être une substance et non un phénomène. La véritable originalité de Leibniz réside dans cette reconnaissance. *Ibid.* 141–142.

³³⁹ *Ibid.* 143.

³⁴⁰ *Ibid.* 145.

³⁴¹ Le monde actuel est le meilleur possible. Cela ne veut pas dire qu'il ne contienne aucun mal, ni même que la part des maux soit petite. Les imperfections préexistent nécessairement à la création, et elles ne peuvent plus disparaître après la création. *Ibid.* 173.

³⁴² *Ibid.* 170.

³⁴³ Le possible chez Leibniz n'est pas une propriété ni une abstraction, c'est une essence, un être incomplètement réalisé. Les parties dont il se compose ne se contredisent pas entre elles, mais sont logiquement compatibles les unes avec les autres selon le principe de contradiction. Chaque possible peut être réalisé ou ne pas l'être, cela dépend de la sagesse divine. L'excellence de ce monde consiste dans le

infailliblement pour le meilleur monde possible. Afin d'arriver à ce statut de point de vue suprême où tous ces univers existent l'un à côté de l'autre, l'homme et son âme doivent occuper cette place supérieure, c'est-à-dire parvenir à l'état de la monade pour réussir à inclure dans son moi les mondes possibles. Notre but est d'esquisser la monade de Makine et de découvrir ses mondes possibles.

La théorie monadologique se complète par une annexe relativement courte, *L'actuel et le virtuel*, parue après 1985 et décrivant un monde avec des images virtuelles qui flottent autour de l'actuel. La thèse sur le virtuel présente l'individu vivant dans un monde des multiplicités, un univers composé d'éléments non pas simplement actuels, étant donné que « tout actuel s'entoure d'un brouillard d'images virtuelles³⁴⁴ ». De cette manière, un objet absorbe et émet des images virtuelles de différents ordres, les couches plus ou moins profondes étant encerclées par des virtuels et ainsi de suite. La théorie des multiplicités ne subit aucune interruption : « chaque particule virtuelle s'entoure de son cosmos virtuel et chacune à son tour fait de même indéfiniment³⁴⁵ ».

Ces images virtuelles, toujours dans l'attente du moment de leur actualisation tiennent d'un temps non-continu, fragmenté dans un spatium décomposé par des temps réguliers et irréguliers : impulsions, vitesses et intensités, autant de forces sur *ce plan de consistance* qui comprend à la fois le virtuel et son actualisation sans qu'il y ait une frontière dessinable entre les deux. À côté des images virtuelles de plus ou en plus lointaines qui flottent autour de l'actuel, il existe encore le mouvement inverse : la cristallisation, le processus d'individuation où le virtuel se rapproche de l'actuel quand les cercles se rétrécissent. L'actuel et le virtuel finissent par s'enchevêtrer et devenir indiscernables dans une oscillation perpétuelle entre l'objet actuel et son image virtuelle. Objet et image, on ne peut plus les différencier : le souvenir d'un objet n'est plus une image actuelle de l'objet respectif, mais plutôt une image virtuelle qui coexiste avec notre perception sur tel ou tel objet. Objet actuel, image virtuelle, objet devenu virtuel et image devenue actuelle jouent dans le temps, les uns empruntent le rôle de l'autre. Le rapport de l'actuel et du virtuel constitue un circuit : soit l'actuel renvoie au virtuel, cas où le virtuel s'actualise, soit l'actuel renvoie au virtuel où le virtuel se cristallise avec l'actuel. En tout cas, la relation de l'actuel et du virtuel reste oscillatoire.

Les moments particuliers d'actualisation et de cristallisation présupposent une triple action, celle de *plier-déplier-replier*. Lorsque Deleuze définit la spécificité du Baroque par

plus de variété possible, avec le plus grand ordre. *Ibid.* 171.

³⁴⁴ DELEUZE-PARNET 1996. 179.

³⁴⁵ *Idem.*

le *pli*, c'est-à-dire le pli qui va à l'infini, ne cessant de reproduire « plis sur plis, pli selon pli³⁴⁶ », pareillement à la crinière d'un cheval ou l'écume d'une vague qui a la tendance à déborder l'espace se conciliant avec le fluide ; ou encore à un journal. Même une feuille de papier peut faire des plis développant la perception spatiale et les compétences visuelles (passe-temps créatif) et son art du pli est utilisé en plusieurs autres domaines et sciences³⁴⁷ aussi. Les descriptions minutieuses avec des images explicitent les diverses phases du pliage artistique, tel le pli-dépli-repli où le dépli ne figure pas comme le contraire du pli. Le dépli suit le pli jusqu'à l'infini, comme si l'on allait de pli en pli, on enveloppe et développe, on tend et détend, involue et évolue. Tout pli vient d'un autre pli, car « plica explicata³⁴⁸ », tout est en rapport avec quelque chose d'autre.

Aussi ces trois concepts *pli-dépli-repli* – ce dont la troisième partie s'occupera – se retrouvent-ils dans les romans de Makine ne renvoyant en aucun cas à des antonymes mais plutôt à une extension du pliage, c'est dans un sens spécial qu'il faut les imaginer. Même si les narrateurs déplient quelques plis (Charlotte et Aliocha déplient et puis replient des anciens journaux qui contiennent des histoires), il en restent d'autres (que Makine déplie dans d'autres romans, tels *La femme qui attendait*), puisque les plis sont repliés les uns sur les autres, telles les feuilles du chou infiniment nouées, sanglées. Makine raconte histoires sur histoires, liées aux précédentes et anticipant sur celles à venir. On ne peut pas atteindre la dernière feuille (dernier récit), mais on va de pli en pli, toute une multiplicité de plis se présentent devant l'individu. Et si on n'arrive pas à « expliquer » tous les plis, c'est parce que les idées de l'individu sont « tellement pliées dans l'âme qu'il n'est pas toujours possible de les développer, comme les choses elles-mêmes sont pliées dans la nature³⁴⁹ ».

Le monde aussi, composé d'actuel et de virtuel est plié, il est inclus dans l'âme de l'individu : tout ce qu'il a expérimenté dans ce monde, tout ce qu'il a senti, vu, lu, et entendu autrefois dans le monde, il l'a plié, il l'a fermé dans son moi. Ces sentiments, perceptions et affections sont pliés pour être enveloppés dans l'âme de l'individu, « c'est toujours une âme qui inclut ce qu'elle saisit de son point de vue³⁵⁰ », ces idées innées. Alors, les plis sont de pures virtualités dans l'attente de leur temps de dépli puisque « ce

³⁴⁶ DELEUZE 1988. 5.

³⁴⁷ L'origami, originaire du Japon n'est pas simplement jeu mais art et science à la fois, offrant des modèles possibles de construction. Il est souvent utilisé dans divers domaines, telle l'ingénierie architecturale ou la recherche aéronautique (quand on lance un robot ou un aéronef dans l'espace, il est très important qu'il occupe le moins d'espace possible. Après son arrivée il se déplie. Le NASA recourt volontiers à l'origami pour lui voler les trucs. Auteur de plusieurs livres hongrois d'origami : PAPP, openorigami.net/hun/origami.html#science.

³⁴⁸ DELEUZE 1988. 16.

³⁴⁹ *Ibid.* 66.

³⁵⁰ *Ibid.* 31.

qui est plié est seulement virtuel et n'existe actuellement que dans une enveloppe, dans quelque chose qui l'enveloppe³⁵¹ ». Alors le monde n'existe pas vraiment hors du sujet qui l'enveloppe, l'âme de l'individu se comportant comme une monade leibnizienne (essence spirituelle) parce qu'il enveloppe le monde, et ainsi l'infini.

Ressemblant à « une pièce sans porte ni fenêtre³⁵² », la monade montre un aspect pareil aux multiples feuillets et une combinatoire infinie, car il n'y a deux sujets semblables ou identiques, ainsi que les sujets-monades ne pourront se distinguer que par leur manière interne d'exprimer le monde. Puisque le pli signifie l'acte et le dépli le résultat, le processus d'actualisation, tout peut être plié à sa manière, « la corde et le bâton, mais aussi les couleurs qui se répartissent d'après la concavité et convexité du rayon lumineux³⁵³ », alors la monade indique nécessairement un point de vue, un point d'appui. Dans la monade on retrouve la virtualité incluse qu'on ne peut pas localiser, mais qu'on va déplier à un certain moment. Nécessairement virtuelle parce qu'elle doit être extraite, l'inclusion s'étend à l'infini, au passé et au futur, mais concerne d'abord le présent vivant. Selon la belle formule leibnizienne : il faut lire le futur dans le passé, parce que le lecteur peut déplier tous les replis qui ne se développent sensiblement qu'avec le temps. Les âmes – telle l'âme de Makine – expliquent toujours leur présent vivant (par ex. lors des émeutes en 2006), la région la plus claire qui est l'*amplitude*³⁵⁴. Mais l'amplitude est ouverte à de larges variations, car une même âme n'a pas la même amplitude comme enfant, adulte ou vieillard, en bonne santé ou pendant une maladie. Et puisque dans l'âme les sensations, pensées et sentiments sont en perpétuel changement, l'âme est en train de progresser, alors il faut actualiser les singularités incluses dans l'âme aussi.

Le monde se déplie virtuellement en tant qu'horizon commun de toutes les monades ou comme la loi extérieure de la série qu'elles incluent. La série est le caractère spécial de la monade deleuzienne, car la monade développe les événements du monde à la façon d'une série, n'en exprimant qu'une petite région, « un département³⁵⁵ » du monde. Toutes les monades perçoivent le même vert ou la même note (dans chaque cas un seul et même objet éternel) mais jamais le même vert au degré de clair-obscur que deux monades perçoivent. Chaque monade exprimant le même monde, on distingue une zone des autres départements, des autres monades. Au même moment, une infinité de monades restent

³⁵¹ *Idem.*

³⁵² *Ibid.* 39.

³⁵³ *Ibid.* 51.

³⁵⁴ Amplitude d'un pli, demi-hauteur mesurée dans le plan axial entre les plans tangents à la crête et au creux d'un pli. www.larousse.fr/dictionnaires/francais/amplitude/locution.

³⁵⁵ DELEUZE 1988. 35.

pliées, une autre infinité retombent dans la nuit et se retrouvent repliées sur elles-mêmes et encore d'autres monades se sont damnées, durcies sur un seul pli, qu'elles ne déferont plus. Les âmes-monades amplifient et approfondissent la région qu'elles déplient, la portent au plus haut degré de développement. Puisque notre âme est une monade, c'est d'après elle que nous pouvons concevoir la réalité.

Le monde n'existe que dans ses représentants qui se retrouvent dans l'événement, (la rencontre unique et fortuite), des micro-perceptions tels un clapotement, une rumeur, un brouillard ou la danse de poussières. Comme si le fond de chaque monade était constitué d'une infinité de petits plis qui ne cessent de se faire et de se défaire dans toutes les directions. Jamais une perception consciente n'arriverait si elle n'intégrait un ensemble de petites perceptions déséquilibrant la macro-perception (aperceptions conscientes). Ce qui est remarquable doit être composé de parties inconscientes, comme le bruit de la mer : il faut que deux vagues au moins soient petites, perçues comme naissantes et hétérogènes pour qu'elles entrent dans un rapport capable de déterminer la perception d'une troisième qui « excelle » sur les autres et devient consciente.

En conclusion, il y a l'actuel qui reste possible et ne constitue pas le réel, il doit lui-même être réalisé et le problème de la réalisation du monde s'ajoute à celui de son actualisation. En ce qui concerne la virtualité, le monde est une virtualité qui s'actualise dans les monades, mais aussi une possibilité qui doit se réaliser dans la matière ou les corps. Et l'harmonie s'établit comme accord entre ces deux régimes, l'âme (monade) et le corps : « l'unité dans la variété », spontanéité et déconcertation selon la formule deleuzienne. L'harmonie est monadologique parce que les monades sont elles aussi harmoniques. Le meilleur exemple en est la musique baroque : elle n'est pas monodique (à l'unisson), ni polyphonique (de contrepoint), mais harmonique en accords. « Notre âme chante d'elle-même et spontanément, en accords, tandis que nos yeux lisent le texte et que notre voix suit la mélodie. Le texte se plie suivant les accords et c'est l'harmonie qui l'enveloppe³⁵⁶ ». Nous recherchons exactement cette harmonie monadologique dans l'œuvre de Makine.

³⁵⁶ *Ibid.* 187.

Conclusion

Parmi les tendances postmodernes, ce sont le post-structuralisme et le post-colonialisme qui ont joué le plus grand rôle dans la formation et le développement de la *géocritique*. Dans la deuxième partie de notre travail nous avons esquissé les changements que la théorie littéraire a subis grâce aux les changements survenus dans la perception du monde et de l'homme.

On l'a vu, beaucoup de termes westphaliens montrent une concordance avec les principes de Deleuze et de Guattari. C'est le cas des espaces flottants et navicules – y compris le « tiers espace » et le « troisième homme » – qui font appel au « monde en devenir » et ses « territoires en émergence, îles et archipels » de Gilles Deleuze. Aussi les mondes fictionnels et les interfaces renvoient-ils aux concepts de l'actuel-virtuel, du « rhizome », et celui du « pli ». Voici le réseau d'éléments d'une géocritique connectables aux termes deleuzo-guattariens :

Géocritique

Géophilosophie

<i>Géocentrisme</i> (île, archipel, ville, désert, steppe)	<i>Lisse et Strié</i> (île, archipel, mer, glace, désert, steppe)
<i>Interdisciplinarité – Multidisciplinarité</i> (transgénérique)	<i>Rhizome</i>
<i>Multifocalité</i> (p.d.v. allogène, le tiers espace)	<i>Monade, rhizome</i> (se trouver au milieu)
<i>Polysensorialité</i> (« <i>sensuous geography</i> »)	<i>Affects et percepts</i>
<i>Stratigraphie</i> (polychronie, gâteau mille-feuilles)	<i>Pli, strates</i> (<i>Aiôn</i> , sédimentation, plissement)
<i>Re-présentation</i> (non-stéréotype)	<i>Monde en devenir, archipel</i> (la case vide dans la structure, la langue mineure)

À l'aube du troisième millénaire, dans ce monde prodigieusement et dangereusement éclaté, le critique se propose de libérer fils et plis pour qu'ils puissent rejoindre le mouvement qui les déplie. Pourquoi ? Parce que c'est en dépliant notre monde intérieur que nous pouvons concevoir le monde et la réalité. Car tout est justement question de manière d'habiter le monde, en sédentaire et en nomade en même temps. La géocritique cherche à défaire notre *image de la pensée* et, ce faisant, elle nous confronte à nos territoires hétérogènes voire inconnus.

PARTIE III – LES AGENCEMENTS DU RHIZOME MAKINIEN

Cette langue que ma mère appelait en plaisantant « ta langue grand-maternelle³⁵⁷ ».

Andreï Makine

Andreï Makine, écrivain franco-russe, appartient au groupe des écrivains francophones contemporains, dont les œuvres se trouvent entre deux ou plusieurs civilisations et cultures, des plans spatio-temporels, témoignant des enjeux culturels que ces écrivains créent dans une société d'accueil qui n'est pas la leur et dont ils ne partagent pas la culture d'origine : c'est une autre dimension, un autre espace-temps.

Par la suite, dans le premier chapitre, nous nous pencherons sur la question du temps et de l'espace, avec des thèmes-structures dynamiques tels qu'ils se développent dans l'écriture makinienne. Le deuxième chapitre examinera les exemples de la nouvelle théorie de sujet postmoderne mise en pratique, le *sujet en procès* ou *sujet en devenir* qui se dissout dans l'œuvre littéraire – face à l'égo transcendantal dominant les discours narratologiques ou autobiographiques.

Le dernier chapitre traitera de la palette de genres dans lesquels notre auteur crée à partir de 2002, l'année de parution de son premier ouvrage non-fictionnel, *Saint-Pétersbourg*, en coproduction avec Ferrante Ferranti. Cette palette se veut de plus en plus colorée depuis 2005, grâce aux divers genres, notamment l'essai, le théâtre et le guide pratique des vêtements de fête qui emportent les romans.

III. 1. Espace-temps : thèmes-structures dynamiques

Ce chapitre présente un Andreï Makine obsédé par l'espace lisse qui apparaît dans ses romans sous la forme de l'île, de la steppe, du désert et de la mer, thèmes renvoyant à une structure dynamique dominante dans l'œuvre makinienne. Ces motifs récurrents, que nous allons traiter dans les sous-chapitres, mettent en mouvement la structure fixe des romans. C'est grâce à cette dynamique que les romans de Makine s'inscrivent dans un questionnement plus ample relevant de la géocritique et de la géophilosophie.

³⁵⁷ MAKINE 1995. 17.

III. 1. 1. Espèces d'espaces ET temps sériels

Makine invente au cours de ses œuvres un espace géo-littéraire, qu'il déploie de la valise sibérienne du Testament français, – roman couronné du Goncourt, du Prix Médicis et du Prix Goncourt des Lycéens en 1995 –, qui constitue en même temps le premier volet de la trilogie franco-russe ; c'est pourquoi nous l'avons choisi comme première œuvre à analyser dans notre étude théorique.

Le temps joue un rôle fondamental dans le roman de Makine, dans la mesure où c'est lui qui définit la structure de l'œuvre, son caractère, et son style aussi. Sur un balcon suspendu au-dessus de l'immensité sibérienne, un petit garçon russe, le narrateur du roman, écoute sa grand-mère française, Charlotte Lemonnier, lui racontant le Paris de son enfance. C'est la France du début du XX^e siècle où tout prend une valeur autre qu'au temps où le narrateur écoute sa grand-mère lui raconter des souvenirs. Et pourtant, le petit garçon fait sien ce continent perdu, la France-Atlantide, cette France des temps jadis, comme il fait sien « la langue grand-maternelle ». Saison après saison, le narrateur écoute sa grand-mère en absorbant toutes les nouvelles informations, tous les petits détails entendus.

Dans *Le testament français*, Andreï Makine se crée non seulement un temps, mais aussi 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 la Russie à la fin des années 1990, se conçoit-elle comme un point de rencontre des 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 nous prenons dans son sens assmanien. Nous nous proposons 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 Assmann nomme une « structure connective³⁵⁸ » 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 la capacité mémorielle,

³⁵⁸ ASSMANN 2004. 16.

celle-ci est intégrée par lui durant sa socialisation. Bien que l'homme ait une mémoire, la capacité mémorielle reste un produit collectif et selon la thèse de Maurice Halbwachs³⁵⁹, 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 culturel et social. Halbwachs introduit la notion de « cadre », de « 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 seuls les souvenirs ayant un certain cadre concernant le présent peuvent survivre.

À propos de l'oubli, il convient d'évoquer la conception de Paul Ricœur³⁶⁰ distinguant deux sortes d'oublis : l'*oubli d'effacement* et l'*oubli de mise en réserve*, ou survivance des images. Ces deux oublis s'avèrent importants dans le roman de Makine : l'oubli d'effacement renvoie à l'effacement de toutes les traces, celles dans le cerveau, et dans les monuments. Et comme tout ce qui est trace peut être détruit, Charlotte découpe elle aussi les articles des vieux journaux paradoxalement pour que ceux-ci échappent à l'oubli. Puis c'est l'expérience inverse : le retour de certains souvenirs nous montre qu'on oublie moins qu'on ne le croit. Tout à coup, on retrouve des pans entiers d'enfance, comme dans le roman makinien. Le narrateur se rappelle encore très bien des histoires enfantines et surtout deux souvenirs.

Le premier souvenir se résume à quelques paroles d'une vieille chanson que la grand-mère murmurait plutôt qu'elle ne la chantait. Le second souvenir ne peut pas être daté, tant il est lointain. Le narrateur a cru autrefois qu'il s'agissait d'une réminiscence prénatale. Cette image préservée dans sa mémoire n'est pourtant pas une réminiscence prénatale, venant de ses ancêtres français, dont il est très fier, car il y voit la preuve de sa francité héréditaire. En vérité, c'était la promenade avec sa mère, sur le territoire du « camp de femmes ». C'est son tout premier souvenir d'enfance qui se clarifie en lui lorsqu'il devient adulte et lit la lettre d'adieu de Charlotte. De ce côté, on peut parler de l'oubli de mise en réserve selon la terminologie ricœurienne, lorsqu'on n'oublie pas certaines choses, mais qu'on les met seulement en réserve, parce qu'on ne s'en sert pas

³⁵⁹ *Ibid.* 35–49.

³⁶⁰ RICŒUR 2000. 536–589.

chaque jour. C'est une sorte de survivance des images qui restent dans notre mémoire, comme une boule de neige qui grossit à mesure qu'on avance.

Ainsi déterminée en termes spatiaux, la mémoire culturelle s'élabore dans un espace particulier que constitue dans *Le testament français* la série des *limens*, des espaces-seuils³⁶¹ « 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 où, chaque année, ils passent ensemble plusieurs semaines. Saranza, le lieu de rencontre annuelle, se trouve en position-frontière, à la bordure des steppes, pour devenir par et grâce à ces rencontres périodiques et à celle de la fiction, un espace 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 hauteur³⁶².

Passer les vacances prend le sens de combler le temps et l'espace vides, vacants, 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 siècle³⁶³.

À l'intérieur de la maison, c'est le balcon de Charlotte qui joue 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 steppes³⁶⁴ ». Ainsi, Saranza devient aux limites du réel un espace de fiction aménagé par les récits de Charlotte et les lectures. L'expression « la Clairière d'Ouest », lieu fabuleux, propice au mélange des

³⁶¹ Cette première série donne naissance à toute une expansion d'espaces particuliers en d'autres ouvrages également. Par exemple, dans *Requiem pour l'Est*, on trouve d'autres espaces-seuils, tel le petit pont suspendu qui tanguait, le bateau dans la mer qui gîtait lors de la tempête, le balcon d'un entresol vitré.

³⁶² MAKINE 1995. 38.

³⁶³ *Ibid.* 39.

³⁶⁴ *Ibid.* 46.

cultures qui ne se heurtent pas, met en évidence la double position de Charlotte – *la tierce femme* –, 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 vivants dans la mémoire de ses petits-enfants. Dans le livre de Makine, Charlotte répète chaque été les mêmes récits et les mêmes histoires à l’improviste, de manière arbitraire, que les enfants écoutent avec ravissement. Car l’écoute la plus perverse, ce que Roland Barthes appelle « lecture tragique » c’est quand on connaît déjà la fin. « De toutes 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 [...]»³⁶⁵. 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 ont 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* et cette même 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 temps³⁶⁶ ». 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 répète 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 lassaient jamais. J’avais quatorze ans cet été. Le temps des contes, je le comprenais bien, ne recommencerait pas³⁶⁷.

³⁶⁵ BARTHES 1973b. 76.

³⁶⁶ MAKINE 1995. 31.

³⁶⁷ *Ibid.* 169.

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. Puis, 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 des 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 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 intonation³⁶⁸.

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 déroba sous nos pieds, se mettant à planer³⁶⁹ ». Ils contemplant les étoiles, l'horizon, une rivière au fond de la steppe. Comme lieu de rêverie de ses héros, Makine opte 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 Président³⁷⁰ ». Puisque la steppe est un « espace lisse », « l'espace par excellence du nomade³⁷¹ », elle s'avère être l'espace parfait pour le narrateur, où le réel et la fiction se rencontrent. Makine est lui-même obsédé³⁷² par

³⁶⁸ *Ibid.* 27–28.

³⁶⁹ *Ibid.* 28.

³⁷⁰ *Ibid.* 113.

³⁷¹ DELEUZE–GUATTARI 1980. 592–625.

³⁷² Dans la plupart de ses romans, Makine décrit avec prédilection le Lisse, les champs ouverts, l'immensité de la steppe, la mer avec les vagues, les plaines sans repères et sans bords, les étendues de déserts (*La fille d'un héros de l'Union soviétique*, *Confession d'un porte-drapeau déchu*, *Au temps du fleuve Amour*, *Le crime d'Olga Arbélina*, *Requiem pour l'Est*, *La musique d'une vie*, *La terre et le ciel de Jacques Dorme*, *La femme qui attendait*, *L'amour humain*, *La vie d'un homme inconnu*).

les espaces lisses en général, et plus particulièrement par la steppe car elle n'a ni centre, ni fin et favorise 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 voyager³⁷³ ». 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...³⁷⁴.

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 "la steppe"³⁷⁵ ». 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 incognita³⁷⁶ » toujours à redécouvrir. Ayant lu tout ce qu'il avait à sa disposition sur la France, Aliocha a cherché à totaliser l'Atlantide pour qu'il puisse 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 involontaire³⁷⁷.

Mais l'Atlantide doit rester intotalisable, et heureusement elle le reste, car l'enfant-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

³⁷³ DELEUZE-GUATTARI 1980. 602.

³⁷⁴ MAKINE 1995. 193.

³⁷⁵ *Ibid.* 262.

³⁷⁶ *Ibid.* 113.

³⁷⁷ *Ibid.* 167.

France-Atlantide se révélait une gamme sonore, colorée, odorante. Suivant nos guides, nous découvriions les tons différents qui composaient cette mystérieuse essence française³⁷⁸ ». 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 », 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 « 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'aimer³⁷⁹ ». Les marges de l'Atlantide sont perceptibles car, sur la steppe, les enfants font preuve d'une vision proche de leur monde imaginé et leur Atlantide devient un espace palpable, « haptique³⁸⁰ », sans contours précis.

L'espace lisse de la steppe n'existe en fait que dans la mesure où il est mélangé avec l'espace strié, qu'est l'espace sédentaire : « l'espace lisse ne cesse pas d'être traduit, transversé dans un espace strié, l'espace strié est constamment reversé dans un espace lisse³⁸¹ ». 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 côte³⁸² ». Une nouvelle fois, Aliocha, étendu sur le sable et « au milieu de la steppe où chaque herbe sonnait de sécheresse et de chaleur³⁸³ », écoute « l'insondable silence de la steppe³⁸⁴ » 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 concevoir³⁸⁵ ».

³⁷⁸ *Ibid.* 50.

³⁷⁹ *Ibid.* 121–122.

³⁸⁰ DELEUZE–GUATTARI 1980. 614.

³⁸¹ *Ibid.* 593.

³⁸² MAKINE 1995. 193.

³⁸³ *Ibid.* 265.

³⁸⁴ *Ibid.* 264.

³⁸⁵ *Idem.*

On peut imaginer, sur la steppe vide et lisse, les enfants qui, sur l'horizon, au fond de la steppe, voient monter l'Atlantide remplie 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 conglomérats 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 !³⁸⁶ ». Charlotte attend le moment opportun, permettant aux enfants de se perdre dans leurs rêveries, ce n'est qu'à ce moment-là qu'elle commence à parler. Les vacances passées chez Charlotte prennent 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 flots³⁸⁷ ». Les récits oraux de Charlotte, avec leur régularité, assurent l'imitation et la conservation des traditions, des souvenirs. Le petit groupe se trouve dans la première oralité parce que les enfants ne savent pas lire, et Charlotte n'estime pas important non plus de noter sur des feuilles de papier ses expériences personnelles ou celles de ses ancêtres.

Charlotte sent le besoin d'organiser les soirs des enfants d'une certaine manière, selon un style et rythme que le rite assure exprimant le dédoublement de la répétition et de la représentation. Plus le rite suit la loi préalablement stabilisée, plus l'aspect de la cohérence rituelle règne, et 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, où 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 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 face à des problèmes de réalité et de fiction. Il va se mettre à la recherche de la vérité, mais les cours d'histoire ne lui réservent rien de rassurant, et il interprète le passé raconté à sa demande. Plus tard, le narrateur-adulte, exilé en France, se sent déçu par la vue réelle de la France du XX^e 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

³⁸⁶ *Ibid.* 29.

³⁸⁷ *Idem.*

me rendis compte de cette distance – de ce sacramental 'vingt ans après' – le jour où notre station de radio diffusa sa dernière émission en russe³⁸⁸ ». Il comprend que, pour pouvoir préserver « les instants éternels³⁸⁹ » qui se traçaient comme une autre vie, invisible, à côté de la sienne, il doit « par un travail silencieux de la mémoire³⁹⁰ », 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, lorsque l'on se souvient et 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 fait son projet d'écriture des faits biographiques de sa grand-mère « Notes biographiques. Charlotte Lemonnier³⁹¹ », il arrive dans la phase de la cohérence textuelle. Il paraît au narrateur, vivant dans le passé de Charlotte, n'avoir jamais ressenti aussi intensément le présent. Il voudrait que Charlotte rentre de Russie en France. Puisqu'il ne peut pas retourner en Russie à cause des motifs politiques, pendant le temps d'attente, il aménage pour elle un appartement tel un musée improvisé.

Aliocha sait affronter la course invisible contre la mort, « car Charlotte était à l'âge où chaque année, chaque mois pouvait être le dernier³⁹² », mais sa mort devient pour son petit-fils, inimaginable. Il est rempli d'une joie inconnue, tandis qu'il est sûr de ce qu'elle ne va pas mourir, même s'il ignore d'où vient cette assurance sereine, cette confiance étrange. Comme personne ne peut accepter la mort d'un être cher, il ne peut pas lui non plus se réconcilier avec cette idée. Ce sont toujours les instants éternels qui rendent la mort de Charlotte impossible : qu'il n'a pas besoin de le démontrer, de l'expliquer, de l'argumenter. Il sait que ces instants ne disparaîtront jamais. La figure de Charlotte s'y trouve à tout moment, dans chaque meuble antique apporté dans la chambre aménagée à son honneur, elle est encore et toujours là, sa présence a l'évidence discrète et spontanée dans les rues assoupies, celle de la vie même.

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

³⁸⁸ *Ibid.* 297.

³⁸⁹ *Ibid.* 308.

³⁹⁰ *Ibid.* 309.

³⁹¹ *Ibid.* 310.

³⁹² *Ibid.* 318.

de la mémoire. Jan Assmann³⁹³ 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 premières trois présupposent la quatrième, la mémoire culturelle. Ces quatre types de mémoires sont tous repérables dans le roman d'Andreï Makine et se complètent les uns les autres. On se souvient du passé récent grâce à Charlotte racontant ses expériences et ses souvenirs ou lisant quelques strophes de Nerval, ou des fragments de Maupassant. Charlotte choisit ses sujets au hasard. Les enfants sont remplis de joie, parce qu'ils sentent une très forte affection pour cette Atlantide. Sur son balcon, Charlotte relate les histoires et les événements historiques de la France d'autrefois, de la Belle Époque, d'une manière cérémoniale.

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 également partie de la mémoire mimétique. 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, susceptible de définir la ligne des actions qui se rangent dans un ordre unique et un rythme bien défini, comme autant de phases identifiables d'une culture commune. Ainsi se stabilise l'ordre intérieur de la fête, chaque occasion se lie à la précédente. Chaque soir les enfants suivent le rite prescrit par leur grand-mère, ces soirs sont de vrais moments de fête au milieu d'une vie 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 steppe³⁹⁴ ».

Aussi la fête sert-elle à rendre présents les événements du passé, elle remplit avec de la lumière les jours monotones et divise le temps en deux : jours ordinaires ou « temps profane », le temps linéaire d'un Occidental moderne, et jours fériés ou « temps sacré³⁹⁵ », dont les trois caractéristiques sont la périodicité, répétition et temps présent. 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

³⁹³ ASSMANN 2004. 19–21.

³⁹⁴ MAKINE 1995. 31.

³⁹⁵ ELIADE 1965. 61.

monde créatif, un espace qui ne sera jamais totalisé, mais qui pourtant assure le sentiment de cette totalité, car il est aimé et si adoré par les enfants. Après la lecture, Charlotte éteint la lampe et dans l'obscurité, ils essaient de revivre les événements d'autrefois. Les enfants écoutent, Charlotte parle et le passé raconté devient cosmique et l'Atlantide engloutie par le temps apparaît sous leurs yeux.

Comme on sort de la routine du quotidien, la mémoire culturelle transforme le passé historique en mythe, en un passé mémorable. Ainsi l'histoire ne devient pas invraisemblable, mais elle sera au contraire 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 hérité à son tour de son oncle, Vincent, journaliste, mort lors de la première guerre mondiale.

La mémoire des objets entre au premier plan par la valise sibérienne transmise de famille en famille. La valise est un des objets que Gaston Bachelard³⁹⁶ considère comme une image de l'intimité de l'homme. Les tiroirs³⁹⁷, les armoires et les coffres sont autant de 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 dans la valise sibérienne en secret, un après-midi, c'est pour devancer Charlotte dans la 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 des serrures, le défi à l'indiscret était encore plus grand. Car « toute serrure est un appel au crocheteur³⁹⁸ ». 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 vers³⁹⁹ ». Les coupures de presse jaunies ne lui divulguent qu'une fin tragique, et c'est alors une déception totale. Charlotte sait pourquoi elle n'a pas voulu tout raconter. Car en général, on

³⁹⁶ BACHELARD 1957. 79–91.

³⁹⁷ Le tiroir apparaît aussi dans *Requiem pour l'Est*, comme un objet cachant des coquillages de la mer Rouge, cadeau que le narrateur ne réussit pas à donner à une jeune femme.

³⁹⁸ BACHELARD 1957. 79–91.

³⁹⁹ MAKINE 1995. 59.

ne confie 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.

Puisqu'on ne veut pas que les vestiges du passé disparaissent, l'oncle de Charlotte et Charlotte elle-même découpent les croquis journalistiques et collectionnent les reflets éphémères de la réalité. Car, ils trouvent qu'avec le temps ces moments éphémères auraient acquis un tout autre relief, comme les pièces d'argent teintées de la patine des siècles. Charlotte a raison : ces articles découpés de la France du début de siècle aident les enfants à se former une image de leur Atlantide. Ce pays n'existe que dans leur mémoire, or la vérité est disparate, indéfinissable. Après avoir découpé les articles, Vincent et Charlotte les plient, et les mettent dans une valise, c'est ainsi qu'ils seront pareils aux plis baroques. Tout comme le baroque courbe et recourbe les plis, « les pousse à l'infini, plis sur plis, pli selon pli⁴⁰⁰ », l'article du journal fait également des plis, « se divise en plis à l'infini » et est à considérer comme « l'unité de matière, le plus petit élément de labyrinthe⁴⁰¹ », « l'extrémité de la ligne ».

L'action du pli renvoie à la triade de concepts « pli-dépli-repli » exposés relativement à l'art baroque dans *Le pli*, ouvrage consacré à Leibniz et le baroque. Ces trois concepts, même s'ils font appel à des mouvements apparemment contraires, signifient plutôt un enchaînement, un emboîtement, comme si l'on allait de pli en pli, on enveloppe et développe. Tout pli vient d'un autre pli, car « plica ex plica⁴⁰² », tout est en rapport avec quelque chose d'autre. On trouve pli en pli, mais cela ne fait pas référence à une action décroissante, supposant un mouvement du grand vers le petit, mais « par croissance ou augmentation, du général au spécial, par différenciation d'un champ d'abord indifférencié⁴⁰³ ». Cette triple action du pli est opérante partout dans le roman de Makine, c'est une action qui détermine toujours la série des actions, elle influence le mouvement des personnages, et a comme conséquence la naissance de l'Atlantide française. Charlotte déplie les articles pliés et posés par son oncle dans la valise et en les dépliant, actualise les

⁴⁰⁰ DELEUZE 1988. 5.

⁴⁰¹ *Ibid.* 9.

⁴⁰² *Ibid.* 16.

⁴⁰³ *Ibid.* 15.

histoires qui y figurent, pour les replier à la fin du soir et les remettre de nouveau dans la valise. C'est une autre fois que ces histoires pourront être redécouvertes d'une autre façon. Les articles relus et les récits réactualisés provoqueront à chaque fois une nouvelle perception toujours différente, car dans la répétition c'est toujours la différence qui se répète⁴⁰⁴. 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. Voici l'exemple d'un menu français que les enfants composent avec des plats virtuels :

« 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 déployait 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 Cambacérès
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
Dessert⁴⁰⁵ »

Ce menu fait en l'honneur de la visite du Tsar en France se voit également déplié d'un journal. Mais 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 coûteuses, ils « goûtent » les « bartavelles et ortolans truffés rôtis », ils « boivent » du punche à la romaine.

En plus des articles, il y a aussi des photos découpées et bien déposées, repliées sur elles-mêmes dans la valise sibérienne. Aussi attendent-elles l'actualisation dans le geste des soirées de lecture pendant tout l'été. À 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

⁴⁰⁴ DELEUZE 1968. 28.

⁴⁰⁵ MAKINE 1995. 46.

longtemps pliée, avait beaucoup perdu de sa couleur et s'était un peu détruite. « – 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...)»⁴⁰⁶ », cela signifie que depuis longtemps on n'a pas fait appel au virtuel. Chaque article et chaque photo attend 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 ?⁴⁰⁷

Si c'est un coffret à trésors, c'est parce qu'elle se transmet d'une génération à l'autre, elle n'est sauvée que par le hasard des deux guerres mondiales et grâce à on ne sait quel miracle elle ne se perd jamais dans les nombreux 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 se réalise et incarne ainsi le temps de l'Aiôn⁴⁰⁸. Celui-ci est infiniment subdivisible, n'a pas de présent, juste un passé et un futur. C'est un temps paradoxal selon Deleuze, qui se déploie dans les deux sens à la fois, passé et futur, car le hasard ne peut pas être envisagé dans un temps chronologique traditionnel.

Tout à l'opposé, 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 donc impossible que Chronos crée le dédoublement du temps en rapprochant deux espaces. L'Aiôn permet ceci en ce qu'il est le temps spécial de la littérature, son présent représente l'instant qui devient passé dès qu'on le prononce. L'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 cercle⁴⁰⁹ ». La perception spatiale d'Aliocha 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

⁴⁰⁶ *Ibid.* 47.

⁴⁰⁷ *Ibid.* 31.

⁴⁰⁸ DELEUZE 1969. 74–82.

⁴⁰⁹ *Ibid.* 190–197.

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.

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 diverge d'un monde simplement imaginé ou d'un fantasme enfantin, parce qu'il présente un monde recréé par les récits et les histoires racontés de la France de la Belle Époque, du début de siècle. C'est tout un univers reconstitué telle une Atlantide, qui prend forme petit à petit comme une image. La France-Atlantide s'actualise chaque été comme un conte de fée toujours racontable, *correctable* 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 des lectures littéraires lui permettant 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. Mais ce voyage réel provoque la déception du narrateur.

Le mouvement, le déplacement est non seulement le signe du voyage réellement accompli menant de Saranza à Paris, mais une caractéristique essentielle du voyage fictif par Aiôn 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. Vu de l'Hexagone, la France-Atlantide n'est plus qu'un mirage pour le narrateur surgi de la steppe et engloutie par elle, un fantasme, lequel pour ne pas s'effacer tout à fait, a besoin du fantôme de Charlotte. La langue de la littérature, avoue le narrateur, est la seule langue commune dans l'univers susceptible d'évoquer la « résonance des instants éternels et exceptionnels » et « l'éternité de ces instants⁴¹⁰ ».

⁴¹⁰ MAKINE 1995. 11.

III. 1. 2. Géographie ET littérature, la France-Atlantide ET le devenir-écrivain à la Makine

Vu la récurrence des thèmes et des motifs géographiques, tels *l'île* et *l'archipel*, dans ce sous-chapitre il s'agira de mettre en perspective le rapport que la géographie entretient avec la littérature. Premièrement, nous aborderons les termes *île* et *archipel* pour présenter ensuite un modèle purement théorique permettant de montrer l'enjeu philosophico-géographique de ces termes. Ceci pour comprendre le fonctionnement et la nature même de l'île-Atlantide, la « France-Atlantide⁴¹¹ » d'Andreï Makine. Bien qu'elle soit une « métaphore de la solitude⁴¹² », liée à l'isolation, dans notre approche l'île va prendre un sens tout autre. Elle ne signifiera pas la séparation de l'individu du reste de l'environnement, mais la renaissance et le recommencement de toute sa vie.

Dans le domaine de la géographie, une île est définie comme « une étendue de terre entourée d'eau⁴¹³ », que cette eau soit celle d'un cours d'eau, d'un lac ou d'une mer. L'archipel est formé d'« un groupe d'îles⁴¹⁴ » proches les uns des autres, dont l'origine géologique est souvent commune. Dans la conception des géographes, comme l'affirme Deleuze, il y a deux⁴¹⁵ grandes sortes d'îles : les « îles continentales⁴¹⁶ » et les « îles océaniques⁴¹⁷ ». Ces deux îles se différencient par leur naissance : les îles continentales situées sur le même plateau continental que le continent qui leur est proche, sont séparées du continent et naissent d'une érosion, d'une fracture, « elles survivent à l'engloutissement de ce qui les retenait⁴¹⁸ ». Il s'agit donc en fait d'une partie du même continent : c'est la hauteur du niveau de la mer⁴¹⁹ qui définit l'île, comme dans le cas de l'île de la Grande-Bretagne.

⁴¹¹ *Ibid.* 29.

⁴¹² LOUIS-COMBET 2004. www.jose-corti.fr/titresfrançais/d-ileMemoireCLC.html. « Un petit monde retranché. L'île sert à montrer l'isolement et à créer un univers, une île étant souvent une entité difficilement répertoriable ».

⁴¹³ LAROUSSE 2001. 528.

⁴¹⁴ *Ibid.* 82.

⁴¹⁵ En réalité il y a trois sortes d'îles : les îles continentales, les îles océaniques et les îles fluviales. Les îles fluviales se forment sur les îles continentales, dans les deltas d'un fleuve, et dans les larges cours d'eau, comme l'île de la Cité sur la Seine. L'eau dépose les sédiments apportés à des points où le courant perd une partie de son intensité. Par nature, ces îles fluviales sont des parties du cours d'eau isolées du courant. Il y en a qui sont éphémères, mais d'autres peuvent disparaître lorsque le volume d'eau grandit, ou la vitesse du cours d'eau change, tandis que certaines îles fluviales sont stables et d'une grande longévité. Puisque le lieu de ces îles fluviales est défini sur un continent ou une île continentale, elles ne seront pas traitées séparément dans notre étude.

⁴¹⁶ DELEUZE 2002. 11.

⁴¹⁷ *Idem.*

⁴¹⁸ *Idem.*

⁴¹⁹ Le Mont Saint-Michel peut être considéré comme une île seulement à marée haute, car la profondeur de la mer autour de cette île est assez faible.

Les autres types d'îles, océaniques s'appellent encore îles « originaires, essentielles⁴²⁰ », tels l'atoll et l'île océanique « formée de récifs coralliens⁴²¹ » construits sur une île volcanique érodée et submergée qui entoure une lagune d'eau peu profonde. Après avoir accumulé des coraux et des polypes sur plusieurs centaines de mètres de hauteur, le récif surgit à la surface de l'eau et forme une nouvelle île, une île pleine de coraux, un « véritable organisme⁴²² ». Nées au milieu de l'océan, telles les Maldives, ces îles ne font partie géologiquement d'aucun continent. Aussi peuvent-elles émerger lors de la subduction d'une plaque tectonique par une autre, telle la Martinique des Petites Antilles, ou surgir lorsque la plaque bouge en apportant « à l'air libre un mouvement des bas-fonds⁴²³ », comme dans le cas des îles Hawaï.

On pourrait dire que rêver des îles, c'est vouloir se séparer du reste du monde, c'est vouloir être seul et perdu, mais cela pourrait aussi bien suggérer qu'on aspire à un nouveau début, au recommencement de la vie dans un circuit naturel. Deleuze croit que même si l'on a laissé derrière soi une île, c'est vers l'île que le chemin nous reconduit, parce que « séparation et recreation ne s'excluent pas sans doute⁴²⁴ ». L'île, on devrait l'imaginer d'une manière philosophique, la considérant comme l'imagination de l'homme. Alors que l'homme se trouve sur une île coupée du monde, il se sent séparé, mais cela provient uniquement de sa perception, de son sentiment d'isolement. L'île n'est pas séparée du continent, « c'est l'homme qui se trouve séparé du monde en étant sur l'île⁴²⁵ ».

Géographiquement, l'île entourée d'eau, isolée du reste du monde, peut être habitée ou non-peuplée, c'est-à-dire déserte. Mais dans un sens philosophique, dans la conception deleuzienne, toute île « est et reste théoriquement déserte⁴²⁶ » : que les gens arrivent et s'installent sur l'île, ils ne font rien d'autre que de l'habiter. Peuplée ou non, l'île est toujours déserte. Malgré sa notion négative de déserte, l'île peut avoir un sol fertile, peut disposer de fruits inimaginables, d'animaux sauvages et d'espèces de plantes inconnues. Elle peut être tel un paradis ou bien elle peut contenir un désert, mais « ce n'est pas nécessaire⁴²⁷ ». Le vrai désert, comme le Sahara, n'est pas habité parce que les conditions de vie n'y sont pas assurées pour les gens, le manque de vie pourrait signifier aussi le manque des conditions d'écriture pour un écrivain. Chez Deleuze, l'île déserte est la

⁴²⁰ DELEUZE 2002. 11.

⁴²¹ LAROUSSE 2001. 95.

⁴²² DELEUZE 2002. 11.

⁴²³ *Idem.*

⁴²⁴ *Ibid.* 12.

⁴²⁵ *Idem.*

⁴²⁶ *Idem.*

⁴²⁷ *Ibid.* 14.

prémisse de toute possibilité, surtout de l'écriture : si l'île est et reste déserte, inhabitée, c'est parce que nul bateau ou autre type de moyen de transport n'a fait son apparition dans les alentours, voire aucune idée créative n'est encore venue à l'écrivain.

Pour qu'un homme puisse rompre le caractère « désert » de l'île, il devrait désertier, « délaisser un lieu, le quitter⁴²⁸ », faire fuir ses pensées, ses idées. Il devrait devenir créatif : laisser voler son imagination, reprendre le mouvement et l'élan qui a produit l'île. L'homme devrait renoncer à la mimésis, à la représentation de son monde à partir de sa vie-modèle menée sur le continent d'où il est arrivé, abandonner les clichés et stéréotypes qui rendent sa vie confortable. Le seul lieu qui lui permet de se débarrasser de ses automatismes et de ses propres préjugés, c'est l'espace nomade : « le désert, la steppe, la glace ou la mer, espace local de pure connexion⁴²⁹ ». Le désert, cet espace nomade de l'île est un espace lisse à vision rapprochée et à continuation infinie, qui fait qu'il n'offre aucun point d'horizon : « là où la vision est proche, l'espace n'est pas visuel, ou plutôt l'œil lui-même a une fonction haptique et non optique : aucune ligne ne sépare la terre et le ciel, qui sont de même substance⁴³⁰ ». Alors le nomade, comme le touareg, avance dans le désert, il n'a pas une seule direction vers laquelle il se dirige mais une variation continue de ses orientations, car le désert n'a pas de centre. Le désert ne correspond pas au modèle visuel traditionnel, tel une montagne ou colline, permettant au touareg de s'orienter. Il n'est jamais « en face⁴³¹ » avec quelque chose, il se trouve dans le désert, « sur⁴³² » le désert, car c'est un espace sans profondeur. Comme il n'y a ni limite, ni contour, ni forme, dans cet espace particulier le nomade part toujours « au milieu, par le milieu⁴³³ » sans perspective, et s'oriente selon les précipitations temporaires, les végétations. Le nomade va toujours d'une partie à une autre, il déserte, fuit tout le temps et ne s'arrête que pour donner de la pâture à ses animaux. Pour le nomade, qui opère de proche en proche, les pattes des animaux sont autant d'yeux tactiles, haptiques et non pas optiques. Et puis le nomade repart de nouveau en déterritorialisant le terrain laissé derrière lui, en reterritorialisant le nouveau lieu dans lequel il se perd sans repères.

Cet espace nomade, le Lisse offre à l'écrivain, à l'artiste, la possibilité de créer, de tracer une ligne de fuite. La ligne de fuite est une ligne déterritorialisante qui passe toujours « entre », « au milieu » de l'espace nomade. Elle permet de retrouver la liberté et

⁴²⁸ LAROUSSE 2001. 323.

⁴²⁹ DELEUZE-GUATTARI 1980. 615.

⁴³⁰ *Ibid.* 616.

⁴³¹ *Ibid.* 615.

⁴³² *Idem.*

⁴³³ *Ibid.* 36.

le devenir-créateur, telle la terre qui émerge de l'eau formant une île. L'homme devrait construire son monde selon la dynamique de l'île, faire partie de l'île, devenir-île. Cet homme capable de correspondre à ces exigences doit être « une Idée d'homme, un prototype, un homme qui serait presque dieu, une femme qui serait une déesse, un grand Amnésique, un pur Artiste⁴³⁴ ». Tel est l'homme, telle est l'île déserte, disposés au recommencement de la vie, à la renaissance du monde. Mais le monde fonctionne selon des modèles, et puisque les hommes ne peuvent pas suivre l'élan de l'île, ils se heurtent à ce que Deleuze appelle « l'île du dehors⁴³⁵ », le monde des actions mécaniques. En plus, l'individu constitué de toutes sortes de lois ne parvient pas tout seul à cette sorte d'identité de « Dieu ». Il avance alors dans l'espace nomade, dans le Lisse « qui ne fait qu'un avec le devenir lui-même ou avec le processus⁴³⁶ » : le « devenir-animal⁴³⁷ », le « devenir-femme⁴³⁸ », le « devenir-minoritaire⁴³⁹ », le devenir multiple, « faire le multiple⁴⁴⁰ ».

Devenir n'est pas une action, c'est un verbe à l'infinitif désignant un processus qui n'a pas de début ni de fin. Le devenir n'a pas de but, ne suppose pas une transformation totale, radicale et irréversible. C'est comme les oiseaux de Mozart : il y a un « devenir-oiseau » dans la musique de Mozart, mais l'oiseau est pris dans un « devenir-musique » formant ensemble « un bloc de devenir ». Pour mieux pouvoir nous imaginer ces nouveaux termes, Deleuze formule l'expression « le bloc de devenir » où, des deux parties, aucune ne veut régner sur l'autre. On parle plutôt « de l'alliance⁴⁴¹ » dans cette relation car le devenir n'a aucun rapport avec la descendance ou la filiation. La rencontre des deux êtres est « l'entretien, simplement le tracé d'un devenir⁴⁴² ». Deleuze donne l'exemple de la relation de la guêpe avec l'orchidée, « une double capture⁴⁴³ », car l'orchidée attire par son leurre visuel et son odeur la guêpe mâle afin que celle-ci transporte et diffuse le pollen, pendant que la guêpe trouve dans l'orchidée son organe sexuel. L'orchidée forme une image de guêpe, elle sera le devenir-guêpe ; de l'autre côté on voit le devenir-orchidée de la guêpe. Ces devenirs constituent un processus, une évolution a-parallèle de deux êtres qui « n'ont absolument rien à voir l'un avec l'autre⁴⁴⁴ », « noces entre deux règnes⁴⁴⁵ ».

⁴³⁴ DELEUZE 2002. 13.

⁴³⁵ *Idem.*

⁴³⁶ DELEUZE-GUATTARI 1980. 617.

⁴³⁷ *Ibid.* 292.

⁴³⁸ DELEUZE-PARNET 1996. 8.

⁴³⁹ *Ibid.* 11.

⁴⁴⁰ *Ibid.* 23.

⁴⁴¹ DELEUZE-GUATTARI 1980. 291.

⁴⁴² DELEUZE-PARNET 1996. 8.

⁴⁴³ *Idem.*

⁴⁴⁴ DELEUZE-GUATTARI 1980. 17.

⁴⁴⁵ DELEUZE-PARNET 1996. 9.

Ces types de devenirs traversent notre vie ; même s'ils sont « imperceptibles⁴⁴⁶ », on peut découvrir leurs traces dans l'écriture à deux, ce qu'a fait Gilles Deleuze avec Félix Guattari. Toute création artistique a quelque chose à voir avec le devenir et par là avec le multiple, tel Deleuze qui a travaillé avec Félix Guattari, ils ont écrit « entre les deux⁴⁴⁷ », ni l'un ni l'autre ne réclamait d'accentuer ses propres idées, ils ont eu des « vols de pensées⁴⁴⁸ », des « rencontres⁴⁴⁹ » d'idées, chacun des deux a suivi une évolution non parallèle, un mouvement ondulatoire différent, un devenir-écrivain. Lorsque Guattari et Deleuze réfléchissaient ensemble, toujours de manière différente, ils ont formé une noce – le contraire du couple – où chacun se trouvait changé par celui qui devenait. La noce, c'est le devenir. Et le devenir c'est de la géographie, des orientations, des directions, des îles désertes. Ces petites îles désertes tendent à former un monde en archipel, un espace tel que les îles sont en relation de coordination sans pour autant faire un tout comme un puzzle : « chaque élément vaut pour lui-même et pourtant par rapport aux autres : isolats et relations flottantes, îles et entre-îles, points mobiles et lignes sinueuses⁴⁵⁰ ». Le devenir pousse de plus en plus loin ce monde toujours changeant et en processus. Le monde en archipel implique un perspectivisme de la part de l'artiste, un perspectivisme en archipel qui conjugue panoramique et travelling. Cette vue de type panorama et le voyage, tout se fait par le devenir.

Par le devenir, l'imagination de l'homme créatif renaît telle l'île déserte comparée à un œuf : « l'île est ce que la mer entoure, et ce dont on fait le tour, elle est comme un œuf⁴⁵¹ », « naissance et renaissance⁴⁵² ». Aussi ronde qu'elle soit, autour de l'île se trouve l'océan qui symbolise le désert. Comme trésor le plus précieux, l'île a le naufragé et pourtant elle reste déserte, car « l'essence de l'île déserte est imaginaire et non réelle, mythologique et non géographique⁴⁵³ ». Les gens ont besoin de littérature pour comprendre leurs mythes⁴⁵⁴, parce que dans la littérature tout est possible, même les paradoxes. Les îles océaniques symbolisent l'origine, mais « l'origine seconde », donc l'idée de cette seconde origine, donne tout sens à l'île déserte.

⁴⁴⁶ *Idem.*

⁴⁴⁷ *Ibid.* 24.

⁴⁴⁸ *Idem.*

⁴⁴⁹ *Ibid.* 13.

⁴⁵⁰ DELEUZE 1993. 110.

⁴⁵¹ DELEUZE 2002. 13.

⁴⁵² *Ibid.* 16.

⁴⁵³ *Ibid.* 14.

⁴⁵⁴ « La littérature est l'essai d'interpréter très ingénieusement les mythes qu'on ne comprend plus, au moment où on ne les comprend plus parce qu'on ne sait plus les rêver ni les reproduire ». *Ibid.* 15.

Dans deux romans dits autobiographiques de Makine, *Le testament français* et *La terre et le ciel de Jacques Dorme* une île prend naissance, la France qui « telle une Atlantide brumeuse sortait des flots⁴⁵⁵ ». L'éruption de cette île a lieu en Russie lors de la rencontre des narrateurs, jeunes garçons tous les deux, avec une vieille dame appelée Charlotte-Alexandra, personnage identique dans les deux romans. Dans le premier roman, la naissance de l'île paraît être décisive pour Aliocha et sa petite sœur, car cette apparition est soudaine et définitive dans l'imagination des enfants, elle marquera toute la vie du jeune Aliocha. Les circonstances agréables de l'été assurent le surgissement de l'île : Charlotte assise sur le balcon dans la brise du soir avec les petits-enfants venus d'une ville industrielle pour passer leurs vacances à la campagne. Cette « île-Atlantide » est une île océanique parce qu'elle sort de l'eau dans un espace lisse, la steppe sibérienne qui paraît être une mer :

...une étendue d'eau sombre scintillait au fond des steppes, montait, répandait la fraîcheur âpre des grandes pluies. Sa nappe semblait s'éclaircir progressivement – d'une lumière mate, hivernale. Nous voyions maintenant sortir de cette marée fantastique les conglomerats noirs des meubles, les flèches des cathédrales, poteaux des réverbères – une ville !⁴⁵⁶.

C'était Paris inondé dont la Seine s'est transformée en une vraie mer en hiver 1910. Les premières images de l'île-Atlantide, que les enfants rencontrent dans les récits de Charlotte, leur grand-mère, n'étaient pas du tout décevantes. Cette inondation silencieuse et le déluge dans la capitale sont des événements qui donnent la possibilité qu'un autre monde puisse naître, celui de l'Atlantide. C'est un monde de rêve à côté du monde réel russe, monotone et barbare. Le déluge est un moment privilégié permettant le recommencement parce que la crue emporte tout, noie même les contours en donnant occasion à la deuxième origine.

Alors l'île-Atlantide surgit de l'eau et fait monter à la surface de la steppe sans limite un véritable organisme plein de sons, d'odeurs et d'émotions. C'est petit à petit que l'île prend forme. Mais cette île est aussi déserte. Bien qu'elle soit habitée par le Président Félix Faure et sa maîtresse, par le Tsar et la Tsarine qui font visite en France, tous les récits racontés par Charlotte sont des contes stéréotypés de la France de la Belle Époque. Pendant des années, Aliocha les écoute et devenant adolescent, il se rend compte qu'il les sait déjà par cœur, les récits ne réservent rien de nouveau, comme le monde reconstruit à base de mimésis pour les naufragés Robinson et Suzanne. Le narrateur sent que l'image de l'Atlantide s'est totalisée pour lui, mais comme le temps le lui prouvera, il a tort.

⁴⁵⁵ MAKINE 1995. 29.

⁴⁵⁶ *Idem.*

À l'école, Aliocha était toujours mal vu à cause de son érudition, mais grâce aux contes racontés sur la France, la mini société scolaire l'accepte et il se croit même irremplaçable. Tel le naufragé créatif chez Tournier, le narrateur raconte les anecdotes accumulées qui plaisent aux auditeurs de différents clans : « prolétaires », « tekhnars » et « intellectuels⁴⁵⁷ ». Comme sa présence est intermédiaire dans cette petite société, il remarque assez rapidement qu'il doit varier ses récits français, changer de ton, adapter différents niveaux de style, corriger les anecdotes pour satisfaire les interlocuteurs. C'est ainsi que l'image de la France se voit modifiée par l'imaginaire d'Aliocha et elle devient une île non déserte. Puisque le narrateur laisse fuir ses pensées, il crée cette île-Atlantide à son gré : il n'imité plus sa grand-mère dans les récits de souvenirs et d'aventures historiques, mais il renouvelle l'image fixe de la France et la pousse de plus en plus loin, tant qu'elle devient inégalée. Dans l'espace russe, Aliocha voit avancer devant lui un monde auquel il n'a accès qu'en été, chez sa grand-mère, sur la steppe sibérienne. Car la steppe est l'espace par excellence du Lisse, espace par excellence de la fiction. Le narrateur déserte la ville pour échapper à la correspondance des exigences et aux interdictions, pour se sentir libre et « illimité » au milieu de la steppe. Il devient nomade de la steppe russe peuplée d'un univers français.

Dans *La terre et le ciel de Jacques Dorme*, le narrateur, dont on ne connaît pas le nom, explore la France à travers une bibliothèque récemment découverte, l'ancienne bibliothèque Samoïlov aménagée dans une petite pièce coupée du reste de la maison où habitait Charlotte « au milieu des steppes⁴⁵⁸ ». Vingt ans après l'incendie survenu en 1942, la bibliothèque était inaccessible, car sa porte « s'ouvrait sur le dehors, sur le vide à l'endroit de l'aile effondrée⁴⁵⁹ » et pour sauver les restes, l'adolescent doit passer par la fenêtre du palier et rapporte quelques livres de la bibliothèque ravagée. C'était enfin un déclic, puisqu'à partir de ce moment-là le jeune narrateur commence à lire tous les livres mis à sa disposition par Alexandra qui possède une étagère de livres. Auparavant, le narrateur avait déjà fait la connaissance de la langue française grâce à Choura⁴⁶⁰ qui lui avait transmis sa dernière richesse lorsqu'elle avait fait l'éducation française du jeune garçon. C'était une éducation non dirigée, une éducation « sans système, sans préméditation. Un livre laissé ouvert sur le coin d'une table, un mot russe dont Alexandra

⁴⁵⁷ *Ibid.* 224.

⁴⁵⁸ MAKINE 2003. 15.

⁴⁵⁹ *Ibid.* 49.

⁴⁶⁰ « Le prénom français avait aussi subi une lente russification, devenant d'abord Choura, puis glissant vers le diminutif affectueux de Sacha, enfin revenant au nom plein d'Alexandra qui n'avait rien à voir avec son vrai prénom. ». *Ibid.* 47.

me révélait le passé français... Le sentiment d'être enfin chez moi se mêlait imperceptiblement à cette langue étrangère que j'apprenais⁴⁶¹ ».

Tout un monde mystérieux naît d'un seul « livre-ossement » que l'adolescent-paléontologue découvre enfermé dans une chambre russe. Chaque roman sur les rayonnages d'Alexandra représente une ville française, un quartier de Paris reconstitués des fossiles et des vestiges d'une civilisation disparue. Comme la porte de la chambrette s'ouvrait sur le dehors, ainsi le monde russe s'ouvre aussi sur le Dehors, le Vide, la steppe pour recevoir le nouveau monde français auquel l'adolescent aspire. L'histoire qui avait marqué le plus le jeune garçon était celle de Jacques Dorme : cette histoire d'amour entre le pilote français de l'escadrille Alsib et Alexandra se grave dans sa mémoire. Vingt ans après, l'adolescent devenu journaliste ouest-européen retourne en Sibérie afin de rechercher les traces de Jacques Dorme, disparu lors d'une mission dans les steppes infinies. Le journaliste va alors au milieu du « désert blanc⁴⁶² », une steppe couverte de neige, une terre infinie et blanche, pour devenir le nomade des steppes qui se perd dans l'immensité neigeuse où l'horizon se dissimule : terre et ciel de Jacques Dorme n'existent plus. Dans le blizzard, la steppe devient espace de pure connexion, le seul point de repère étant le câble tendu d'une maison à l'autre. Sur l'infini des glaces, le journaliste se rappelle les récits de Choura, écoute les anecdotes des Russes qui se souviennent de Jacques Dorme. En redessinant l'itinéraire du pilote français, le narrateur se donne la liberté d'imaginer la vie de celui-ci et, ce faisant, il trace une ligne de fuite dans la vie de Jacques Dorme.

Pareil aux deux narrateurs présents dans *Le testament français* et *La terre et le ciel de Jacques Dorme* Makine lui-même sera nomade, « un pur Artiste », car il se lance dans le devenir. Vivant au milieu de la steppe, il prend la vitesse des nomades : il fuit la steppe, écrit des romans, se forme un perspectivisme archipélique et trace des lignes de fuite. C'est en écrivant qu'il réalise des devenirs et devient tour à tour : Charlotte, Jacques Dorme et Aliocha. Parler comme Charlotte, raconter comme Jacques Dorme et écrire comme Aliocha, c'est expérimenter le multiple, c'est faire le multiple.

Sur la steppe lisse, espace de prédilection de la fiction, Andreï Makine va de plus en plus loin pour devenir le naufragé de l'île océanique qu'il est en train de créer en vue de combattre le caractère « désert » de l'île.

⁴⁶¹ *Ibid.* 49.

⁴⁶² *Ibid.* 30.

Conclusion

Dans ce chapitre, nous avons essayé d'esquisser les divers types d'espaces présents dans les romans d'Andreï Makine, notamment la steppe, l'île, le désert et la mer, ainsi que le temps sériel relatif à ces espaces lisses, à savoir l'Aiôn. Si ces thèmes-structures spatio-temporels émergeront encore au cours des chapitres suivants – *Sujet : sujet en devenir* et *Les genres du rhizome makinien* – c'est parce que les théories postmodernes portant sur le temps et l'espace montrent de fines connexions avec les théories de sujet, de sens et avec des théories génériques.

Recenser les divers types d'espaces chez Andreï Makine à partir de la tripartition de la direction évolutive des spatialités fictionnelles (consensus homotopique, brouillage hétérotopique ou l'utopie et d'autres taxinomies⁴⁶³) s'avère une tâche bien complexe à cause de la difficulté à décider de leurs caractères purs.

Nous énumérons l'homotopie comme première des directions évolutives des spatialités fictionnelles, qui apparaît chez Makine reliant des espaces connus avec leur référent du monde réel, Moscou dans *La musique d'une vie*, Leningrad et Mirnoïé de la région d'Arkhangelsk dans *La femme qui attendait* et Yémen dans *Requiem pour l'Est*, Saint-Pétersbourg dans l'ouvrage-photo *Saint-Pétersbourg*. Quant à la majorité des lieux évoqués dans les romans, de multiples perturbations désorientent le lecteur : dans la plupart des cas, les villes ne portent pas de noms – une ville industrielle du *Testament français* et la gare d'une ville de l'Oural dans *La musique d'une vie*, une ville africaine au milieu du désert dans *Requiem pour l'Est* ; d'autres lieux, tels Saranza du *Testament français* sont inventés et placés là où il n'y a rien sur la carte (= procédés de l'interpolation), justement dans l'immense Sibérie.

La troisième, et peut-être l'évolution la plus importante de la spatialité, l'« outopos » est toujours présente dans les ouvrages makinien : la France, autant que la Russie, montre des images non-réelles des deux pays, des mondes inaccessibles pour le lecteur contemporain. En ce qui concerne le rapport de la littérature avec la géographie, nous y voyons un fort attachement ; la littérature postculturelle est devenue géocentrique et se caractérise par la multidisciplinarité et la multifocalisation.

⁴⁶³ Taxinomies de Brian McHale, d'Edward Soja et d'Umberto Eco.

III. 2. Sujet : le sujet en procès, sujet en devenir

Ce chapitre, en présentant les personnages d'Andreï Makine (narrateurs, personnages principaux), cherchera à montrer comment l'obsession de l'espace lisse finit par créer des sujets particuliers susceptibles d'habiter la steppe, cet espace lisse par excellence. Il s'agira en effet d'un type de sujets particulièrement investi par Makine et que la théorie postmoderne du sujet appelle tour à tour « sujet en procès », « Corps sans Organes » ou encore « sujet larvaire ». En tout cas, c'est à travers ces sujets en devenir que Makine élabore sa vue allogène, voire multifocale de ce « tiers espace ».

III. 2. 1. De l'« homo sovieticus » au sujet nomade

Couronné du Grand Prix RTL⁴⁶⁴ en 2001, le roman d'Andreï Makine, *La musique d'une vie* a connu un vrai succès auprès du public français. Certains critiques le considèrent comme « un jalon important de l'œuvre de Makine⁴⁶⁵ », car de nouvelles valeurs y apparaissent, telles la dignité humaine, la résurrection par l'amour ou encore « l'indomptable force intérieure d'un simple homme soviétique⁴⁶⁶ ».

Or, en ce qui concerne la place et le rôle que la musique joue dans le roman, les critiques restent partagées : Monique Grandjean évoque à son propos le « pouvoir incantatoire⁴⁶⁷ » de la musique, qui se montre susceptible de convoquer à la fois le visible et l'invisible. Grandjean compare la vie du héros à « une superbe partition de musique⁴⁶⁸ », tandis que Toby Garfitt trouve au contraire curieux que malgré le titre emphatique – *La musique d'une vie* – « la musique joue un rôle restreint⁴⁶⁹ » dans l'œuvre, car rien n'est révélé concernant les goûts musicaux ou le répertoire du personnage principal. De plus, seule la musique européenne⁴⁷⁰, considérée comme la plus accessible, se trouve privilégiée par les personnages du roman, la musique russe faisant pratiquement défaut. Pour comprendre le rôle que la musique joue dans *La musique d'une vie*, il faut comprendre le rôle de l'espace dans lequel les habitants, les personnages avancent, se meuvent. Ainsi

⁴⁶⁴ Ce prix est décerné en mars de chaque année lors du salon du livre de Paris à un ouvrage de langue française par un jury composé de cent lecteurs choisis par vingt librairies réparties dans toute la France.

⁴⁶⁵ OSMAK 2005. 109–116.

⁴⁶⁶ *Ibid.* 109.

⁴⁶⁷ GRANDJEAN 2004. 115–122.

⁴⁶⁸ *Ibid.* 120.

⁴⁶⁹ GARFITT 2005. 17–25.

⁴⁷⁰ Voici les œuvres musicales qui apparaissent dans le roman : Sergueï Vassilievitch Rachmaninov (une élégie), Gabriel Pierné (« Petit Soldat de plomb ») et Johann Strauss Père (« Valse des colombes »).

notre approche s'inscrit-elle dans une perspective deleuzo-guattarienne et prend appui sur les concepts de « devenir imperceptible », de « corps sans organes », de « visagité » et de « désubjectivation ». Tous ces termes philosophiques caractérisent le *sujet en procès*, « sujet larvaire » qui finit par échapper à l'appareil d'Etat désireux de créer ses propres sujets.

En effet, dès les premières pages du livre, nous sommes confrontés à un narrateur qui désire échapper à sa condition d'« homo sovieticus ». Ce terme, très à la mode dans les milieux occidentaux, sert à désigner la masse humaine de l'Europe de l'Est, notamment les citoyens des anciens pays de l'Union Soviétique. Par ailleurs, l'« homo sovieticus⁴⁷¹ », expression par laquelle débute le roman, provient selon Makine d'un logicien, écrivain, philosophe et caricaturiste russe, Alexandre Zinoviev, mais des recherches plus profondes prouvent qu'elle avait déjà été employée avant Zinoviev par Mihajlo Mihajlov⁴⁷², l'écrivain dissident yougoslave, et ce dès 1965. Zinoviev donne cette dénomination critique et sarcastique à l'homme russe – et comme titre à un de ses livres⁴⁷³ – pour former l'image du Russe, produit de la masse soviétique et catégorie de personnes avec une certaine mentalité susceptible de créer le régime communiste.

Selon l'utopie philosophique de l'époque, le système soviétique crée un nouvel homme, meilleur, l'« homme nouveau soviétique ». En revanche, *l'homo sovieticus* se veut un terme plutôt négatif, inventé par les adversaires du système pour décrire le vrai résultat du système soviétique. À bien des égards, ce terme signifie le contraire du nouvel homme soviétique : la personne présentait des caractéristiques bien négatives, comme l'indifférence envers les résultats de son travail et le bien commun ou les petits larcins commis sur le lieu de travail, tant pour un usage personnel que pour réaliser un profit. Un autre trait de caractère du nouvel homme soviétique était d'omettre l'importance de la personnalité, et de l'individualité, la conduite passive envers les lois imposées par le gouvernement. Si l'on suit l'argumentation du narrateur, l'emploi du terme « d'homo sovieticus » est très répandu dans le monde entier pendant plus d'une décennie pour « décrire la vie des deux cent quarante millions d'êtres humains qui peuplaient⁴⁷⁴ » la Russie. Tous les habitants de ce pays, hommes ou femmes, retraités ou enfants, « tous se trouvaient rattachés par ce terme novateur à une essence commune. Tous commençaient à exister sous un nom générique⁴⁷⁵ ». Et comme l'Occident prend la Russie pour un empire

⁴⁷¹ MAKINE 2001. 23.

⁴⁷² MIHAJLOV 1965. 9.

⁴⁷³ ZINOVIEV 1986.

⁴⁷⁴ MAKINE 2001. 9.

⁴⁷⁵ *Ibid.* 10.

du mal et son peuple pour des barbares, le narrateur, lors de son retour d'Extrême Orient, est sur le point de reconnaître l'« efficacité conceptuelle redoutable⁴⁷⁶ » de ce terme inventé qui se rapporte non seulement à son propre moi, mais aussi aux soldats ivres, au clochard dormant sur un journal déplié et à la prostituée guettant près de la fenêtre.

Mais comment échapper à cette catégorie censée exprimer et dévoiler le fonctionnement de l'appareil d'Etat ? À vouloir le comprendre, il nous reste à poursuivre le cas du narrateur qui souhaite fuir cette dénomination péjorative, celui du personnage principal qui réalise un devenir imperceptible lorsqu'il passe inaperçu dans la société soviétique et à cela s'ajoute, d'une manière moins explicite, le cas de l'auteur lui-même qui ne cesse de « devenir » dans la steppe russe.

Au début du roman, nous sommes dans une gare glaciale de la Sibérie, une salle d'attente où le narrateur fait la connaissance d'un vieil homme, Alexeï Berg qui lui raconte l'histoire de sa vie. Jeune, Alexeï rêvait de faire une brillante carrière de musicien, héritant du talent de ses parents : son père était auteur dramatique, sa mère donnait des récitals, lui allait donner son premier concert de piano en 1941. Mais il ne pourra pas s'y présenter, car il doit fuir Moscou, se cacher en Ukraine chez des parents presque inconnus, puis prendre l'identité d'un soldat mort au champ de bataille. Il fait la guerre dans l'angoisse de trahir son identité. Il est sauvé grâce à une femme qui le trouve au cimetière. Lors de son retour à Moscou, Alexeï essaie de se renseigner sur ses parents, c'est l'un des deux moments décisifs dans le dévoilement de soi. L'autre moment étant lorsqu'il soulève de nouveau le couvercle d'un piano, geste qui lui coûtera cher car, à sa suite, il est arrêté et forcé à travailler dix ans dans un camp.

Enfin, arrivés à Moscou avec plusieurs heures de retard, les deux protagonistes – le narrateur et Alexeï – vont dans la maison de la culture des chemins de fer pour écouter un concert. Ils se laissent emporter par l'air de la musique emplissant le vestibule froid et mal éclairé. C'est par cette scène musicale que le roman prend fin, accordant ainsi à l'œuvre et aux personnages une ouverture que le lecteur peut combler à son gré. C'est l'enjeu de la musique de pouvoir provoquer la constitution, la création du sujet en sujet *larvaire* et *nomade*.

Dans notre analyse nous poursuivrons deux sujets, le narrateur et le protagoniste, chacun désirant échapper à sa condition socio-politique désignée par le terme stéréotypé d'« homo sovieticus » et devenir littéralement « imperceptible » par l'Etat.

⁴⁷⁶ *Ibid.* 11.

Perception de l'espace, appréhension du temps

Le récit de *La musique d'une vie* se joue quelque part au milieu de l'Oural où les personnages, retenus par une tempête de neige, « perdu[s] au milieu de [leurs] mes semblables⁴⁷⁷ », attendent l'arrivée du train. C'est dans ce contexte que le narrateur fait l'expérience de la Rencontre. C'est une rencontre musicale qui ne dure qu'un petit instant : il s'agit des derniers accords d'une musique qui s'estompent dans la salle d'attente où dominant fatigue et sommeil. Le haut-parleur annonce le retard du train, encore six heures à passer à la gare dont la porte donne sur des vastes « espaces balayés par les bourrasques⁴⁷⁸ ». Tout se confond dans l'obscurité, les visages se mêlent, la ville se fond dans l'infini : « les ombres humaines que je distinguais autour de moi se fondent de nouveau dans une seule masse. Les respirations se mêlent, le marmonnement des récits nocturnes s'éteint dans le soufflement du sommeil⁴⁷⁹ ». Il est impossible de fixer ce lieu même si le narrateur essaie d'attacher cette gare, ce « trou noir dans un océan blanc⁴⁸⁰ » à un lieu géographique précis. La salle d'attente de la gare se trouve dans « une ville de l'Oural⁴⁸¹ ». L'article indéfini vient accentuer cette indécision topologique car l'Oural s'étalant sur plusieurs milliers de kilomètres, elle est nécessairement *au milieu*.

À l'est de cette ville, s'étend l'infini sibérien qui ne cesse de hanter l'écrivain Makine. La steppe russe, sous toutes ses formes, sera l'espace par excellence de toute expérimentation et création littéraire et comme telle celui de la fiction. C'est un espace lisse, tels le désert, la steppe, la glace ou la mer que l'écrivain peuple à sa guise et dans lequel il invente et entremêle des éléments réels et fictifs. Dans la steppe, la direction n'existe point ou bien seulement sous une forme multiple. Selon Gilles Deleuze et Félix Guattari, quand on se « distribue » sur un espace lisse ouvert, on observe chaque fois une multiplicité d'orientations. Même si l'on avance, on reste toujours *au milieu* de la steppe. La position sera pour toujours le « milieu », même si l'on fait demi-tour ou change de direction. La steppe n'a pas de marge, ni de frontière, juste un milieu qu'occupent « les intensités, les vents, les bruits, les forces et les qualités tactiles et sonores⁴⁸² ».

Alors que le héros de Makine, Alexeï voyage, *fuit* en lisse, sur la steppe, sur cet « espace nomade par excellence⁴⁸³ », il expérimente « tout un devenir, un devenir difficile,

⁴⁷⁷ *Idem.*

⁴⁷⁸ *Ibid.* 15.

⁴⁷⁹ *Ibid.* 17.

⁴⁸⁰ *Idem.*

⁴⁸¹ *Idem.*

⁴⁸² DELEUZE–GUATTARI 1980. 598.

⁴⁸³ *Ibid.* 434–527.

incertain⁴⁸⁴ ». La Russie était en pleine guerre quand Alexeï dut quitter son refuge ukrainien, « la valise à double fond », l'espace vide, sans fenêtre, sans le moindre recoin où s'abriter. Il se sauve au milieu de la nuit, voulant se fondre dans l'espace, devenir *imperceptible*. Devenir imperceptible, c'est vouloir être indiscernable, exactement ce qu'Alexeï souhaitait : être parmi les autres soldats, ne pas se faire remarquer, tendre vers l'impersonnel, vers l'asubjectif à cause de son passé, parce qu'avant, pendant et après la deuxième guerre mondiale, il y avait les purges. S'évadant, il se heurte aux flots des fuyards et des soldats qui poussent Alexeï à voler les vêtements d'un soldat mort pour échapper à la mort. Il savait qu'il devait se perdre, passer inaperçu, « se confondre avec le mur ».

La joie de ne pas sentir en lui la présence d'un jeune homme épris de musique était très rassurante. Il regarda sa main, ces doigts couverts de cicatrices, d'éraflures, cette paume aux cals jaunâtres. La main d'un autre homme. [...]

Il espérait avancer à travers cette guerre sans marquer par des traits voyants l'identité de celui dont il vivait désormais la vie. Être lisse, sans relief, ni personnalité, un peu comme cet ovale en contreplaqué⁴⁸⁵.

Sur le champ de guerre, il n'était plus Alexeï Berg, ni le soldat inconnu (Sergueï Maltsev) dont il avait endossé l'identité, mais il vivait dans un bloc de devenir Berg-Maltsev. Devenir ne signifie pas imiter quelque chose ou quelqu'un, ni s'identifier à lui, c'est de trouver en soi et dans l'autre des *particules* instaurant « des rapports de mouvements et de repos, de vitesse et de lenteur ». C'est « la zone de voisinage ou de co-présence d'une particule⁴⁸⁶ ». C'est bien difficile d'être comme tout le monde, de ne pas se faire remarquer, surtout dans une guerre. Berg-Maltsev a réussi à passer inaperçu pendant la guerre, parce qu'il « avait depuis longtemps appris à paraître terne et, souvent le premier dans les assauts, savait s'effacer après la fin d'un combat, quand le commandement relevait le nom des plus braves⁴⁸⁷ ».

Comme le mouvement ne peut pas être perçu, il est en rapport essentiel avec l'imperceptible, Berg-Maltsev continue à *être lisse*, il marche, monte parfois dans des camions, descend dans un village en disant au chauffeur qu'il y habite, puis continue son chemin, reprend sa marche :

De temps en temps, arrêté au milieu des champs déserts et blancs, au milieu de toute cette terre meurtrie par la guerre, il flairait l'air, croyant discerner comme un bref souffle de

⁴⁸⁴ *Ibid.* 602.

⁴⁸⁵ MAKINE 2001. 79–80.

⁴⁸⁶ DELEUZE–GUATTARI 1980. 334.

⁴⁸⁷ MAKINE 2001. 78.

tiédeur. Il devinait que tout ce que lui restait de vie était concentré dans ce souffle faiblement printanier, dans ce reflet aérien et brumeux de soleil, dans l'odeur de ces eaux qui s'éveillaient sous la glace. Et non pas dans son corps décharné qui ne sentait même plus les brûlures du vent⁴⁸⁸.

Sur la steppe hivernale, ayant perdu le sens de ses propres organes Berg-Maltsev se fait un *corps sans organes*⁴⁸⁹, ne ressentant plus ni le froid, ni le frémissement de son corps, il laisse passer sur lui les vents, les bruits, les forces et les qualités tactiles et sonores pendant qu'il roule dans cet espace lisse comme un œuf. En effet, le corps sans organes est comme un œuf plein avant l'extension de l'organisme, celui-ci devient le contraire de l'organisme⁴⁹⁰ (fonctionnement organisé des organes, où chacun a sa place, assigné à un rôle qui l'identifie). L'organisme comprend le corps, les membres du corps et la tête, ainsi que le visage. Le corps sans organes ne procède pas par le visage, car il n'en a aucun.

Or, c'est grâce au visage que l'on est capable d'exprimer nos émotions et sentiments à l'aide de la très grande mobilité des muscles oro-faciaux sous le contrôle des nerfs. Le visage, ce soi-disant miroir de l'âme, communique les traits signifiants de la subjectivité, accompagnant les énoncés de la langue, prise dans des visages, c'est ainsi que le visage devient un « véritable porte-voix⁴⁹¹ » de l'homme. Pour Deleuze et Guattari, le visage est un système *mur blanc-trou noir*, les joues du visage désignant le mur blanc et les yeux percés un trou noir dans le visage. Cette *machine abstraite* constituée par le visage fait fonctionner celui-ci de deux façons, selon deux sémiotiques : elle détermine l'individu en fonction des dichotomies entre les divers éléments (X ou Y), ou dans ses choix (oui-non). Il y a toujours une ordination de normalité, c'est lorsque la machine abstraite de visagéité décide si l'élément (ou l'être) passe ou ne passe pas, s'il est normal, ou au contraire, déviant, et par là-même voué à la marginalisation. Ainsi le visage devient-il « une politique⁴⁹² », puisque comme un ensemble de traits, il détient l'instrument du pouvoir absolu (Deleuze et Guattari donnent l'exemple du visage christique qui domine notre culture judéo-chrétienne). La visagéification agit comme une contamination, les hommes doivent être « christianisés, c'est-à-dire visagéifiés⁴⁹³ ». La fonction de visagéité nous montre sous quelle forme l'homme constitue l'étalon : blanc, mâle, adulte.

⁴⁸⁸ *Ibid.* 82.

⁴⁸⁹ DELEUZE–GUATTARI 1980. 185–205.

⁴⁹⁰ « Un organisme, en biologie et en écologie (du grec organon = instrument) est un système complexe évolutif formé d'organes qui interagissent de façon à fonctionner comme un ensemble stable », fr.wikipedia.org/wiki/Organisme_%28physiologie%29.

⁴⁹¹ DELEUZE–GUATTARI 1980. 220.

⁴⁹² *Ibid.* 222.

⁴⁹³ *Ibid.* 218.

En même temps, le visage détient les caractéristiques les plus importantes de l'homme pour décoder un message par les cinq sens : l'ouïe, le goût, le toucher, l'odorat, la vue. Ces sens se défont dans le corps sans organes, de telle sorte qu'un *CsO* peut « marcher sur la tête » ou « faire de son corps un rayon de lumière qui se meut à une vitesse toujours plus grande⁴⁹⁴ ». Ce type d'expérimentation est à même de libérer le visage de ses traits et pour cela, il faut toutes les ressources des arts – de la peinture, de la musique et de la sculpture – car c'est par la picturalité et la musicalité qu'on peut *défaire* le visage, tracer une *ligne de devenir*.

Selon Deleuze et Guattari, l'art assure une fuite active, non pas une fuite dans l'art, mais une fuite par l'art : « c'est par la musique qu'on devient dur et sans souvenir, à la fois animal et imperceptible : amoureux⁴⁹⁵ ». L'art seul constitue l'instrument par lequel on finit par tracer une ligne de vie, emportant l'individu vers l'asubjectif, la désubjectivation. C'est le sans-visage qui est aussi une politique, mais celle-ci *passé en dessous, à travers*, se glisse dans les affrontements molaires, devient inséparable de l'anorganisme du corps. Ce mode de désubjectivation témoigne du fait que le sujet n'existe jamais qu'à l'état larvaire et non comme un « sujet substantiel achevé, bien constitué⁴⁹⁶ » tel l'ego transcendantal.

Le corps en « devenir » de l'espace lisse a lieu dans un temps particulier, « l'Aiôn » qui habite l'espace sibérien. En effet, dans la gare russe, le temps n'a aucune signification. Les gens qui attendent ne sont pas à même de constater combien de temps s'est déjà écoulé depuis qu'ils attendent – dix heures ou vingt, une nuit ou deux, un mois ou toute une année, c'est pareil. Le néant de neige est « plus vague qu'un nulle part⁴⁹⁷ ». En Russie, la surabondance d'espace et la plaine engloutissent le temps, égalisent les délais et toutes les durées, tous les projets. Les plaines s'allongent derrière les rails, elles invitent à prendre la fuite, mais non pas dans le sens où il s'agit de s'échapper de quelqu'un, mais de suivre le chemin, de ne pas s'arrêter mais de continuer la route, le voyage dans l'espace lisse.

Dans ce temps froid, avant de s'endormir, le narrateur veut se dissocier de la classification d'« homo sovieticus ». Il n'y arrive pas, puisque le confort mental que ce terme lui offre dissimule sa contestation. Et tout d'un coup se produit la « rencontre » : le narrateur entend les derniers accords d'une musique qui le réveillent. Il cherche la source du bruit, mais au milieu des corps endormis il n'entend que des ronflements. Soudain, de nouveaux éveils brefs de clavier se font entendre, avec des pauses, « très espacés⁴⁹⁸ ». Ces

⁴⁹⁴ *Ibid.* 229.

⁴⁹⁵ *Ibid.* 230.

⁴⁹⁶ DELEUZE 1968. 156.

⁴⁹⁷ MAKINE 2001. 18.

⁴⁹⁸ *Ibid.* 25.

quelques notes « s'insistent comme des instants d'une nuit tout autre⁴⁹⁹ », où il est trois heures et demie, il fait nuit et la musique se détache de l'heure, et du lieu, de la gare enneigée. À cette musique soudaine et vague, le narrateur ne peut rester indifférent, tout comme ses compatriotes. D'une beauté extraordinaire, cette musique « marque une frontière, esquisse un autre ordre des choses⁵⁰⁰ ». Alors le narrateur pénètre dans l'une des annexes de la gare et se surprend en train de se diriger vers la salle d'où filtre un peu de lumière avec quelques notes musicales. Ce n'est pas une rencontre habituelle, comme c'est le cas lorsqu'on se précipite pour aller vers quelqu'un, mais c'est « le quelque chose » qu'on rencontre. Il se produit quelque chose d'« inidentifiable⁵⁰¹ », c'est l'être même du sensible, l'*aistheteon* qui frappe le narrateur. Cette rencontre « esthétique » influe sur le cours des idées du narrateur qui comprend que seul l'art, la musique peuvent lui offrir la fuite immobile, la liberté et la créativité, ce n'est qu'ainsi qu'il peut échapper à sa condition d'*homo sovieticus*. Il se concentre davantage sur la musique, se laisse emporter de plus en plus loin, loin du monde réel et de la gare hivernale.

La musique a une fonction délibérative, tout comme dans le cas de Berg-Maltsev. Au moment par exemple où celui-ci doit exécuter quelques pièces musicales apprises par Stella⁵⁰², comme le *Petit Soldat de plomb*, et la *Valse de colombes*. C'est le cadeau-surprise de Stella pour son public, lors de la soirée de ses fiançailles avec un jeune homme dont le père travaille au Ministère de l'Intérieur. Les jeunes applaudissent, les invités plus âgés trouvent la plaisanterie un peu osée. Berg-Maltsev « s'exécuta, comme au temps de leurs leçons, avec l'obtus application d'un automate⁵⁰³ ». Tout le monde riait, c'était bien dérisoire d'écouter le *Petit Soldat de plomb*, joué par un soldat. Certains se permettaient aussi de décocher une épigramme au jeu du pianiste : « Mais dis-donc, général, je ne savais pas que dans ton ministère les chauffeurs étaient aussi pianistes⁵⁰⁴ ». La *Valse de colombes* clôt le programme du soir. Pour l'exécuter, Berg-Maltsev attend le silence absolu, car « la subjectivité absolue ne s'atteint que dans un état, un effort de silence (fermer les yeux)⁵⁰⁵ » :

⁴⁹⁹ *Idem.*

⁵⁰⁰ *Idem.*

⁵⁰¹ SASSO-VILLANI 2003. 294.

⁵⁰² Stella est la fille du général, dont Berg-Maltsev sera le chauffeur pendant longtemps, après la fin de la deuxième guerre mondiale. Lors des longues attentes chez le général dans le « nid-de-pie », il fait la connaissance de sa fille. Elle l'invite à l'aider à tourner les pages des partitions, pendant qu'elle joue du piano. L'hiver, elle apprend à jouer au soldat maladroit et aux capacités médiocres. Lors de la soirée de ses fiançailles, Stella veut se vanter de son talent de professeur.

⁵⁰³ MAKINE 2001. 120.

⁵⁰⁴ *Ibid.* 121.

⁵⁰⁵ BARTHES 1980. 88-89.

[...] mais il attendait toujours, les mains posées sur les genoux, assis très droit, l'air absent. Stella chuchota, comme un souffleur, en lançant un clin d'œil aux invités: « Mais vas-y! Tu commences par le *do* avec le pouce de ta main droite... »

Quand il laissa retomber ses mains sur le clavier, on put croire encore au hasard d'une belle harmonie formée malgré lui. Mais une seconde après la musique déferla, emportant par sa puissance les doutes, les voix, les bruits, effaçant les mines hilares, les regards échangés, écartant les murs, dispersant la lumière du salon dans l'immensité nocturne du ciel derrière les fenêtres⁵⁰⁶.

Non seulement la musique remplit la salle, mais le corps sans organes de Berg-Maltsev aussi pour expérimenter un *devenir-musique* par ce spectacle de piano. Berg-Maltsev se détache complètement de la maison du général, et s'offre entièrement au rythme et à la beauté de la musique.

Il n'avait pas l'impression de jouer. Il avançait à travers une nuit, respirait sa transparence fragile faite d'infinies facettes de glace, de feuilles, de vent. Il ne portait aucun mal en lui. Pas de crainte de ce qui allait arriver. Pas d'angoisse ou de remords. La nuit à travers laquelle il avançait disait et ce mal, et cette peur, et l'irréparable brisure du passé mais tout cela était déjà devenu musique et n'existait que par sa beauté⁵⁰⁷.

C'est au rythme de la musique que le corps sans organes de Berg-Maltsev expérimente son monde, à savoir les « flux d'intensités, leurs fluides, leurs fibres, leurs continums et conjonctions d'affects, le vent et les micro-perceptions⁵⁰⁸ ».

Le roman de Makine s'achève sur un air de musique. Arrivé à Moscou, le narrateur voit Berg-Maltsev se fondre dans le flux des gens pressés, vêtus de « grossiers paletots gris ou noirs⁵⁰⁹ », qui semblent sortir de l'époque stalinienne. Berg-Maltsev se perd dans la coulée sombre qui plonge dans l'entrée du métro. L'ancienne voix revient, répétant de nouveau au narrateur *Homo sovieticus*, voix qu'il ne peut pas faire taire à cause de sa somnolence. Le narrateur prend place dans le hall de la gare où Berg-Maltsev, tout comme il avait disparu, soudainement réapparaît de nouveau, et invite le narrateur chez lui pour que ce dernier puisse bien se reposer, ne s'attardant plus dans le froid de la gare. Le soir, après avoir mangé un peu de pain enveloppé dans des feuilles de partition, les deux hommes vont au concert à la maison de la culture des chemins de fer. Le narrateur, plein de préjugés, « jamais un concert, surtout dans ce quartier situé au diable, ne rassemblera suffisamment de monde pour remplir [la salle] !⁵¹⁰ » est ravi de l'électricité des

⁵⁰⁶ MAKINE 2001. 121–122.

⁵⁰⁷ *Ibid.* 122.

⁵⁰⁸ DELEUZE–GUATTARI 1980. 200.

⁵⁰⁹ MAKINE 2001. 126.

⁵¹⁰ *Ibid.* 129.

chuchotements et de l'excitation qui règnent dans la salle. Berg-Maltsev, l'ancien pianiste se choisit une place au tout dernier rang, là où la lumière ne parvient presque pas, parce qu'il veut rester inaperçu, dans un air lointain. À l'instant où le jeune pianiste apparaît, Berg-Maltsev est déjà très loin, « l'homme paraît absent, paupières baissées, visage impassible. Il n'est plus là⁵¹¹ », le devenir-musique le porte d'un concert à l'autre.

Pour terminer à propos de ce roman, il faut souligner que la musique joue effectivement un rôle primordial dans l'œuvre – tel que le titre l'indique – surgissant de temps en temps comme une petite « ritournelle⁵¹² », un refrain qui se répète. La ritournelle se lie à un rythme qui déboussole toutes les mesures, et fait revenir les vibrations, les tournoiements qui « atteignent directement l'esprit⁵¹³ ». Il y a une part de hasard dans ce retour : la musique apparaît dans le titre, dans la vie des parents d'Alexeï au début du roman, puis elle détermine la condition d'Alexeï (concert échoué, leçons de piano). Mais elle est aussi présente dans la vie du narrateur, à la gare et dans la maison de culture des chemins de fer. Cette musique est particulière car elle est à « temps lisse » (libéré de la mesure, comme en apesanteur, mais indépendant de tonalité et d'atonalité), se caractérisant par le « temps non-pulsé⁵¹⁴ ». Ce type de musique à temps non pulsé provoque une nouvelle forme de pulsation, censée pouvoir rendre audible ce qui ne l'est pas : un paysage, un événement, une heure de la journée, une vie ou un fragment de vie. Elle renvoie à un certain type d'individuation, grâce auquel le narrateur et le héros parviennent à se libérer de leurs propres préjugés concernant l'*homo sovieticus*.

En 2001, dans un entretien réalisé par *Lire*, l'auteur, décrivant le personnage principal de son roman, utilise le mot *âme*. Comme si l'*âme* dans son acception makinienne dénotait cette virtualité du corps appelé « corps sans organes » et son devenir-imperceptible que Makine a probablement dû vivre :

J'aime ce mot, « âme », car il échappe aux étiquettes sociales, professionnelles, raciales. Des étiquettes qui ne servent qu'à une chose: réduire l'autre à une fonction qui nous est utile, dont on peut profiter. C'est l'histoire de mon roman d'ailleurs, celle d'un homme sans

⁵¹¹ *Ibid.* 130.

⁵¹² La ritournelle est un concept deleuzien, « une forme de retour ou de revenir, notamment musical, lié à la territorialité et à la déterritorialisation » DELEUZE–GUATTARI 1980. 381–433. Dans la ritournelle il y a l'invention des vibrations, des rotations, de tournoiements, des danses et des sauts qui « atteignent directement l'esprit ». SASSO–VILLANI 2003. 304–307.

⁵¹³ DELEUZE 1968. 16.

⁵¹⁴ DELEUZE 2003. 142–146. La musique à temps pulsé et à temps non pulsé diffèrent en ce que ce dernier renvoie à un sérialisme généralisé à d'autres paramètres que les hauteurs. Voir la musique de Boulez, qui introduit une part de hasard dans ses œuvres : laisse à l'interprète le choix d'interpréter ou non certains fragments ou changer leur ordonnance. La matière musicale se déploie par pans successifs (*Pli selon pli* de Boulez), à la manière d'un éventail.

qualités qui se débarrasse par la force des choses de tout ce que la société lui a imposé comme dénominations. C'est l'âme nue sous le ciel...⁵¹⁵

C'est pour répondre à l'expression atrocement simplificatrice de Zinoviev que Makine retient son sujet. Il croit que seule la littérature (c'est la musique de Makine) est capable aujourd'hui d'« éviter le schématisme hâtif, la généralisation abusive⁵¹⁶ » que les régimes nazi et stalinien exercèrent à l'époque.

Pour clore notre analyse, nous pouvons constater que « nomade » est le bloc Berg-Maltsev dans sa marche infinie et son devenir-musique, tout comme le narrateur du roman qui déteste les catégories et les dénominations imposées par le pouvoir, par l'appareil d'Etat. Aussi Makine est-il un nomade que l'espace lisse, la steppe et ses sensations ne cessent de travailler pour en exploiter des affects et percepts dès lors inédits. Les nomades, les « nomades des steppes » ont occupé des territoires variés en Europe et en Asie : la grande steppe herbeuse qui s'étend de la plaine hongroise et de l'Ukraine méridionale à la Mongolie, est bordée au nord par une steppe boisée, qui fait la transition avec les forêts boréales, et au sud par une steppe aride s'ouvrant sur de grands déserts comme celui de Gobi. Selon Deleuze et Guattari, le nomade se caractérise⁵¹⁷ par l'espace lisse, à savoir la steppe ; par la *ligne de fuite* – en l'occurrence la musique à temps non pulsé ; par la vitesse, le mouvement absolu et illimité. Or, tout comme les nomades, l'écrivain Makine ne s'arrête jamais, lui non plus. Au contraire, il ne cesse de s'inventer d'autres pâturages (livres) pour ses animaux (lecteurs) : « les nomades sont toujours au milieu [...]. [Ils] n'ont ni passé ni avenir, seulement des devenirs⁵¹⁸ ».

III. 2. 2. Géographie sensorielle ET polysensorialité makinienne

Dans ce chapitre, c'est à travers deux romans de Makine – *La femme qui attendait* et *Requiem pour l'Est* – que nous nous pencherons sur la géographie sensorielle de Makine en nous interrogeant sur des notions telles que l'« attente », l'« absence »-« disparition »⁵¹⁹ et le « silence ». En effet, ces « événements » traduisent le caractère polysensoriel des espaces lisses, tels qu'ils ont lieu au bord de la mer Blanche, dans les déserts de l'Afrique

⁵¹⁵ ARGAND 2001. 24.

⁵¹⁶ *Ibid.* 25.

⁵¹⁷ SASSO-VILLANI 2003. 355.

⁵¹⁸ DELEUZE-PARNET 1996. 39-49.

⁵¹⁹ Le droit des personnes (droit civil) estime l'absence, la disparition d'une personne comme synonymes, comme perte de la personnalité.

et de l'Asie centrale, et sur la steppe sibérienne. Cette approche géophilosophique et géocritique permettra – il nous semble – de mieux comprendre le rôle que l'espace multifocal, ce lieu à perspective polysensorielle, joue dans les livres de Makine.

Parue en 2004, *La femme qui attendait* – couronnée du prix Lanterna Magica du Meilleur Roman Adaptable à L'Écran et du prix littéraire de la Fondation Prince Pierre de Monaco – est le dixième livre de Makine. L'histoire se déroule dans les années soixante-dix, dans le nord de la Russie, avec deux personnages principaux, Véra, une femme dans la quarantaine et le narrateur, âgé de vingt-six ans, dont certains critiques⁵²⁰ disent qu'il est sans doute le jeune Makine, car le roman s'écrit à la première personne du singulier. L'histoire dessine le portrait de Véra, qui vit retirée dans un hameau au bord de la Mer Blanche, entourée de vieilles femmes veuves qui n'attendent que la mort. Le narrateur, un intellectuel venu de Léninegrad pour écrire sur les us et coutumes locaux en matière de cérémonies nuptiales et funéraires, se laisse fasciner par le destin de cette femme que la seconde guerre mondiale a séparée de son premier amour. Aussi se voit-il frappé par le fait que cette femme ne cesse d'attendre son amour, et végète depuis trente ans. Tout au long du roman, Véra reste un personnage énigmatique que le narrateur observe et épie pour mieux la connaître et pour pouvoir imaginer les raisons de sa vie solitaire. Il a du mal à comprendre les motifs réels de son comportement et comme Véra n'intervient pas pour résoudre l'énigme, le narrateur reste sur des hypothèses concernant les motifs de sa solitude.

Le roman *Requiem pour l'Est* relate la vie de trois générations confrontées à l'histoire tragique de la Russie. Utilisant le procédé de la mise en abyme, Makine raconte les histoires les unes après les autres : le narrateur-enfant, devenu plus tard médecin militaire engagé par les services de renseignements soviétiques, se souvient des instants de bonheur vécus avec une femme, dont le narrateur veut venger la disparition-mort. C'est un roman polyphonique : en racontant sa propre histoire, le narrateur raconte celles de ses parents et de ses grands-parents. Voici l'histoire de son grand-père : dans une clairière pleine de cadavres, le soldat Nikolaï⁵²¹ subissant l'oppression des années 1920 en Russie, déterre une femme enceinte et muette⁵²², Anna, mutilée par les Blancs. Nikolaï accepte le fils d'Anna, Pavel, et l'élève comme son propre fils. A l'âge de vingt ans, Pavel est mobilisé à l'occasion de la seconde guerre mondiale. Mais à la suite d'une bagarre, il est envoyé dans un camp disciplinaire. Après sa fuite et plusieurs années d'errances, Pavel

⁵²⁰ GERARDIN 2006, www.e-litterature.net/publier2/spip/spip.php?article309.

⁵²¹ Le grand-père.

⁵²² À la place de sa langue il y avait une large balafre oblique.

trouve une partenaire parmi les Balkares, « un de ces peuples caucasiens déportés en 1944⁵²³ ». Pendant tous ce temps, il entretient une relation amicale avec Sacha, l'amie étrangère de ses parents, qui sera la seule à connaître sa vie cachée. C'est encore Sacha, qui sauve à son tour le narrateur-enfant – à savoir le fils de Pavel – et lui apprend sa langue maternelle (le français), et par cette langue, le pays de sa naissance « dans l'infini de la steppe⁵²⁴ » sibérienne.

Les deux romans présentent des points d'analyse communs : *La femme qui attendait* se veut le livre de l'attente. Mathieu Scrivat⁵²⁵ remarque avec justesse qu'il s'agit d'une « attente trop longue pour un roman », c'est une attente « trop douloureusement vraie ». En effet, l'attente silencieuse que Véra réalise par sa « voix sourde » vient combler l'absence de l'homme. De la même manière, *Requiem pour l'Est* est un roman adressé à la femme aimée, une « déclaration d'amour d'un homme pour une femme disparue⁵²⁶ » qui raconte dix années d'une existence commune vécue dans la proximité de la mort. Derrière des allures de roman d'espionnage, Makine consigne les souvenirs d'un homme à la recherche de soi dans un récit hanté par la figure de l'image fantomatique de la femme aimée.

Un manque parcourt les deux livres⁵²⁷ – l'absence de la personne aimée que les personnages cherchent à combler par le silence. Dans le domaine psychologique, le silence est considéré comme « un lieu d'inspiration, de paix, de compassion⁵²⁸ » favorisant la contemplation. D'une culture à l'autre, le silence est considéré comme une « ressource extraordinaire », une nourriture qui apaise. Dans *La femme qui attendait*, Véra aussi trouve sa consolation dans le silence de l'attente sans mots, se promenant dans la nature, écoutant la sonorité singulière de la glace brisée. Pour Nikolaï et Anna du *Requiem pour l'Est*, le calme infini de leur isba suffit : « le feu sifflotait doucement dans le poêle, la fenêtre toute recouverte de glace flambait des mille granules écarlates d'un soleil bas. Cette clarté, ce silence étaient suffisants pour vivre⁵²⁹ ».

De fait, on fait l'expérience du silence grâce à nos sens : la vue, l'ouïe et l'odorat. Le narrateur de *La femme qui attendait* veut s'approcher de Véra, mais il espère pouvoir

⁵²³ MAKINE 2000. 246.

⁵²⁴ *Ibid.* 251.

⁵²⁵ SCRIVAT 2004, www.asso-chc.net/article.php3?id_article=354.

⁵²⁶ BARLAND 2000, www.lexpress.fr/culture/livre/requiem-pour-l-est_805657.html.

⁵²⁷ Nous désirons signaler encore la forte liaison avec un autre ouvrage, *La Musique d'une vie*, car le narrateur du *Requiem pour l'Est* ressemble beaucoup au personnage de Berg-Maltsev, cherchant à se perdre, voire à disparaître.

⁵²⁸ HURTEAU 2005, www.psychos-ressources.com/bibli/entretien-avec-silence.html.

⁵²⁹ MAKINE 2000. 167.

réussir par et grâce au silence et se donne le temps et l'espace pour ressentir la présence proche de la femme, « le frémissement de ses narines⁵³⁰ ». Dans *Requiem pour l'Est*, lors de la naissance de son enfant (le narrateur), Pavel apprécie le ruissellement du courant, « ce bruissement souple et sonore qui, la nuit, emplissait leur maison, en se fondant dans les bruits de la forêt, dans le crissement du feu » et comprend l'importance de ce peu – dont on a besoin – pour vivre et pour être heureux. L'enfant réveillé dans les bras de sa femme ne pleure pas et comme les étoiles éclairent faiblement son petit front, « ils restèrent un instant dans cette nuit, sans bouger, sans rien dire⁵³¹ ».

Le silence connaît plusieurs formes selon les cultures orientales et occidentales : en Asie, le silence faisant partie de la vie quotidienne et y joue un rôle important, philosophique. En Occident, on attend souvent le décès d'une personne pour vivre une minute de silence, et c'est ainsi qu'on partage un moment de silence. Dans la majorité des cultures le silence est un des principes de guérison pour l'âme. Les personnages de *La femme qui attendait* ne communiquent avec des mots que lorsqu'ils ont quelque chose d'important à dire. La communication essentielle passe par des signes paralinguistiques. « C'était la première fois peut-être depuis notre rencontre que nos gestes, nos paroles et nos silences venaient avec autant de naturel⁵³² ». Le narrateur de *Requiem pour l'Est* sent le désir d'exprimer ses sentiments profonds envers la femme aimée, pourtant il reste silencieux : « J'avais envie de te dire ce que tu étais pour moi. Ce qu'étaient ton silence et cette attente si calme sur le seuil d'une maison que nous ne reverrions pas⁵³³ ».

En physique, le silence n'est pas l'absence totale de son ou vibration acoustique mais « l'absence de perception d'un son par un être humain⁵³⁴ ». Nous vivons perpétuellement dans l'une des formes du silence : lorsque nous ne parlons pas, c'est celle de l'absence de verbalisation des mots. Alors que le silence total n'existe pas, dans la plupart des cas il est vu comme une négativité, un « silence inhabité, vide de sens, sans auteur⁵³⁵ ». On a tendance à le considérer comme un manque, un vide qu'il faut rapidement combler à tout prix. Le silence est vu parfois comme un mutisme, c'est-à-dire le refus, l'incapacité ou l'impossibilité de l'expression orale. On y voit une absence de communication mais qui ne signifie pas l'absence de bruit en général.

⁵³⁰ MAKINE 2004. 76.

⁵³¹ MAKINE 2000. 248.

⁵³² MAKINE 2004. 120.

⁵³³ MAKINE 2000. 102.

⁵³⁴ La Sœur Dominique 2008, www.ledifice.net/3002-C.html.

⁵³⁵ MAERTEN 2003-2004. 15.

Dans l'univers du silence, les vrais contacts s'amorcent. Même si, dans *La femme qui attendait*, le narrateur et Véra parlent effectivement peu, ils ne vivent pas dans l'absence absolue de bruits, mais ils sont réceptifs aux sons, le narrateur désireux de comprendre la femme la rejoint dans son attente et participe à la méta-communication. De même pour Nikolai et Anna mutilée dans *Requiem pour l'Est* : « le silence de leur maison, la vie des bêtes, tout se passait de mots. Avec Anna ils se regardaient longuement, se souriaient et, dans la journée, se remarquant de loin l'un l'autre, se saluaient, sans voir l'expression du visage mais devinant le moindre des traits⁵³⁶ ». L'autre couple du même roman, le narrateur et la femme aimée s'entendent si bien, qu'ils n'ont même pas besoin de communication, l'un devinant la pensée de l'autre dans leurs silences : « Je n'avais plus à te parler ni des "nouveaux maîtres", ni des années dépensées pour rien, ni de la fin. Tu comprenais ce que je pouvais penser [...]. J'imaginai tes réponses⁵³⁷ ». Leurs silences deviennent « habités, révélation d'une présence⁵³⁸ », leurs âmes se rencontrent, le silence devient présence : regards, touchers, battements de cœur.

L'art comprend cette complexité inouïe que le silence met toujours différemment en scène. Partie intégrante de la communication, le silence prend un aspect sain et libérateur. Écoutant Sacha interrompre l'histoire portant sur Pavel, dans *Requiem pour l'Est*, le narrateur tient ce moment d'arrêt pour une simple pause entre deux mots, entre deux phrases. Mais peu à peu, le silence de Sacha se confond « avec l'immensité de la steppe qui nous entourait, avec le silence du ciel qui avait cette luminosité dense des premières minutes après le couchant⁵³⁹ ». C'est alors que le narrateur comprend qu'il n'y aura pas de suite, et que le véritable silence de Sacha était « ce silence, ce flot de lumière qui planait au-dessus la steppe et nous deux, unis par la vie et la mort des êtres qui survivaient uniquement en nous⁵⁴⁰ ». De même pour *La femme qui attendait* où les personnages gardent le silence pour mieux voir, entendre et savourer l'environnement naturel : le gros brouillard, le tintement de la glace qui se rompt, le petit clapotis de la barque qui s'assoupit au milieu des pilotis. Or, le silence s'accompagne de bruits à peine perceptibles – autant de signes de vie dont les bruits jaillissent pour former des « blocs de sensations », un « composé de percepts et d'affects⁵⁴¹ ».

⁵³⁶ MAKINE 2000. 153.

⁵³⁷ MAKINE 2000. 119–120.

⁵³⁸ MAERTEN 2003-2004. 15.

⁵³⁹ MAKINE 2000. 249.

⁵⁴⁰ *Ibid.* 250.

⁵⁴¹ DELEUZE–GUATTARI 2005. 154.

En effet, le silence renvoie chez Makine aux paysages sonore et olfactif, à un univers saturé de sons et de bruits. Malgré le fait que les personnages principaux parlent peu, ils vivent des « instants de silence » en écoutant le « silence rythmé par le vent⁵⁴² » ou « le sifflement du vent⁵⁴³ ». Cet univers plein de sensations, percepts et affects se différencie à son tour du monde des perceptions et des affections, car les percepts et les affects ne renvoient point à un objet spécifique, à un objet quelconque. Les sensations ne sont pas des états, ni des sentiments, mais des « êtres de sensation » existants en l'absence de l'homme, tel les accords de ton et de couleur, l'ombre et la lumière, les traits et les bruits. Dans *La femme qui attendait*, les sensations signifient aussi la présence irréaliste et silencieuse du narrateur et de Véra sur l'île, au milieu du lac, afin d'enterrer le corps d'Anna, une vieille femme sans descendant. Seul leur silence et le vent se montrent à l'enterrement dans le village de Mirnoïé, où le temps est absent et la nature varie ses phénomènes: « Un simple enterrement, bien sûr. Mais aussi notre silence, le grand vent qui se coupait sur la croix de l'église, les cognements très banals du marteau⁵⁴⁴ ». La sensation s'incarne encore dans la voix féminine qui « en paroles rares, se tisse dans l'air comme les accords distraits d'une mélodie⁵⁴⁵ » ou dans le ton monocorde d'un homme du *Requiem pour l'Est*, lequel finit étonnamment par « s'imposer à travers la rage des vagues et l'hystérie du vent, telle la trace égale et droite d'une torpille sur une mer agitée⁵⁴⁶ ».

Ces deux romans de Makine abondent en sensations qui sont surtout des percepts : dans *La femme qui attendait* « les lamelles dorées des feuilles de saule sur la surface noire du lac, les premières neiges⁵⁴⁷ » au Nord russe, le silence de la mer Blanche, au bord de laquelle Véra attend depuis trente ans un soldat parti à la deuxième guerre mondiale après lui avoir promis de revenir ; ou bien dans *Requiem pour l'Est* « l'odeur des dernières plaques de glace tapies dans les fourrés⁵⁴⁸ » sur la steppe monotone et plane, où Nikolaï s'évade, parfois entrecoupée de forêts dont l'épaisseur s'éclaircit promettant « la liberté de la plaine [...] dans le dernier rougeoiement du couchant à travers la claire-voie des branches⁵⁴⁹ ». Celui qui crée les percepts et les affects est un être spécial, c'est l'artiste, dit Deleuze. L'artiste peint, sculpte, compose et écrit des sensations avec des sensations, qui donnent naissance au « bloc de sensations » que Deleuze appelle une œuvre d'art.

⁵⁴² MAKINE 2004. 117.

⁵⁴³ MAKINE 2000. 304.

⁵⁴⁴ MAKINE 2004. 57.

⁵⁴⁵ *Ibid.* 71.

⁵⁴⁶ MAKINE 2000. 63.

⁵⁴⁷ MAKINE 2004. 56.

⁵⁴⁸ MAKINE 2000. 135.

⁵⁴⁹ *Ibid.* 141–144.

Les êtres de sensation – la colline, la mer, le désert ou la steppe, tous ces éléments relatifs à la multifocalisation – conservent en soi l’heure d’une journée. Le lac, la mer Blanche, l’infini des plaines enneigées et la steppe sibérienne contiennent la vie d’une attente et d’une disparition infinies, le bruissement somnolent de la pluie, « les longs filaments de brouillard, la percée écarlate du soleil bas, un silence profond⁵⁵⁰ », des « lectures au milieu des claquements des rails⁵⁵¹ ». Le paysage voit et entend, c’est le percept, un paysage d’avant l’homme, en l’absence de l’homme. L’être humain n’y existe pas, mais, paradoxalement, il est « tout entier dans le paysage ». Dans *La femme qui attendait* le narrateur a le désir de se fondre dans la nature : « Je me mis à marcher sans savoir où j’allais. Au début, probablement une simple envie de fondre dans cette luminescence trouble, un peu théâtrale, qui rendait tous les sortilèges et les maléfices possibles⁵⁵² ». Au lieu d’écrire une série de textes sur les us et coutumes de la région d’Arkhangelsk, le narrateur-journaliste prend son temps pour expérimenter l’automne de la Russie nordique :

Le temps de Mirnoïé, ce temps planant, suspendu, m’aspira peu à peu. Je me fondis dans l’insensible coulée de lumières d’automne, une durée qui n’avait d’autre but que l’or flétri des feuilles, que la fragile dentelle de givre, tôt le matin, sur la margelle d’un puits, que la chute de cette pomme, d’une branche nue, dans un silence si décanté qu’on entendait le froissement de l’herbe sous le fruit tombé⁵⁵³.

Lorsque le narrateur et Véra traversent le lac pour aller visiter l’île, toutes formes, toutes constructions humaines semblent disparaître derrière la pluie – les isbas des villageois, la rive du lac, tout l’horizon.

Aucune ligne, aucun point de repère au-delà des contours de la barque. Le gris de l’air guilloché de gouttes, les vagues, calmées, qui donnaient l’impression d’arriver de nulle part. Et notre avancée qui semblait ne plus avoir de but. Nous étions tout simplement là, côte à côte, dans le bruissement somnolent de la pluie, dans le crépuscule frais comme des écailles de poisson [...] ⁵⁵⁴.

Véra guette une fois par semaine l’arrivée du train de Moscou, en fouillant machinalement la boîte aux lettres. Elle a fait de toute sa vie une attente infinie pour un soldat absent. Cette attente est son devenir, devenir-attente qui consiste à rester toujours assise sur le petit banc de l’isba, près de la porte, en face de la fenêtre pour voir le croisement des routes, l’angle de la forêt. Une fois quand le narrateur, décidé à apprendre le secret de Véra, poursuit la

⁵⁵⁰ MAKINE 2004. 67.

⁵⁵¹ MAKINE 2000. 130.

⁵⁵² MAKINE 2004. 73–74.

⁵⁵³ *Ibid.* 58.

⁵⁵⁴ *Ibid.* 101.

femme à la gare de la ville, il l'entraîne dans un jeu du loup, où ils seront tous les deux pris dans un devenir-chasseur et devenir-proie simultanément.

Elle restait en retrait, près de l'entassement de vieilles traverses au bout du quai. De temps en temps, chassée par des gens qui s'installaient près d'elle pour attendre, elle s'en allait furtivement et il lui fallait alors se glisser dans la foule, se faufiler sans être reconnue vers une nouvelle cachette. Dans cet attroupement endimanché, nous étions tous les deux à la fois chasseur et proie car, à son approche, je reculais, prêt à fuir, m'éloignais rapidement, tel un voleur effarouché. Et même si, pour quelques secondes, je la perdais de vue, je croyais discerner sa présence comme la pulsation chaude d'une veine derrière tous ces manteaux recouverts de bruine glacée⁵⁵⁵.

La peur d'être découvert pousse le narrateur à s'enfuir. Mais il fuit tout au long du roman, vagabondant dans la forêt avec Véra, voyageant en barque sans but ou errant tout seul loin du village. Lors des vagabondages, ils marchent l'un près de l'autre, sans se dire un mot. Il se passe plusieurs fois où le narrateur se réveille de « la lente transfusion des froissements et des silences », sentant le rapprochement de la femme par le craquement d'une branche sous ses pieds. Véra qui apparaît sans bruit, prend le narrateur au dépourvu.

Dans *Requiem pour l'Est* les trois hommes – le grand-père (Nikolaï), son fils (Pavel), et le petit-fils (le narrateur) – ressemblent plus au personnage Berg-Maltsev de *La musique d'une vie* qu'au narrateur de *La femme qui attendait*. Cherchant à se retirer du jeu, jusqu'à « se faire oublier, disparaître⁵⁵⁶ », ils veulent tous devenir invisibles, chacun pour différentes raisons. Alors que Nikolaï se réfugie pendant les guerres, Pavel, lui, cherche à trouver d'autres prétextes à ses errances, et le narrateur, à cause d'une enfance particulièrement dure dans un orphelinat, préfère devenir « un homme sans passé⁵⁵⁷ ».

Le narrateur, tout autant que son père, est traversé par un désir de fuite, une « manie de nomade⁵⁵⁸ » où les papiers d'espion (par ex. époux canadiens, chercheurs dirigeant une prospection géologique) facilitent encore les voyages-errances en divers pays. C'est exactement ce type de vie auquel le narrateur aspire : « vie nomade qui était la nôtre depuis tant d'années⁵⁵⁹ », favorisant la mise en marche de la mémoire sur la femme aimée et dès lors disparue : « j'allais vers toi avec le sentiment de te retrouver après une très longue séparation, au bout d'une marche infinie⁵⁶⁰ ». Les trois personnages se perdent dans l'espace, dans la « plaine grise, sans repères, sans bords⁵⁶¹ » et sur la plage de la mer, « au

⁵⁵⁵ *Ibid.* 135.

⁵⁵⁶ MAKINE 2000. 122.

⁵⁵⁷ *Ibid.* 76.

⁵⁵⁸ *Ibid.* 234.

⁵⁵⁹ *Ibid.* 351.

⁵⁶⁰ *Ibid.* 119.

⁵⁶¹ *Ibid.* 194.

milieu d'un grand néant enneigé⁵⁶² » et dans « l'air encore chaud et fluide au-dessus de la steppe⁵⁶³ ».

Le narrateur de *Requiem pour l'Est* vit son « devenir-fantôme » à partir de la proposition du conseiller de devenir espion, une offre qui le libère de son ancienne vie. Pour le narrateur, changer d'identité, c'est un arrachement au passé, c'est faire-semblant, s'intégrer de manière à « faire pareil pour rester autre, vivre comme on vit ici pour protéger son lointain ailleurs, imiter jusqu'au dédoublement et, en laissant son double parler, gesticuler, rire à sa place, s'enfuir, en pensée, vers ceux qu'on n'aurait jamais dû quitter⁵⁶⁴ ». Le nouveau travail lui assure le devenir-fantôme, car il peut facilement traverser les frontières de plus en plus perméables des pays, s'installer ici ou ailleurs, car, comme il le dit, « mon identité du moment, mes papiers, me rendaient banal, invisible⁵⁶⁵ ».

En plus, il vit encore son « devenir-recherche » à partir de la disparition de la femme, moment où il commence à chercher la personne aimée, puis à venger sa mort. Il croit voir et entendre partout ses mouvements et gestes, les sons émis par la femme : « un jour, en répondant au téléphone, je crus entendre ta voix, presque inaudible dans le chuintement d'un appel qui semblait venir du bout du monde. Je criais plusieurs fois ton nom, le mien aussi, les derniers que nous avions portés. [...] Je gardai pendant plusieurs jours, en moi, cet impossible sosie de ta voix⁵⁶⁶ ». Désirant se remémorer et noter le passé partagé avec la femme aimée, le narrateur se rend compte de la difficulté à préciser les dates, les lieux, ou à se rappeler des noms :

Plusieurs pays, à commencer par le nôtre, avaient, entre-temps, disparu, changé de nom et de frontières. Parmi les gens que nous avons côtoyés, combattus ou aidés, certains vivaient sous une autre identité, d'autres étaient morts, d'autres encore s'étaient installés dans ce temps actuel où je me sentais souvent un fantôme [...]. Je comprenais qu'au lieu de cet inventaire de faits avec sa prétention d'objectivité historique, il fallait raconter la trame toute simple, souvent invisible, souterraine, de la vie. Je me souvenais de toi, assise sur le seuil d'une maison, les yeux abandonnés dans la lumière du couchant. [...] Il m'arrivait de plus en plus souvent, de m'avouer que c'est dans ces éclats du passé que se condensait l'essentiel⁵⁶⁷.

Ces trames sont aussi de petits instants, affectés et percepts qui tiennent lieu du langage, par conséquent le romancier devenu un « voyant » invente des affects et les montre comme le devenir de ses personnages : différents états de silence. Dans *La femme qui attendait Véra*

⁵⁶² *Ibid.* 130.

⁵⁶³ *Ibid.* 131.

⁵⁶⁴ *Ibid.* 124.

⁵⁶⁵ *Ibid.* 113.

⁵⁶⁶ *Ibid.* 125–126.

⁵⁶⁷ *Ibid.* 124–125.

rapèce en silence pendant que le narrateur regarde les livres sur le rayonnage. La femme aimée du *Requiem pour l'Est* rapèce devant la fenêtre, tandis que le narrateur termine son récit chuchotant, incliné vers le visage de la femme, détendu par le sommeil. « Je pensai qu'en t'endormant tu avais manqué la fin. Mais aux dernières paroles, sans rien dire, tu serras légèrement ma main⁵⁶⁸ ».

Il est important de noter que les percepts et les affects flottant sur l'espace plain n'imitent rien, ne constituent aucune identification imaginaire, aucune ressemblance entre l'homme et la nature. Au contraire, ils réalisent une « extrême contiguïté » des deux. Il y a toujours une « zone d'indiscernabilité », une zone de voisinage entre l'homme et la nature où on ne sait plus quel est l'homme et quelle est la nature. C'est une situation de seuil, un « devenir » de l'homme et de la nature, ils forment un « bloc de devenir », une « noce⁵⁶⁹ » où l'homme et la nature évoluent parallèlement mais de façon dissymétrique. Ainsi se définissent les devenirs de l'homme et de la nature, les affects comme des « devenirs non-humains de l'homme », tandis que les percepts comme « les paysages non-humains de la nature »⁵⁷⁰. Ces types de concepts travaillant en silence et de façon imperceptible à l'intérieur des romans peuvent créer simultanément des blocs sonores (*soundscape*) – comme le silence décanté de la nuit, le craquement des bûches dans le feu, la glace qui se rompt avec la sonorité du clavecin ; des blocs de couleurs – la luminosité mate ou le miroitement laiteux de la lune, les rameaux de givre, la transparence trompeuse du crépuscule ; ainsi que des blocs d'odeurs (*smellscape*) – en l'occurrence la senteur de l'écorce brûlée, la fraîcheur amère mêlée aux joncs et à l'argile humide de la berge, ou encore l'odeur des dernières plaques de glace tapies dans les fourrés. Ce sont autant de motifs de l'*allscape* qui interviennent comme une mélodie susceptible de combler les temps de l'attente et de la disparition silencieuses.

Par leur riche polysensorialité et multifocalisation, les romans forment un réseau combinant autant que possible toutes les lignes makinienne. L'une des lignes à parcourir constitue la musique qui ne cesse de revenir dans *Requiem pour l'Est* tout comme dans *La musique d'une vie*. « Requiem » est une musique composée à partir de la prière pour les morts. L'enjeu de l'écriture makinienne consiste à chercher un temps particulier de la musique, non plus celui de la pulsation, mais le temps « non-pulsé » de la musique. C'est avec des instants dilatés du silence que l'auteur parvient à défaire la pulsation de la musique.

⁵⁶⁸ *Ibid.* 32.

⁵⁶⁹ DELEUZE-PARNET 1996. 8.

⁵⁷⁰ DELEUZE-GUATTARI 2005. 160.

Conclusion

Dans le chapitre *Sujet : sujet en procès, sujet en devenir* nous avons cherché à montrer comment, par quels moyens, Makine réussit à rendre « imperceptibles » ses personnages par le jeu de l'espace et du temps, par le devenir et la musique (ritournelle). C'est ce qui explique pourquoi le rôle traditionnel du narrateur (narration à la première personne du singulier) ou celui des personnages disparaissent au profit des « percepts » et des « affects ».

La géographie sensorielle à vue multifocale qui caractérise les espaces humains et en particulier ceux dépourvus de référent toponymique explicite, en l'occurrence le désert, l'archipel, la steppe ou la mer, détermine la perception du monde de Makine. Dans ses livres littérature et géographie s'enchevêtrent, les divers paysages, *soundscape*, *smellscape* et *allscape* apparaissent et réapparaissent permettant par là une compréhension sur un mode polysensoriel à ses sujets qui ne peuvent que devenir.

III. 3. Le rhizome (trans)générique de Makine

Pour mieux connaître le projet et les enjeux d'Andreï Makine, il est indispensable de s'interroger sur les formes et les genres dans lesquels Makine s'impose ces derniers temps. Il est en effet significatif qu'en plus des douze romans publiés, l'auteur commence à s'exprimer dans d'autres genres, tels l'essai, le théâtre, le livre-photos ou le magazine-photos. Dans le chapitre qui vient, nous chercherons à cartographier ces « autres » textes, en vue de décrire le rhizome transgénérique d'Andreï Makine. Il semble que l'usage que Makine fait de l'autobiographie, de l'essai, du drame et des livres-photos, s'inscrit nettement dans ce projet transgénérique : la première étude présente les divers genres de l'écriture de soi – roman, autobiographie, autofiction, auto-narration – dans la trilogie de Makine ; ensuite nous essayerons de révéler la forme « informe » et migrante de l'essai (*Cette France qu'on oublie d'aimer*) ; puis s'impose l'analyse sur le métissage des domaines romanesque et dramatique dans *Le Monde selon Gabriel* ; et enfin, nous soulèverons un certain nombre de questions censées pouvoir circonscrire le rapport de la littérature et de la photographie – notamment dans deux ouvrages (*Saint-Petersbourg* et *Le costume populaire russe*) – où le texte côtoie la photo et où la photo joint le texte.

III. 3. 1. Écritures de soi à la Makine ET multidisciplinarité transgénérique

Autobiographie, journal intime, autofiction, auto-narration et bien d'autres genres, tous relèvent de l'écriture de soi ; voici les termes d'une polémique que le genre de l'autofiction a suscitée dans les années 1980. Aujourd'hui, le terme d'autofiction n'est jamais utilisé par les écrivains comme renvoi paratextuel, de peur peut-être d'un éventuel schématisme lié à ce terme, et on observe en même temps que jamais le sous-titre péritextuel « roman » n'a été autant affiché. Ainsi, le terme générique « roman » perd-il ses frontières sémantiques⁵⁷¹.

Évoquer la notion d'autofiction sans tomber dans deux pièges contraires également vains s'avère une tâche difficile, selon Jacques Lecarme : l'un est l'usage spontané qui impose souvent une uniformité théorique à des œuvres on ne peut plus différentes ; l'autre piège renvoie au refus de principe⁵⁷², évitant de nommer ou classer les orientations majeures d'une littérature du sujet dont le développement caractérise le dernier quart du

⁵⁷¹ LECARME 2004. 13.

⁵⁷² BLANCKEMAN–MURA-BRUNEL–DAMBRE 2004. 11.

XX^e siècle. Proposer le terme nouveau d'« auto-narration⁵⁷³ » au lieu de la notion d'« autofiction », serait peut-être une démarche hâtée de notre part, car ce dernier semble ne pas combattre momentanément « le pouvoir évocateur du mot “autofiction”⁵⁷⁴ » et l'on envisage mal, dans l'immédiat, le voir remplacé par celui d'« auto-narration », quelle que soit la force des arguments avancés dans *Je réel / Je fictif. Au-delà d'une confusion postmoderne*⁵⁷⁵, ouvrage récemment paru.

La définition première de l'autofiction, donnée par Serge Doubrovsky, et que celui-ci présenta dans les années 1980 comme un principe opératoire pour la compréhension de la littérature contemporaine, sera révisée et modifiée par d'autres théoriciens (Jacques Lecarme, Gérard Genette, Vincent Colonna, Mounir Laouyen et Marie Darrieussecq, Philippe Gasparini, Arnaud Schmitt). Aussi la case vide de Philippe Lejeune paraît-elle par là-même remplie. Mais quel sens donner aujourd'hui au terme purement théorique de l'autofiction?

Cette étude tâchera de dégager les avatars de l'écriture de soi, telle qu'elle se réalise dans la trilogie franco-russe : *Le testament français*, *Requiem pour l'Est* et *La terre et le ciel de Jacques Dorme* d'Andreï Makine, en cherchant à mettre en évidence comment le passage entre réalité et fiction s'articule grâce à l'autofiction. Comme point de repère de l'autobiographie, nous nous servirons de la définition de Philippe Lejeune. Serge Doubrovsky et Jacques Lecarme nous aideront à établir une approximation entre l'autofiction et l'autobiographie. Enfin, le traité de Philippe Gasparini et de Marie Darrieussecq serviront de point de départ pour une réflexion centrée sur l'autofiction, considérée comme un synonyme de la littérature.

Andreï Makine est un écrivain français contemporain d'origine russe, dont les œuvres soulèvent la problématique de l'autofiction dans la théorie des genres, parce que ses trois ouvrages *Le testament français*, *Requiem pour l'Est* et *La terre et le ciel de Jacques Dorme* font preuve de la rencontre de l'autobiographie et du roman. Les thèmes des trois œuvres racontent la même histoire⁵⁷⁶, les différentes stations dans la vie d'une famille sur trois générations. *Le testament français* et *La terre et le ciel de Jacques Dorme* auraient dû figurer dans un seul volume si l'éditeur n'avait pas refusé le manuscrit original

⁵⁷³ SCHMITT 2007 et 2010.

⁵⁷⁴ GENON 2010. 112.

⁵⁷⁵ SCHMITT 2010.

⁵⁷⁶ *La terre et le ciel de Jacques Dorme* apparaît comme « le dernier volet d'une trilogie franco-russe » dont les deux premiers sont *Le testament français* et *Requiem pour l'Est*. GANDILOT 2003 et REGNIER 2004.

à cause de sa longueur⁵⁷⁷. Enfin, Makine a partagé l'œuvre en deux avec des titres très différents, comme si elles n'avaient aucun rapport l'une avec l'autre. Mais une lecture attentive montre qu'il s'agit de textes-jumeaux. Etant parsemés d'éléments autobiographiques, les trois livres sont tenus pour des romans.

Selon la deuxième définition de Lejeune, révision de la première qui date de 1975, l'autobiographie est un « récit rétrospectif en prose⁵⁷⁸ qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité⁵⁷⁹ ». *Le testament français* semble répondre aux critères retenus : dès la première page, un narrateur adulte évoque ses souvenirs d'enfance.

Encore enfant, je devinais que ce sourire très singulier représentait pour chaque femme une étrange petite victoire. Oui, une éphémère revanche sur les espoirs déçus, sur la grossièreté des hommes, sur la rareté des choses belles et vraies dans ce monde. Si j'avais su le dire, à l'époque, j'aurais appelé cette façon de sourire « féminité »...⁵⁸⁰

Alors que *Le testament français* est un récit rétrospectif en prose que le narrateur fait à la I^{ère} personne du singulier, nous pouvons dire la même chose pour les romans « autobiographiques », tels *Requiem pour l'Est* et *La terre et le ciel de Jacques Dorme* qui alternent la première et la troisième personne. Écrits à la III^{ème} et en même temps I^{ère} personne du singulier.

J'ai toujours vécu avec la certitude que la maison qui abrita leur amour et plus tard ma naissance était beaucoup plus proche de la nuit et de ses constellations que de la vie de cet immense pays qu'ils avaient réussi à fuir sans quitter son territoire. Ce pays les entourait, les encerclait, mais ils étaient ailleurs. Et s'il finit par les découvrir dans les replis boisés du Caucase, ce fut le hasard d'un jeu de symboles⁵⁸¹.

Le narrateur⁵⁸² de ces deux derniers ouvrages est un orphelin dont le nom ne nous est pas divulgué dans les romans, un adolescent qui se confronte à la dureté d'un orphelinat destiné à rééduquer les fils de traîtres en URSS. Il trouvera sa consolation dans la lecture

⁵⁷⁷ Initialement, le destin de l'aviateur Jacques Dorme, héros de l'escadrille américano-soviétique Alsib, chargée pendant la Seconde Guerre mondiale de convoyer 6 000 avions de l'Alaska vers la Sibérie, devait figurer dans *Le Testament français*. À la demande de son éditeur, soucieux d'alléger un manuscrit déjà touffu, Makine accepta de supprimer les chapitres le concernant. GANDILOT 2003, www.lexpress.fr/culture/livre/la-terre-et-le-ciel-de-jacques-dorme_818531.html

⁵⁷⁸ Jacques Lecarme et Éliane Lecarme-Tabone complètent en quelque sorte la définition de Lejeune sur l'autobiographie, soulignant en 1997 dans *L'Autobiographie* que « la démarche en arrière [est] la seule vitesse que puisse utiliser le conducteur d'autobiographie, et le passé, pour ce qui concerne l'histoire, est la seule dimension temporelle du genre ». HUBIER 2003. 48.

⁵⁷⁹ LEJEUNE 1975. 19.

⁵⁸⁰ MAKINE 1995. 15.

⁵⁸¹ MAKINE 2000. 13.

⁵⁸² Dans *Le testament français*, paru en 1995, le narrateur, est plus jeune que dans l'autre roman paru en 2003, où il a déjà sept ans.

des livres français, des lectures « au milieu des claquements de rails, [...] au milieu d'un grand néant enneigé⁵⁸³ ». Devenu médecin militaire, puis mêlé dans l'espionnage et le marché des armes, le narrateur de *Requiem pour l'Est* se rappelle la mélodie rassurante et salvatrice d'une langue inconnue chantée par Sacha, une amie étrangère de ses grands-parents.

Au début de *La terre et le ciel de Jacques Dorme*, le narrateur commence à raconter l'histoire de la passion de Choura (appelée parfois Alexandra) pour un aviateur, Jacques Dorme. C'est cette même femme, Choura, qui fait l'initiation du narrateur à la langue française.

Le temps de vivre ensemble sera si bref que tout leur arrivera pour la première et la dernière fois. Au début de la nuit, dans la violence de l'amour, il a rompu le fil du vieux collier qu'elle n'enlevait jamais. Les petites perles d'ambre ont criblé la planche et la pluie qui s'est mise à tomber a d'abord imité cette fine mitraille, puis s'en est détachée, devenant averse, trombes d'eau, enfin une lame de fond inondant la pièce.⁵⁸⁴

Dans le cas de ces romans, on ne peut pas parler de pacte autobiographique, mais d'un pacte romanesque conclu, parce que ce n'est pas seulement la propre vie du narrateur qui se trouve au centre du roman. Pourtant, nous sommes les témoins de son initiation à la langue de Molière, grâce à ses protectrices, Sacha et Choura.

À citer les extraits tirés des trois livres, on peut affirmer que la première condition, la forme langagière (récit, prose), est accomplie par l'auteur dans tous les trois cas. En ce qui concerne la deuxième condition de l'autobiographie, selon laquelle l'objet présenté doit contenir la vie privée/l'histoire d'une personne (d'un personnage), le narrateur raconte dans les trois livres ses souvenirs d'enfance, comment un enfant/un adolescent a pu survivre dans l'enfer soviétique grâce à la langue française. Dans *Le testament français* le narrateur parle de son adolescence et de ses problèmes d'adulte, accentuant surtout deux souvenirs de sa vie et insistant sur la première fois quand il voit une photo d'une femme inconnue, photo qui deviendra la case vide du roman. Cette « case vide⁵⁸⁵ », terme utilisé par Gilles Deleuze, est un élément paradoxal et un objet symbolique qui ne cesse de circuler dans l'œuvre. C'est un « *perpetuum mobile*⁵⁸⁶ » qui se déplace tout le temps quand on veut l'atteindre. La case vide est toujours là, mais son contenu n'est jamais déchiffré dans les situations où elle fait son apparition : ce n'est qu'à la fin du livre que nous

⁵⁸³ MAKINE 2000. 130.

⁵⁸⁴ MAKINE 2003.13.

⁵⁸⁵ DELEUZE 1972b. 239–269.

⁵⁸⁶ *Ibid.* 262.

apprenons l'identité de la photo : c'était la mère biologique du narrateur (il a été adopté), décédée dans un « camp de femmes ».

Comme troisième et quatrième conditions de l'autobiographie, Philippe Lejeune note la position spéciale de l'auteur, du narrateur et du personnage principal. Leur identité assure l'accomplissement de l'autobiographie. Cette dernière suppose une responsabilité sociale de la part de l'auteur, tant que le roman permet l'irresponsabilité. Bien que *Le testament français* réponde à quelques exigences de l'autobiographie, sur un jugement générique nous resterons perplexes : le premier problème qui se pose est que l'œuvre n'a pas un seul personnage principal, mais deux protagonistes⁵⁸⁷ : l'un est l'auteur-narrateur, Andreï-Aliocha, dont le prénom n'est mentionné que deux fois au cours du roman, l'autre est Charlotte Lemonnier, sa grand-mère, une Française qui l'a initié à la culture française pendant les longues vacances d'été. Le roman s'écrit à la première personne du singulier, à l'exception des quelques occurrences où Makine recourt à la première personne du pluriel « nous », uniquement dans le premier chapitre du roman, où il spécifie l'utilisation du « nous » pluriel : lui et sa sœur.

C'est dans le courant de l'été suivant que nous vîmes, un jour, ma sœur et moi, notre grand-mère pleurer... Pour la première fois de notre vie.

[...] Non, nous ne vîmes aucune larme. Juste une douloureuse crispation de ses lèvres, de menus tressaillements qui parcoururent ses joues, des battements rapides de ses cils...⁵⁸⁸

Écrit à la première personne du singulier et du pluriel, *Requiem pour l'Est* est un livre assez complexe du point de vue de la narration, car elle s'écrit à plusieurs personnes, notamment la I^{ère} personne du singulier et du pluriel, *nous* voulant se référer à la compagne-partenaire du narrateur. « Ces deux colonnes de chiffres qui auraient pu nous coûter la vie. D'ailleurs nous serions morts dans la peau de ces deux époux canadiens dont l'existence auraient été authentifiée par la souriante banalité d'un album de photos ...⁵⁸⁹ ». Mais dans ce même livre, nous découvrons la III^{ème} personne du singulier, ainsi que la II^{ème} personne du singulier : « Quand tu rentras, il y avait encore assez de jour pour voir sur ton visage cette résille de coupures. “Le pare-brise...”, murmuras-tu, et tu restas quelques secondes en face de moi à me dévisager en silence. Sur ton front, les écorchures que tu avais essuyées en entrant de nouveau s'imprégnèrent de sang⁵⁹⁰ ».

⁵⁸⁷ *Le testament français* a même été refusé par les éditeurs sous prétexte que le roman n'avait pas véritablement d'intrigue ni de personnage principal et aussi pour le fait d'être trop vrai. BEAUMIER 1996-1997. 43-44.

⁵⁸⁸ MAKINE 1995. 21.

⁵⁸⁹ MAKINE 2000. 92.

⁵⁹⁰ *Ibid.* 98.

Dans *La terre et le ciel de Jacques Dorme*, nous avons un seul personnage principal, dont on ne connaît pas le nom, ainsi le roman est-il narré à la I^{ère} personne :

L'histoire de Jacques Dorme m'accompagna tout au long de mon voyage. Elle estompait par son intensité telle ville que je traversais, telle gare, m'isolait au milieu des foules. De Paris j'allai à Varsovie, parvins sans difficulté jusqu'en Ukraine (qui venait de proclamer son indépendance), restai bloqué plusieurs heures à la toute nouvelle frontière avec la Russie⁵⁹¹.

et parfois à la III^{ème} personne du singulier.

La pluie rebondit sur le plancher, ils sentent un voile d'humidité sur leur visage. « Tu crois qu'il pourra vraiment s'imposer ? murmure-t-elle. Sans armée, sans argent. On a beau être un général... ». Il ne répond pas tout de suite, saisi par l'étrangeté de ces minutes : une femme qui depuis tant d'années ne s'est pas entendu appeler par son vrai prénom (« Choura », disent les gens d'ici quand ils s'adressent à elle, Choura ou, parfois, Alexandra)...⁵⁹².

C'est ce qui explique pourquoi dans les deux textes jumeaux *Le testament français* et *La terre et le ciel de Jacques Dorme*, et l'air de famille avec *Requiem pour l'Est*, le narrateur pourrait être le même garçon (orphelin ou adopté), et pourquoi la vieille dame s'appelle Alexandra. Ce prénom féminin connaît plusieurs surnoms, comme Choura dans *Le testament français* et *La terre et le ciel de Jacques Dorme*, mais dans ce dernier elle n'est pas la grand-mère du narrateur, mais sa protectrice française ; ou Sacha, une autre désignation pour l'Alexandra de *Requiem pour l'Est*, qui se veut l'amie étrangère des grands-parents. Nous voyons une forte analogie entre les trois femmes âgées aux cheveux argentés des trois ouvrages.

Sur les liens familiaux, Makine se tait, ne divulgue aucun détail. Tout ce que l'on sait de la famille de Makine se résume en quelques phrases : ses grands-parents ont déménagé en 1903 en Sibérie et sa grand-mère, ou une parente du nom de Charlotte, est probablement d'origine française. Cette personne parlait à ce petit garçon en français, depuis qu'il avait trois ans. Le nom des trois personnages, de la vraie grand-mère/ parente de l'auteur, de la grand-mère du roman *Le testament français* et de la vieille dame française de *La terre et le ciel de Jacques Dorme* ou de *Requiem pour l'Est* est identique. Par ailleurs, Bernard Pivot a posé à Makine une question sur l'identité de la grand-mère au cours de son interview à la bibliothèque Tourgueniev, mais l'auteur ne lui a donné que des réponses de Normande assez vagues :

⁵⁹¹ MAKINE 2003. 21.

⁵⁹² *Ibid.* 15.

Bernard Pivot : Qui était Charlotte Lemonnier ? Qui est la vôtre de Charlotte Lemonnier ?
Andreï Makine : C'est la France dans tout ce qu'il y a de constant dans son approche littéraire. Charlotte Lemonnier est un personnage romanesque, toute ma génération est transposée dans cette personne, et ce qu'elle pense de l'Occident⁵⁹³.

Même si Makine ne veut pas nous éclairer sur la figure de ses personnages de roman, il les a créés à partir de ses proches aimés. Nous le savons : il est partout et il se projette dans tous ses personnages : « mes romans, par exemple, cultivent une part biographique. Chaque page parle de moi, y compris dans les personnages : une prostituée engagée par le KGB, c'est moi [*rires*] ; un petit jeune vivant dans les années 1920, c'est moi. Je suis omniscient ! Mais cette part biographique s'est insinuée dans la matière romanesque⁵⁹⁴ ».

Il y a d'autres éléments autobiographiques dont nous sommes informés : arrivé en France en septembre 1987, Makine vit dans le cimetière du « Père Lachaise ». Dans *Le testament français*, il décrit minutieusement cette période de sa vie. Mais concernant son arrivée en France ou les motifs qui l'ont poussé à quitter la Russie, tout reste obscur. Et pourtant, beaucoup de personnes s'y intéressent, comme on peut le voir à la multitude d'articles⁵⁹⁵ qui alimentent toutes sortes de préjugés⁵⁹⁶. Dans une interview⁵⁹⁷, lorsqu'on lui demande le motif de son départ de Russie, il affirme simplement que la réponse se trouve dans son roman *Le testament français* : tous ceux qui le liront trouveront la cause.

Il s'ensuit que les œuvres *Le testament français*, *Requiem pour l'Est* et *La terre et le ciel de Jacques Dorme* d'Andreï Makine ne sont pas des autobiographies, ils se tiennent plus près du roman, ou plutôt de l'autofiction, de la fiction auto- et homodiégétique au sens genettien. L'autofiction, cette expression inventée par Serge Doubrovsky dans *Fils*, à la quatrième de couverture, occupera sa place parmi les récits en prose recueillis en tableau par Philippe Lejeune⁵⁹⁸. Examinons de plus près le tableau de récits réalisé par Philippe Lejeune, dont l'autofiction fait naturellement encore défaut :

⁵⁹³ PIVOT 2003.

⁵⁹⁴ TALLON 2002. perso.orange.fr/erato/horspress/makine.htm

⁵⁹⁵ Voir bibliographie.

⁵⁹⁶ Andreï Makine soit dissident soit espion, exilé.

⁵⁹⁷ ZAHRADNICKOVA 2004. 512.

⁵⁹⁸ LEJEUNE 1975. 28.

Nom du personnage → Pacte	≠ nom de l'auteur	= O	= nom de l'auteur
romanesque	1a <u>ROMAN</u>	2a <u>ROMAN</u>	//////////////////// //////////////////// ////////////////////
= O	1b <u>ROMAN</u>	2b Indéterminé	3a <u>AUTOBIO.</u>
autobiographique	//////////////////// //////////////////// ////////////////////	2c <u>AUTOBIO.</u>	3b <u>AUTOBIO.</u>

Il paraît que l'autofiction va remédier à ce défaut en remplissant la case restée aveugle (cas paradoxal où l'identité des noms s'associe à un pacte de vérité) dans le tableau de Philippe Lejeune. Même si Lejeune et Lecarme ont en effet obstinément défendu le territoire d'une écriture véridictionnelle, et par conséquent non-fictionnelle, l'éclatement des genres dans la modernité a favorisé l'expansion de l'autofiction qui devient rapidement un genre à la mode.

La nouveauté du genre autofictionnel consiste dans le fait qu'à côté de l'identité de l'auteur, du narrateur et du protagoniste, comme dans le cas de l'autobiographie, l'intitulé générique du livre est roman, l'autofiction essayant de créer un rapport entre l'autobiographie et la fiction. Selon Doubrovsky l'autofiction est une pratique d'écriture qui remplit la fameuse case aveugle de Lejeune. Mais Gérard Genette, ne s'occupant pas de Doubrovsky, et ne prenant pas en considération ses écrits, se forme une autre idée quelques années plus tard à propos de l'autofiction dans *Fiction et Diction*, selon laquelle la figure de l'auteur n'est pas identique avec celle du narrateur. Genette parle du pacte délibérément contradictoire propre à l'autofiction : « Moi, l'auteur, je vais vous raconter une histoire dont je suis le héros mais qui ne m'est jamais arrivée⁵⁹⁹ ».

Ainsi prenons le cas des œuvres de Makine et essayons de les placer dans le tableau ci-dessous initié par Gérard Genette⁶⁰⁰ puis complété par Jacques et Éliane Lecarme-Tabone⁶⁰¹.

⁵⁹⁹ GENETTE 2004. 161.

⁶⁰⁰ GENETTE 1991. 86–87.

⁶⁰¹ LECARME– LECARME-TABONE 1999. 270.

Essai de formalisation des récits (d'après Gérard Genette)

Autobiographie

$$\begin{array}{c} A \\ = \quad = \\ N \quad = \quad P \end{array}$$

Récit historique

$$\begin{array}{c} A \\ = \quad \neq \\ N \quad \neq \quad P \end{array}$$

Fiction homodiégétique
(roman à la 1ère personne)

$$\begin{array}{c} A \\ \neq \quad \neq \\ N \quad = \quad P \end{array}$$

Autobiographie hétérodiégétique
(= à la 3ème personne)

$$\begin{array}{c} A \\ \neq \quad = \\ N \quad \neq \quad P \end{array}$$

Fiction hétérodiégétique
(= à la 3ème personne)

$$\begin{array}{c} A \\ \neq \quad \neq \\ N \quad \neq \quad P \end{array}$$

Autofiction
(monstre selon Genette)

$$\begin{array}{c} A \\ \neq \quad = \\ N \quad = \quad P \end{array}$$

Autofiction
(selon les Lecarme,
forme viable de l'ambiguïté)

$$\begin{array}{c} A \\ = \quad = \\ N \quad = \quad P \end{array} \quad \begin{array}{c} A \\ \neq \quad \neq \\ N \quad = \quad P \end{array}$$

Principe de l'énoncé de vérité : A = N Principe de l'énoncé de fiction : A ≠ N

A = Auteur	N = Narrateur	P = Protagoniste
------------	---------------	------------------

Le testament français porte le paratexte de roman, mais comme nous avons déjà vu, l'identité du trio (auteur = narrateur = personnage) existe, plus un deuxième protagoniste, alors le pacte romanesque est partiellement signé. *Requiem pour l'Est* constitue un cas plus particulier que les autres romans, cet ouvrage étant une fiction et roman auto- et homodiégétique à la fois. Le roman *La terre et le ciel* de Jacques Dorme indique une fiction homodiégétique, le roman contenant des parties autobiographiques de l'adolescence de l'auteur et des éléments biographique de la vie de sa grand-mère/ parente appelée elle aussi, Alexandra.

Du côté de l'autofiction, même si aujourd'hui il entre beaucoup moins de « fiction » que « d'auto » dans ce « néologisme si controversé et invasif⁶⁰² », Lecarme trouve que peu d'écrivains (Annie Ernaux ou François Nourissier) s'assument une vocation autobiographique, sans revendiquer d'écrire, par surcroît, un roman. Dans les années

⁶⁰² LECARME 2004. 13.

1970–1980, l'autofiction était une variante libérée selon les uns, enchaînée selon les autres, de l'autobiographie et aujourd'hui – depuis 1990 – elle tend à être une tendance majeure de la fiction romanesque grâce à l'usage qu'en font les critiques et écrivains.

En ce qui concerne les instances narratives, Lecarme a longtemps plaidé pour l'homonymat des trois, comme critère du sous-genre romanesque désigné comme autofiction mais – Barthes et Foucault annonçant la mort de l'auteur, dont l'image romanesque devient le meilleur « appât pour la lecture des romans⁶⁰³ » – le terme d'autofiction s'impose encore à des textes où règne le plus parfait hétéronymat entre l'auteur avoué et le narrateur-protagoniste. La plupart des chercheurs accolent le terme de « fiction » à celui d'autobiographie ou de biographie. La notion d'autofiction a bien changé depuis vingt-cinq ans, notamment à travers sa « nébulisation⁶⁰⁴ » soulignée dans la belle thèse⁶⁰⁵ sur l'autofiction de Marie Darrieussecq qu'elle n'a pas souhaité publier mais dont on peut lire heureusement un extrait pénétrant dans *Littérature*⁶⁰⁶.

En vingt ans, le terme d'autofiction, pointu et impopulaire, est devenu extensif, vague et séduisant pour les critiques et écrivains, dans le sens où il désigne « tout l'intervalle assez mal défini, entre roman et autobiographie⁶⁰⁷ », car l'autofiction rajoute l'idée de création et d'imaginaire. Lecarme reste perplexe quant à la définition minimale de l'autofiction, puisqu'il y voit des critères seulement onomastiques et péritextuels, sans espérer trouver un style de l'autofiction, pas plus qu'on n'avait détecté un style de l'autobiographie. Philippe Gasparini avoue dans *Est-il Je ? : roman autobiographie et autofiction* ne pratiquement pas pouvoir établir une démarcation stylistique tranchée entre roman et autobiographie, légitimant le concept d'hybridité des deux⁶⁰⁸, tant l'un et l'autre sont polymorphes, mimétiques. Il attribue au lecteur le rôle de juge afin de distinguer entre fiction et référentiel : « L'attribution à un roman d'une dimension autobiographique est donc le fruit d'une *hypothèse herméneutique*, le résultat d'un acte de lecture⁶⁰⁹ ».

Comme éléments complémentaires, nous trouvons des destinataires dans les livres-jumeaux de Makine, les trois romans étant des œuvres romanesques à mi-chemin entre autobiographie et autofiction de la littérature personnelle. Le contrat de lecture est assuré,

⁶⁰³ *Ibid.* 14.

⁶⁰⁴ *Ibid.* 15.

⁶⁰⁵ DARRIEUSSECQ 1997.

⁶⁰⁶ DARRIEUSSECQ 1996. 369–379.

⁶⁰⁷ LEJEUNE 2002. 20–23.

⁶⁰⁸ Distinguer l'autofiction à la fois de l'autobiographie et du roman : « Ni l'une ni l'autre, l'autofiction relève de l'une et de l'autre puisqu'elle mobilise simultanément « l'écriture autobiographique », référentielle, et « le pouvoir poétique du langage » ». GASPARINI 2008. 45.

⁶⁰⁹ GASPARINI 2004. 32.

le public n'est pas exclu ni même dans le troisième roman, *Requiem pour l'Est*, car on peut y interpréter le *tu* comme si le narrateur s'adressait au lecteur, au public.

« Pour Marianne Véron et Herbert Lottman

Pour Laura et Thierry de Montalembert

Pour Jean-Christophe⁶¹⁰ »

« Pour Carole et Laurent⁶¹¹ ».

Ce qui peut nous convaincre sur le caractère plutôt autofictionnel du roman, c'est l'aveu de Makine concernant l'identification avec ses personnages romanesques, mais ses romans ont des parts biographiques, autobiographiques aussi. Ces trois romans annulent les frontières de la réalité et de la fiction, et tendent vers l'autofiction dans le sens darriussecquien du terme, récemment redéfini : « même si je raconte ma vie, c'est une vie de fiction. C'est la vie que je me suis donnée⁶¹² ». Marie Darrieussecq définit l'autofiction comme une assertion « feinte⁶¹³ » qu'on peut considérer en même temps comme sérieuse aussi. Dans les yeux de Darrieussecq, l'autofiction réalise un nouveau genre de pacte : un pacte de défiance assumée : « lecteur, ne me crois pas. Ne sois pas assez naïf pour adhérer, ne sois pas dupe. L'écriture n'est pas la vie⁶¹⁴ ».

La dernière avancée autofictionnelle⁶¹⁵, semble être dépassée par la théorie d'Arnaud Schmitt, le concept de l'« auto-narration⁶¹⁶ » étant élaboré dans le but de remédier aux faiblesses du concept plus ancien d'autofiction, aux confins des deux genres, dans une zone architextuelle trouble. Nous ne voyons pas la frontière nette entre l'autofiction et la pratique auto-narrative qui se veut une « volonté autobiographique qui n'a pas renoncé pour autant à la littérarité⁶¹⁷ », accentuant l'exigence esthétique des textes à dominante référentielle, autobiographique, tandis que l'autofiction oscille entre roman et autobiographie, étant « reléguée au rang 'd'intuition générique' devenue inopérante⁶¹⁸ ».

Dans ce sens, le terme d'auto-narration constitue une alternative au néologisme « autofiction », voulant désigner non pas un genre littéraire, mais « la forme contemporaine d'un archigenre, l'espace autobiographique⁶¹⁹ », englobant l'autofiction qui devient

⁶¹⁰ MAKINE 1995. 9.

⁶¹¹ MAKINE 2003. 9.

⁶¹² DARRIEUSSECQ 2007. 5.

⁶¹³ DARRIEUSSECQ 1996. 369–379.

⁶¹⁴ DARRIEUSSECQ 2007. 8.

⁶¹⁵ GASPARINI 2008.

⁶¹⁶ L'expression anglaise paraît mieux décrire le concept : « self-narration » où le mot self a l'avantage de préciser à la fois le genre, écrit par soi, et le sujet, le moi. SCHMITT 2007. 188.

⁶¹⁷ *Idem.*

⁶¹⁸ GENON 2010. 111.

⁶¹⁹ *Idem.*

synonyme de littérature et implique autant d'approches théorique-littéraires (narratologie) que sociologiques ou culturelles. Le texte autofictif, ambigu et transgénérique, se présente à la fois comme roman à la 1^{ère} personne et comme autobiographie, et en plus il « ne permet pas au lecteur de disposer des clés pour différencier l'énoncé de réalité et l'énoncé de fiction⁶²⁰ ». *Le testament français, Requiem pour l'Est* et *La terre et le ciel de Jacques Dorme* témoignent autant de la vie de Makine que des expériences réelles ou imaginaires des personnages dans lesquels l'auteur se projette.

III. 3. 2. Migration dans la littérature : l'essai contemporain comme rhizome à la Makine et la re-présentation spatiale de la France

En 2006, Andreï Makine sort deux nouveaux livres, *Amour humain* (roman), et un autre ouvrage, *Cette France qu'on oublie d'aimer*⁶²¹, qui se veut « pamphlet⁶²² » selon les uns, « essai⁶²³ » d'après les autres, mais qui ne porte aucun indice paratextuel. Dans ce qui suit, nous analyserons ce petit livre depuis la perspective de l'Autre, incarné autant par l'immigrant – le troisième homme, voire notre auteur – que par l'image ou la représentation qu'il fait du pays étranger.

Il s'agit d'un triptyque, dont le premier volet constitue la migration de Makine, auteur qu'il serait erroné de renfermer dans la catégorie des immigrants ou exilés ; le deuxième volet du triptyque concerne le mouvement de la migration dans le livre de Makine, dont la détermination générique reste encore à faire. Et comme dernier volet, nous constatons une migration dans la re-présentation même de la France, telle qu'elle se développe, à la fois dans ce livre et à travers les autres ouvrages de Makine et de Gabriel Osmonde⁶²⁴.

⁶²⁰ DARRIEUSSECQ 1996. 377.

⁶²¹ *Cette France qu'on oublie d'aimer* a reçu le Prix littéraire de l'armée de terre Erwan-Bergot. www4.fnac.com/Andreï-Makine/ia14878.

⁶²² CLÉMENT 2009, andreimakine.com/2.html. Et encore: « au long des cent vingt-huit pages d'un pamphlet à l'écriture obligeamment violente, tendre et persuasive parfois, Makine nous décrit cette France [...] » CLÉMENT 2010, www.lavielitteraire.fr/index.php/dossiers/dossier-makine/cette-france-que-qu'on-oublie-d-aimer.

⁶²³ MAIRY 2006, www.avoir-alire.com/article.php?id_article=8424. Et SÉVILLIA 2007, www.lefigaro.fr/lefigaromagazine/2006/12/22/01006-20061222ARTMAG90533-cette-france-qu-on-oublie-d-aimer.php.

⁶²⁴ Pseudonyme de Makine. À partir de 2001, pendant dix ans, Makine a publié plusieurs romans (*Le voyage d'une femme qui n'avait plus peur de vieillir* - 2001, *Les 20000 femmes de la vie d'un homme* - 2004, *L'œuvre de l'amour* - 2006) sous le pseudonyme de Gabriel Osmonde. À l'occasion de la parution de son dernier ouvrage *Alternance* (mars 2011, éd. Pygmalion), il a décidé de sortir de l'ombre. Fin mars, Makine avoue au Figaro être identique à Osmonde, d'autant plus que l'auteur sent qu'« Osmonde est plus

Désignant divers mouvements des individus (l'immigration et l'émigration), le thème de la migration nous convie à des lectures hétérogènes, en ce que le mot « migration », du latin *migratio*, signifie le « déplacement de population d'un pays dans un autre, pour s'y établir⁶²⁵ ». Les préfixes *im-* et *é-* dans le mot « migration » indiquent des déplacements disparates : l'immigration, c'est l'entrée dans un pays de personnes étrangères venues s'y installer, y séjourner et y travailler, immigration voulant signifier « pénétrer dans », c'est une migration vue à partir du pays de destination. Elle correspond, du côté du pays de départ, à l'émigration. Ayant éclairé le sens des trois notions migration-immigration-émigration, nous tâcherons d'analyser la forme par excellence que prend la migration dans la littérature : il s'agira donc de l'essai, en ce qu'il montre une affinité avec la notion de *rhizome*. À l'analyse générique proprement dite de l'essai rhizomatique suit, dans la deuxième partie, une étude plus poussée, une interrogation sur l'image « migrante » qu'Andreï Makine constitue vers la fin des années 2000.

Si l'on cherche à mettre en œuvre le trio de la migration-immigration-émigration, on retrouve le genre spécifique de *l'essai* qui paraît jouer un rôle similaire dans le système des genres, en ce qu'il véhicule et fait migrer des idées. Comme on ne lui prescrit pas une forme et un contenu rigides, il assure une grande variété dans l'expression, où l'on trouve tout un mélange d'idées, de réflexions, d'arguments, d'analyses, d'opinions, de considérations, de jugements, de subjectivités, de perceptions sensibles et intellectuelles, mélange de points de vue et de critiques. Vu son caractère prolifique et désordonné, l'essai est pareil à un *rhizome*⁶²⁶, migrant parmi ses formes d'expressions, de telle sorte qu'il est difficile de lui trouver une ligne principale, car il n'en existe pas. En revanche, il contient une multitude de racines et de radicules, autant de pensées qui se développent par juxtaposition, ne cessant de se croiser.

Dans le chapitre consacré à la « géophilosophie », nous avons étudié les diverses caractéristiques du rhizome (entre autres *l'hétérogénéité et le principe de connexion*⁶²⁷), ce qui explique que les thèmes relevés dans l'essai ne sont pas forcément de même nature : ils sont connectables, à la politique, à la psychanalyse, à la philosophie, aux sciences de la nature et à bien d'autres domaines et réalisent par là-même une conception rhizomatique. L'essai contemporain favorise cette connexion multidisciplinaire grâce à sa liberté : la

profondément ancré en moi [lui] que Makine ». DE LARMINAT 2011, www.lefigaro.fr/livres/2011/03/30/03005-20110330ARTFIG00656-osmonde-sort-de-l-ombre.php.

⁶²⁵ LAROUSSE 2001. 652.

⁶²⁶ DELEUZE–GUATTARI 1980. 9–37.

⁶²⁷ « N'importe quel point d'un rhizome peut être connecté avec n'importe quel autre, et doit l'être ». *Ibid.* 13.

notion d'essai « s'applique aujourd'hui tout autant à la nature de la réflexion, qui connaît ses propres limites, qu'à sa mise en forme, souvent rapide et travailleuse⁶²⁸ » mais avant d'atteindre cette forme libre, il a parcouru un long chemin.

Voyons de plus près les caractéristiques du genre. Au XVII^e siècle, Michel de Montaigne, l'inventeur du genre, recourt à l'essai, comme forme propre des expressions du Moi. Au temps des Lumières, la polémique fait son apparition dans l'essai (John Locke : *Essai sur l'entendement humain*) qui adopte, malgré une grande liberté, une construction plus au moins rigoureuse. Au XVIII^e siècle, Denis Diderot aime sa forme ouverte et libre parce qu'il la juge propice au jaillissement de la pensée (*Essais sur la peinture*), chez d'Alembert le ton de l'essai devient plus sérieux (*Essais sur les éléments de philosophie*). Au siècle passé, la notion d'essai s'applique à des écrits très divers ; c'est ainsi qu'à la fin du siècle, l'essai peut prendre un caractère scientifique destiné à toucher un large public (Louis Pasteur : *Réflexions sur la science*), et investit toutes sortes de champs de réflexion : de la politique (André Gide : *Retour de l'URSS*), à la condition humaine (Albert Camus : *Le Mythe de Sisyphe*), en passant par l'art (Roland Barthes : *Sur Racine*). Aujourd'hui, ce genre très répandu et souvent pratiqué paraît difficilement définissable et par là se prête facilement à une approche négative ; l'essai s'opposant à la fiction n'est pas un genre narratif mais plutôt argumentatif, toujours en prose. N'étant pas organisé comme un récit, ni versifié tel un poème, il mélange parfois l'anecdote à la réflexion. L'essai diffère du traité, genre voisin, car il « trait[e] d'un sujet qu'il n'épuise pas⁶²⁹ », alors que le traité expose systématiquement le sujet proposé.

Dans la seconde moitié du XX^e siècle, l'essai se renouvelle sous la plume de Roland Barthes qui le prend – avec le terme heureux de Réda Bensmaïa – pour un « système intensif ». Sa conception est basée sur l'ouverture de l'essai, et c'est ce qui nous permet de l'appliquer au petit livre de Makine. L'essai soulève plusieurs problèmes : sa définition négative indique un texte inconstitué, inachevé, sans ordre. Alors l'essai ne peut pas être estimé en tant que système, car « le système est un corps de doctrine, à l'intérieur duquel les éléments (principes, constats, conséquences) se développent logiquement, c'est-à-dire, du point de vue du discours, rhétoriquement⁶³⁰ ». Un système signifie toujours la maîtrise, et le texte qui ne se caractérise pas par un système met en scène le problème même de sa constitution, devient immaîtrisable : c'est le systématique. Selon Roland Barthes « le *systématique* est le jeu du système ; c'est du langage ouvert, infini, dégagé de

⁶²⁸ LEMEUNIER 2002. 16.

⁶²⁹ *Ibid.* 13.

⁶³⁰ BARTHES 1971. 114–115.

toute illusion (prétention) référentielle ; son mode d'apparition, de constitution, n'est pas le « développement » mais la dissémination (la poussière d'or du signifiant)⁶³¹ ».

Réda Bensmaïa⁶³² tient le systématique pour l'écriture et traduit le fonctionnement du « procédé » de celui-ci, procédé qui – comme « ouverture de la structure sur la structuration » – permet à l'essayiste d'inventer un « nouvel espace d'écriture et de lecture⁶³³ ». La spécificité du texte consiste dans la non-fermeture, la permutation, le couplage et la connexion au thème le plus proche, rejoignant dans la manière de se mouvoir le rhizome deleuzien. Ce type de texte résiste à une approche narratologique : le plan, présent généralement dans un récit, y fait défaut, la pulvérisation des signifiants prime sans aucune voix (science, cause, institution) en arrière. L'essai cherche à traduire cette hétérogénéité et devient par là susceptible de montrer que la langue est « une réalité essentiellement hétérogène⁶³⁴ ». Cela implique la diversité des formes auxquelles l'essai ne cesse de recourir : un discours « sans objet » et « sans sujet⁶³⁵ », l'essai étant pareil au procédé barthésien où toutes les catégories discursives sont détruites. Des connexions multiples et plates remplissent l'essai, se définissant par une trinité de lignes : les lignes *molaires* ou à segmentarité dure⁶³⁶ qui nous introduisent dans des machines binaires forcément arborescentes (clichés, images figées), de pures dichotomies ; les lignes *moléculaires* ou de segmentarité souple qui réussissent à tracer des modifications et des déviations minimales concernant ce qui, antérieurement, nous avait dérangé et ce que nous avons pourtant toléré. L'essai comprend ces deux types de lignes de segmentarité, d'après lesquelles il peut se réorganiser et se restratifier, mais il implique le « dehors » aussi, notamment les lignes abstraites, les lignes de fuites ou de déterritorialisation qui sont comme l'explosion des deux lignes segmentaires. Créatives, elles sont difficiles à tracer indiquant les points de connexions possibles ou par lesquels le texte-rhizome peut échapper et migrer sans cesse. On ne peut concevoir ces lignes qu'entrelacées, ne cessant de se mêler, ou de changer de nature en se connectant avec d'autres.

Le but de l'essai étant la circulation des sens et des savoirs, le mouvement auquel il donne occasion n'est ni l'émigration, ni l'immigration, car le lieu qu'on a laissé derrière soi n'existe pas, ni même la terre d'accueil où l'on arrive. Ce mouvement de migration ne se termine jamais, l'essence est dans le mouvement des idées, dans cette migration

⁶³¹ BARTHES 1975. 174.

⁶³² BENSMAÏA 1981. 355–369.

⁶³³ *Ibid.* 358.

⁶³⁴ DELEUZE–GUATTARI 1980. 14.

⁶³⁵ BENSMAÏA 1981. 358.

⁶³⁶ DELEUZE–PARNET 1996. 151–152.

rhizomatique, on déterritorialise un terrain (thème, sujet) et on en reterritorialise un autre. Il faut toujours suivre l'essai par rupture, il faut allonger la ligne de fuite, la faire varier, jusqu'à produire la ligne la plus abstraite, la plus « tortueuse à n dimensions, aux directions rompues ». Écrire un essai, c'est faire rhizome, accroître son territoire par déterritorialisation. N'ayant ni commencement, ni fin, l'essai suit des directions mouvantes. Le livre classique a un axe et des feuilles autour, c'est-à-dire des chapitres qui se lient entre eux, leur table des matières ressemblant à un arbre généalogique avec des points culminants et de terminaisons, mais l'essai n'est pas pareil. L'essai contient des « plateaux », qui peuvent être lus séparément les uns des autres, et mis en rapport avec n'importe quel autre, c'est donc un *livre rhizomatique* qui diffère de du livre classique et du livre moderne caractérisé par la racine principale détruite vers son extrémité où se développent par conséquent beaucoup de racines secondaires. Cette dernière méthode accentue la prolifération des séries : « le système fasciculé ne rompt pas vraiment avec le dualisme, avec la complémentarité d'un sujet et d'un objet, d'une réalité naturelle et d'une réalité spirituelle⁶³⁷ ».

Ayant parcouru les caractéristiques de l'essai, il ne reste qu'à dire que le petit livre de Makine, *Cette France qu'on oublie d'aimer* est un livre-rhizome, un essai qui promeut le multiple. Cet ouvrage suggère de pratiquer le multiple en ajoutant toujours une autre dimension à l'essai, écrire jusqu'à $n-1$ parce que « c'est seulement ainsi que l'un fait partie du multiple, en étant toujours soustrait ». Écrire à $n-1$ ne signifie pas écrire à l'infini, mais d'une manière illimitée. En effet, on peut continuer à écrire les plateaux de *Cette France qu'on oublie d'aimer* à notre gré, ou même les brancher, car ce livre rhizomatique, fait de matières diversement formées, contient des strates, des lignes d'articulation, des mouvements de déterritorialisation, des lignes de fuites. L'essai de Makine est une anti-généalogie, sans structure profonde ou table de matières, n'ayant ni préface ni prologue. C'est un plateau, un terrain plat, une *carte* ouverte, avec des lignes de stratification et de fuites. Ennemi résolu de l'image triste de la pensée, des clichés et des stéréotypes, l'essai a une forme circulaire, faisant exploser le système en tant que maîtrise. Dans ce chapitre, c'est exactement ce but que nous allons analyser, à travers l'ouvrage d'Andreï Makine.

Les livres de Makine deviennent l'œuvre d'un auteur venu d'ailleurs, de la steppe sibérienne. Makine commence à écrire ses livres après son arrivée à Paris, en français – même si le problème autour de la langue d'écriture de son premier roman n'est pas trop élucidé –, sa langue seconde ou « langue grand-maternelle » ; depuis, il a publié douze

⁶³⁷ DELEUZE–GUATTARI 1980. 16.

romans⁶³⁸ et quatre ouvrages (photo, essai, théâtre) qui sont traduits dans plus d'une quarantaine de langues. Ses idées et conceptions migrent d'un pays à l'autre en langues étrangères. Émigré par excellence, Makine nous invite à l'accompagner à travers ses romans (*Le testament français* – 1995, *Requiem pour l'Est* – 2000, *La terre et le ciel de Jacques Dorme* – 2003) et son essai (*Cette France qu'on oublie d'aimer*) afin de connaître l'image de son pays d'accueil, de la France. Nous allons parcourir dans l'ordre chronologique l'image de cette France, vue par un immigrant russe.

Dans *Le testament français* (1995), Makine dessine des lignes molaires de la France de son enfance qui est une *image virtuelle* avec des stéréotypes et plein de préjugés du narrateur-enfant. C'est l'image idéalisée de la France telle que l'on voit se déplier des vieux journaux datés du début de siècle et des livres français, tous étant enfermés dans une vieille valise. La valise russe migre de famille en famille, d'une génération à l'autre et chaque fois qu'on l'engendre, l'image de la France se voit transformée. De plus, elle se voit modifiée par l'imaginaire d'Aliocha, car celui-ci grâce aux grandes attentes de ses camarades de classe, découvre dans son moi des lignes de fêlure, au long desquelles il prend son chemin et laisse fuir ses pensées. N'imitant pas sa grand-mère, il retrouve des lignes de fuite et renouvelle l'image fixe, utopique de la France et la pousse de plus en plus loin, à un point inégalé.

La France devenait une simple matière à raconter. Amusante, exotique aux yeux de mes collègues, excitante quand je décrivais « l'amour à la française », mais en somme peu différente des histoires drôles, souvent graveleuses, que nous nous racontions pendant les récréations en tirant sur nos cigarettes hâtives.

Je remarquai assez rapidement qu'il fallait assaisonner mes récits français selon le goût de mes interlocuteurs. La même histoire changeait de ton selon que je racontais aux « prolétaires », aux « *tekhmars* » ou bien aux « intellectuels ». Fier de mon talent de conférencier, je variaais les genres, adaptais les niveaux de style, triais les mots. Ainsi pour plaire aux premiers, je m'attardais longuement sur les ébats torrides du Président et de Marguerite. [...] Les « *tekhmars* », eux étaient plus sensibles aux péripéties de l'intrigue psychologique. Ils voulaient savoir ce qui était arrivé à Marguerite après ce coup d'éclat amoureux. [...]

Quant aux « intellectuels », le sujet paraissait ne pas les toucher. [...] Ils se départirent de ce flegme feint, seulement en trouvant un prétexte pour faire de jeux de mots. Le nom de Faure fut victime d'un calembour : « donner à Faure » signifiait en russe « donner des points à son rival »⁶³⁹.

Cette migration et ce dépliement par Charlotte, la grand-mère du narrateur, de la valise contenant la France-Atlantide permet aux petits enfants de la poursuivre chaque fois qu'ils entendent un nouveau détail de ce pays mythique. Il s'agit de compléter l'espace de la

⁶³⁸ Et encore quatre autres romans sous le pseudonyme de Gabriel Osmonde, ce qui fait au total seize romans.

⁶³⁹ MAKINE 1995. 224–225.

France de plus en plus étendu sur la steppe sibérienne, avec des histoires françaises au début du XX^e siècle : se promenant dans les rues de Paris, Proust entre chez *Weber*, un café très à la mode selon l'oncle de Charlotte, et commande une grappe de raisin et un verre d'eau. « Nous observions cette grappe et cette eau, qui sous nos regards fascinés, se transformaient en un plat d'une élégance inégalable⁶⁴⁰ ». Les enfants ne réussissent jamais à créer un monde totalisé, car cette France est comme une carte, toujours changeante, dépliable, repliable, « correctable » qui s'échappe chaque fois qu'on veut la rattraper. Toutes ces images de la France sont présentes comme autant de strates « de réserve ou d'habitation », auxquelles s'ajoutent encore d'autres, autant d'images virtuelles.

Dans d'autres romans, *Requiem pour l'Est* et *La terre et le ciel de Jacques Dorme*, Makine peint la même image idéalisée de la France, telle une « Atlantide brumeuse sortant des flots ». C'est la première image qui se dresse petit à petit devant les yeux du narrateur des trois romans, grâce à la « mémoire culturelle⁶⁴¹ ». Cette France est un univers recréé à partir des récits d'une grand-mère, parente, ou amie françaises, qui en racontant des expériences, des histoires et en récitant des poésies transmettent les traditions et les legs d'une culture isolée dans l'immensité sibérienne, par le simple « chant murmuré dans une langue dont la beauté semblait protéger⁶⁴² » [le narrateur].

La France-Atlantide présentée dans les romans est la France de la Belle Époque, « une façon de vivre toute différente, [...] un horizon prodigieux », une autre vision des choses jusqu'à une autre « manière de marcher, de respirer, de parler aux femmes⁶⁴³ ». Dans *La terre et le ciel de Jacques Dorme*, la France devient à la fois lieu de repos et espace d'affection, d'excitation, en ce qu'elle représente un *topos* médian, flottant entre réalité et fiction :

Mon espace vital [le débarras]. Je m'en rendis compte précisément ce soir-là : un minuscule îlot où le monde n'était pas blessure. [...] je cherchais dans ma pensée une échappée, un prolongement à ces minutes de sérénité, un archipel de brefs bonheurs. Je me rappelai l'une des dernières lectures dans la maison d'Alexandra. J'étais tombé sur un mot inconnu, l'« estran », elle m'en avait expliqué le sens, en français, j'avais imaginé cette bande de sable libérée par les vagues et, sans jamais avoir vu la mer, j'avais eu l'illusion parfaite d'y être, d'examiner tout ce qu'un océan pouvait oublier sur une plage en se retirant. Je comprenais à présent que cet estran dont je ne connaissais pas l'équivalent en russe était aussi ma vie [...] ⁶⁴⁴.

⁶⁴⁰ *Ibid.* 122.

⁶⁴¹ Voir la partie III, sous-chapitre 1.

⁶⁴² MAKINE 2000. 34.

⁶⁴³ MAKINE 1995. 167–168.

⁶⁴⁴ MAKINE 2003. 56.

Les romans offrent l'image d'un pays mystérieux et lointain, l'image stéréotypée de la France d'un statut mythique aux yeux d'un lecteur contemporain.

Publiée en 2006 aux éditions Gallimard, dans la collection Café Voltaire, le petit livre de Makine paraît être une œuvre née sur commande⁶⁴⁵ de l'éditeur : « écrivez sur la France, parlez-nous de votre rapport avec celle-ci, de ce qu'elle représente à vos yeux...⁶⁴⁶ ». À la lecture de cet ouvrage, on ne peut s'empêcher de mentionner l'hypothèse d'une commande faite a contrario de la volonté individuelle et personnelle de l'auteur⁶⁴⁷. Pourtant, Makine se montre tout à fait positif en ce qui concerne l'écriture de l'essai, il avoue avoir senti le devoir, en tant qu'écrivain, de se prononcer, d'« oser parler dans les médias, de s'exposer, d'essayer de dire ce qu'on pense », ce qui est plus difficile dans ce monde civilisé plein de férocité et d'attaques et de meurtres (les émeutes).

L'essai makinien présente l'image de la France toujours en mouvement, en changement, car pour les peuples de l'Est, et spécialement pour Makine la France était toujours un objet de rêve de l'Occident, un lieu idéalisé et flou.

Les noms de soldats tombés évoquent pour moi cette France lointaine et mystérieuse que je rêvais, enfant, en déchiffrant les pages odorantes des vieux volumes.

*Ainsi mourut pour les trois fleurs de lis, sur les bords de la Meuse, et quasi aussi gueux d'argent que lorsqu'il s'en était venu tout jeune à Paris, l'un des plus purs et des plus beaux soldats de la vieille France...*⁶⁴⁸.

Pour un romancier il est toujours très difficile d'écrire un essai. Peut-être Makine lui-même devait-il affronter cette difficulté, car son ouvrage semble porter une pensée cloisonnée qui est d'autant plus étonnante que celle-ci vient de la part d'un homme ayant connu les méfaits de l'ex-union soviétique...

Dans l'essai, la France acquiert à chaque fois qu'il en parle une nouvelle qualité – mais pas forcément positive – telle « multiculturelle, métissée⁶⁴⁹ » et multi-dimensionnelle. Les pensées prennent cette direction *multiple* de la migration illimitée : construits de *plateaux* et non pas de chapitres, *Cette France qu'on oublie d'aimer* se constitue de façon

⁶⁴⁵ « c'est un ouvrage de commande. L'auteur cherche à peine à le cacher. Pourquoi le ferait-il, d'ailleurs ? [...] Pourtant, parfois, certains passages laissent un peu transparaître l'obligation d'écrire ». ARRIVÉ 2006, www.boojum-mag.net/f/index.php?sp=liv&livre_id=1199.

⁶⁴⁶ SERHAN 2007, la-plume-francophone.over-blog.com/categorie-1225920.html.

⁶⁴⁷ La maison d'édition (Ab Ovo - Budapest) des romans de Makine traduits en hongrois a même refusé cet essai, ne le considérant pas comme typique de l'auteur. Le petit livre vient d'être enfin publié en province, par les époux Jakabffy, qui témoignent, selon Makine, d'un « grand courage intellectuel », pour avoir traduit l'essai si peu commenté en France, mais d'autant plus à l'étranger (objet de polémique). MAKINE 2011.

⁶⁴⁸ MAKINE 2006. 17. Mais cette même citation apparaît aussi dans un roman, lors d'une soirée d'automne, à propos des lectures françaises. Voir MAKINE 2003. 46.

⁶⁴⁹ MAKINE 2006. 76.

rhizomatique. Divisé en 4 parties ou strates – « Certaines idées de la France », « La forme française », « Déformation », « Voyage au bout de la France », les plateaux se lient les uns aux autres de manière peu ordonnés de telle sorte que ce livre-essai de Makine est à plusieurs entrées. Rien n'empêche qu'on adopte une lecture non-linéaire du livre : on peut commencer par lire le premier chapitre intitulé « Les enfants du pays » et continuer par le septième « Cahier des charges de la francité ». Les textes rassemblés, dans la première partie de l'essai, sous le titre de « Certaines idées de la France » nous présentent des images stéréotypées, que les peuples de l'Europe de l'Est, et en particulier les Russes, se sont formés sur la France pendant de longs siècles, sur une France revêtue de clichés :

La marge est minime entre la fine aquarelle des impressions personnelles sur la France et l'inventaire des qualités et des phénomènes auxquels on la réduit d'habitude. La mode, la gastronomie, les arts plastiques et l'art de vivre, l'amour du verbe, la galanterie, le penchant cérébral au détriment du naturel, la « grogne » comme modèle relationnel entre « partenaires sociaux » ... La somme de tous les clichés, ce registre qu'on pourrait allonger comporte une large part de vérité⁶⁵⁰.

Ce qui est particulièrement intéressant, c'est la migration de cette image stéréotypée de la France ; en effet, cette modification dans la re-présentation géocritique ne peut paradoxalement avoir lieu que grâce aux immigrants multiculturels qui, comme autant de nomades, transfigurent les idées sur la France pétrifiées dans des clichés. L'image de « la France, mère des arts, [...] pays du Tendre pour toute expression raffinée des passions⁶⁵¹ », avec ses composantes (l'élégance, l'esprit, la galanterie, le génie) se complète avec beaucoup plus de caractéristiques et d'éléments non-français – le beaujolais nouveau, le béret basque, les grèves à la SNCF, etc.

La deuxième partie témoigne d'une description minutieuse du mystère français consistant toujours à chasser une nouvelle forme, notion qui se réfère à la chair de la pensée, au style d'existence : « la francité a toujours été cette recherche passionnée des formes nouvelles⁶⁵² ». Il ne s'agit pas d'un emballage ou d'une enveloppe vide, renvoyant plutôt à un univers dans le renouveau, « tout un monde en mouvement novateur⁶⁵³ ». À citer les hédonistes des champagnes, tout ce monde possible se retrouve dans :

le jeu des bulles [qui] n'est pas une simple formalité mondaine mais tout un univers avec ses coupes calquées sur les galbes des seins de la Pompadour, et la texture crayeuse des caves où le vin mûrit, et le toucher du remueur, et l'ensoleillement des saisons qui restent

⁶⁵⁰ *Ibid.* 34.

⁶⁵¹ *Ibid.* 37.

⁶⁵² *Ibid.* 46.

⁶⁵³ *Ibid.* 52.

embouteillées dans la mémoire des millésimes [...], et tout un vocabulaire du goût (« de magnifiques notes d'amandes fraîches et d'abricot sec, rehaussés d'une pointe de brioche toastée... »), et la musique que fait entendre, paraît-il, la fermentation dans les fûts auscultés au stéthoscope par un vigneron, et toute la gamme gastronomique qui conflue avec cette symphonie sensorielle [...]⁶⁵⁴.

Sondant les enjeux, les facteurs grâce auxquels la langue française a réussi à s'imposer en tant que la « langue de l'Europe⁶⁵⁵ », Makine ignore sa musicalité écrasante (l'italien est plus chantant), sa concision et sa compacité (sa syntaxe souple est trop à part, par ex. en russe l'ordre des mots n'est pas fixe), tout en appréciant son énergie, son audace et son élégance, autant de caractères avantageux à l'accès au monde intellectuel et artistique « d'une richesse et d'une productivité inégales⁶⁵⁶ ». Selon Makine, le français est une langue qui peut assurer la re-naissance, car on reçoit « en héritage les trésors de la plus dynamique des cultures⁶⁵⁷ ».

La troisième partie de l'essai résume l'image remuée de la France et exprime les sentiments et les émotions de Makine vis-à-vis d'un tel monde réel, la France d'aujourd'hui, métissée et multiraciale (Nadine mariée à Félix, Guinéen installé en France depuis ses études universitaires) auquel il était prédestiné en tant qu'immigrant. Il manque à notre auteur la parole libre, contradictoire et passionnée dans la « nouvelle France », les jeunes générations vivant dans la routine quotidienne, ignorant les faits révolutionnaires. Makine croit discerner certains thèmes et sujets interdits ou qui restent encore des tabous dans la France rebelle, empêchant la véritable intégration des immigrés de couleur : « Non, la France ne veut pas comprendre qu'il puisse y avoir un islam modéré et moderne. Non, les Français, trop frileux, n'admettront pas de sitôt que les homosexuels aient le droit de se marier et d'adopter des enfants⁶⁵⁸ ».

La réalité fait craquer le schéma idéalisé, idée directrice dans la dernière partie, reliant passé et présent, les émeutes dans les banlieues, les meurtres de tous les jours, les luttes raciales, pour n'en citer que quelques-uns. Il paraît que la France de Makine, la belle France d'autrefois n'existe pas que sous forme de narration, d'anecdote, de dialogue, de description, de maxime, de portrait qui en s'actualisant font tous leur apparition comme des plateaux. L'essai à la Makine contient toutes ces images de la France idéalisée – se situant sur les lignes d'habitat ou de provision – qui se déplacent en suivant les lignes de

⁶⁵⁴ *Ibid.* 51–52.

⁶⁵⁵ Pouchkine écrit à son ami philosophe, Tchaadaïev : « je vais te parler dans la langue de l'Europe ». *Ibid.* 60.

⁶⁵⁶ *Ibid.* 61.

⁶⁵⁷ *Ibid.* 62.

⁶⁵⁸ *Ibid.* 76.

fuite, ou d'esquive des immigrés pour former un rhizome. D'un plateau à l'autre, le mouvement ne permet pas que l'image de la France prenne forme (fixe, cliché) une fois pour toutes.

Le monde développé des romans et de l'essai n'est point le monde de l'actualité, ces images idéales construites autant sur la France que sur la Russie ne sont jamais présentes du vivant des narrateurs. C'est la raison pour laquelle elles peuvent s'inscrire comme possibles à venir dans le monde actuel. La France apparaît au cours des romans telle une Atlantide, « le monde possible », « un pays rêvé » en attendant les événements, les moments de son actualisation, désirant son déchiffrement, son développement au sens leibnizien : « cette France lointaine et mystérieuse que je rêvais, enfant, en déchiffrant les pages odorantes de vieux volumes⁶⁵⁹ ». Pourtant, cette même France, ailleurs étrange et exotique, se présente dans *Cette France qu'on oublie d'aimer*⁶⁶⁰ sous une forme complètement différente comme « Une France plutôt mal à l'aise⁶⁶¹ ». Une différence importante écarte la France des fictions de celle de l'essai : alors que la France des romans, la France-Atlantide connue des récits de Charlotte, Alexandra et Choura est une France idéale, secrète et sensible, un « pays du Tendre » qui transmet les traditions et les valeurs ; la nouvelle France de l'essai, la France de demain est multiraciale, solidaire et tolérante. La nouvelle France est en train de devenir « une telle civilisation qui n'a plus rien à dire⁶⁶² », Makine citant Dostoïevski.

L'image légendaire de la France relève du virtuel, une « Idée réelle sans être actuelle, idéale sans être abstraite⁶⁶³ », car la France expérimentée par l'auteur et son image future prédestinée provoquent une déception : « C'est en France que je faillis oublier définitivement la France de Charlotte...⁶⁶⁴ ». L'essai suggère la même expérience de désillusion évoquée déjà dans *Le testament français* : « L'inévitable syndrome qui frappe tout étranger épris de la France : pays rêvé, pays présent. Ne vaudrait-il pas mieux fermer les yeux sur l'envahissante laideur d'aujourd'hui ?⁶⁶⁵ ». C'est le Hasard qui a plusieurs fois sauvée l'Atlantide des enfants des deux guerres mondiales, et c'est un autre hasard qui l'actualise maintenant, faisant montre de ce monde que les strates des journaux jaunies tiennent enfermés : les aventures de Charlotte, l'enfance et l'adolescence d'Aliocha, mais

⁶⁵⁹ *Ibid.* 17.

⁶⁶⁰ C'est après les émeutes (le problème des banlieues françaises et la montée de l'islamisme en France) en 2005 que Makine écrit l'essai.

⁶⁶¹ WELCH 2004. 17-24.

⁶⁶² MAKINE 2006. 90.

⁶⁶³ DELEUZE 1968. 276.

⁶⁶⁴ MAKINE 1995. 297.

⁶⁶⁵ MAKINE 2006. 19.

aussi les vies très courtes de Jacques Dorme, les amours de Choura, les déceptions de l'auteur-essayiste arrivé en France, et les expériences triviales de Makine d'où naîtra un jour un livre, un essai ou roman, un drame ou un guide pour les voyages. Tout est virtuellement plié dans cette valise que l'auteur porte avec lui, où qu'il aille dans le monde.

Dans l'essai, et par conséquent dans l'œuvre de Makine, la France ne constitue pas une image utopique, figée et stéréotypée : on la rencontre de temps en temps, dans un état instable et mobile, car au fur et au mesure que l'auteur en fait la re-présentation, l'image de la France prend toujours une figure différente, montrant ses facettes diverses, voire paradoxales. Toutes ces images disparates sont superposées et peuvent coexister, grâce au sujet en procès, parce que l'essai ne construit pas un sujet achevé, constant. L'individu qui la perçoit, est tel *un sujet en devenir*, migrant dans l'espace-temps où tout change : le sol, le paysage, la distance ; ainsi l'auteur réussit à esquisser la pensée sans images, flottante, et toujours changeante de la France de tous temps.

III. 3. 3. Critique du monde dominé par l'image ou *Le Monde selon Gabriel*

Sur la palette colorée des œuvres contemporaines, la complexité des genres implique une hybridation basée sur le transfert des caractéristiques d'un genre à l'autre. Par exemple, le théâtre de la fin du XX^e siècle et du début du troisième millénaire présente beaucoup plus d'éléments pris de l'esthétique romanesque⁶⁶⁶ qu'au temps de Camus ou de Giraudoux, comme le constate Wolfgang Asholt dans son étude consacrée au métissage entre le domaine romanesque et celui du drame.

À vouloir découvrir les traits importants du drame contemporain, tels le retour du dialogue ou de la vieille notion dramaturgique de conflit, ainsi que celui d'un langage dramatique et la restauration relative de l'action, de la fable et des personnages – tous ces éléments qui semblent recouvrer leur sens dans le théâtre contemporain⁶⁶⁷ – il faut opérer avec précaution. Le dialogue n'est plus le dialogue du temps de Giraudoux, et les personnages ne disposent pas de leurs attributions traditionnelles (caractère et psychologie), recevant des désignations minimales : nom, prénom, voire une simple lettre ou chiffre.

⁶⁶⁶ ASHOLT 2004. 413.

⁶⁶⁷ CABANÈS-LARROUX 2005. 381.

Selon Jean-Louis Cabanès et Guy Larroux, c'est la « rhapsodisation du théâtre⁶⁶⁸ » qui est maintenant à l'image de notre monde éclaté, exprimant le refus des traits du « Nouveau Théâtre⁶⁶⁹ », du théâtre épique ou de l'avant-garde, et encore par l'ablation des éléments du théâtre « aristotélicien » (la catharsis, l'empathie, la mimésis). Ce nouveau théâtre contemporain fait appel à l'irrégularité et à la liberté, et devient par là-même un « patchwork » consistant à « assembler de façon dynamique des formes plurielles et hétérogènes (*rhaptein* signifie coudre, le rhapsode originel étant un “couseur de chants”)⁶⁷⁰ ». Aussi entreprend-il un travail fragmentaire de déconstruction-reconstruction (découdre-recoudre) sur les formes théâtrales, para-théâtrales (dialogue philosophique notamment) et extra-théâtrales (roman, nouvelle, essai, récit de vie, etc.) que pratiquent des écrivains comme Duras ou Koltès.

Dans ce chapitre, il ne s'agira pas seulement de vouloir aborder l'épineuse problématique de la théorie des genres, notamment l'approche du théâtre et des autres genres fictionnels. Si cette interrogation sur l'hétérogénéité peut s'avérer intéressante et indispensable, c'est parce que notre recherche se situe dans la même perspective que l'analyse d'Asholt : examiner minutieusement l'hybridation du genre dramatique due à l'intrusion et à l'intégration des pratiques romanesques dans les pièces de théâtre des romanciers actuels. Dans ce qui suit, nous nous consacrerons à étudier un seul ouvrage : la pièce de théâtre *Le Monde selon Gabriel* d'Andreï Makine.

Le drame de Makine, paru en 2007, et mis en scène aux Pays-Bas par Murielle Lucie Clément⁶⁷¹, est à la fois « conte moderne » et « caricature⁶⁷² », une « satire des mœurs contemporaines, mais aussi présentation d'un monde futuriste⁶⁷³ » dirigé par un média omnipotent, contrôlant neuf milliards de téléspectateurs qui ne réfléchissent plus ; c'est « un acte de révolte contre les dictatures douces qui nous guettent⁶⁷⁴ ». Cette critique des sociétés actuelle et future se veut l'expression d'un vrai combat contre les médias contemporains aux images stéréotypées, et contre la globalisation manipulant les consciences et l'abêtissement collectif. Comme le phénomène de la représentation théâtrale, développé dans la totalité de l'espace scénique par l'usage de l'électricité et

⁶⁶⁸ *Ibid.* 382.

⁶⁶⁹ Représentants : Beckett, Ionesco, Aymé, Anouilh. *Ibid.* 369.

⁶⁷⁰ SARRAZAC 1997. 52–53.

⁶⁷¹ La première mondiale a eu lieu le 15 mai 2009, à Amstelveen (près d'Amsterdam), en français avec sous-titrage néerlandais, avec le soutien de la Fondation Pierre Bergé – Yves Saint Laurent. Pour plus d'informations, consulter le site web de la pièce de théâtre : www.lemondeselongabriel.com.

⁶⁷² Les notes de l'éditeur Rocher 2007. www.editionsdurocher.fr/index.php?page=ouvrage_rocher&id=66.

⁶⁷³ LAURENT 2011, www.lavielitteraire.fr/index.php/dossiers/dossier-makine/andrei-makine—ecrivain-reactionnaire-.

⁶⁷⁴ MAKINE 2007. Quatrième de couverture.

magnifié par le jeu coloré des lumières, est bien différent de la manifestation qu'offre le manuscrit d'une pièce, nous nous bornerons seulement à l'étude du drame.

Nous chercherons à repérer dans le drame de Makine les traits d'un théâtre mineur, tel que Gilles Deleuze le met en évidence dans *Superpositions*⁶⁷⁵, ou pour mieux dire dans *Un manifeste de moins*, étude consacrée au théâtre de Carmelo Bene. En effet, Deleuze analyse la pièce de Bene selon les concepts de « mineur » et de « majeur », définis auparavant dans *Kafka. Pour une littérature mineure*⁶⁷⁶, c'est-à-dire selon la notion de pouvoir. Le théâtre mineur appartient à la littérature mineure qui est la littérature d'un réel comme « acte de politique de résistance⁶⁷⁷ » contre l'image de la pensée, le résultat d'une minoration du pouvoir. Deleuze présente comment on enlève dans la dramaturgie de Bene les marqueurs de pouvoir à l'intérieur du texte, et on opère avec des éléments de minoration comme la répétition des mots de dérision, l'annulation des personnages de conflit ou les changements de rôles ou de contextes.

Dans le cas du drame de Bene, il s'agit d'une innovation critique car Bene porte la critique à sa limite, et même au-delà, la poussant plus loin que la destruction des clichés sociaux du genre de théâtre populaire ou des rapports de classe chez Brecht. La critique de Bene n'est pas une critique « commune », de type d'une information de plus, nécessaire à la compréhension du drame, mais c'est plutôt une soustraction, une minoration de la réalité, « un manifeste de moins ». La critique n'ajoute rien mais, en revanche, enlève ce qu'on critique, et ainsi la critique devient-elle une opération de moins, de minoration, d'amputation de la réalité. Après la courte présentation du drame, nous essayerons de dévoiler chez Makine tous ces traits et aspects qui s'imposent dans le théâtre mineur : le

⁶⁷⁵ DELEUZE–BENE 1979.

⁶⁷⁶ Selon la définition de Gilles Deleuze et de Félix Guattari la littérature « mineure » « n'est pas celle d'une langue mineure, plutôt celle qu'une minorité fait dans une langue majeure », en comportant plusieurs caractéristiques, dont nous retrouvons les principales dans les études de Deleuze–Guattari : d'abord, la déterritorialisation de la langue, qui arrive lorsqu'une langue dite mineure est utilisée comme langue de communication et langue d'écriture ; puis le branchement de l'individuel sur l'immédiat politique, quand le milieu social sert à « l'affaire individuelle » de décor et l'influence (critique du monde globalisé dépendant du pouvoir des médias) ; et dernièrement, c'est que l'écrivain devient le porte-parole du peuple, et la littérature sera chargée de l'énonciation collective produisant une solidarité active des gens (l'écrivain enlève la première personne du singulier « je » pour écrire à la troisième personne « il »). Ainsi la littérature devient « l'affaire du peuple ». DELEUZE–GUATTARI 1975. 29–50. La littérature mineure contient des créations qui démontrent « le minoritaire » des écrivains. Le couple du « majeur »/« mineur » ou de la « majorité normale » et « minorité anormale » s'avèrent dessiner un binôme, ces dualismes tuant toute variation ou création. Mais Deleuze nous demande de discerner un troisième terme distinct, voire une opération ou processus plutôt qu'un état. Il s'agit du « minoritaire », de la « minoration », « de la singularité d'une écriture et d'une production littéraire, elle-même inscrite dans une situation linguistique singulière, et dans un contexte social et politique singulier ». SIBERTIN-BLANC 2002-2003. 188–216.

⁶⁷⁷ POMBO NABAIS 2006. 210.

procédé esthétique ou critique de minoration et la « création du mode d’appréhension de l’œuvre⁶⁷⁸ ».

La pièce de théâtre de Makine reprend l’idée philosophico-théorique de Deleuze⁶⁷⁹ – présentée dans le deuxième chapitre de la deuxième partie – celle de critiquer l’image de la pensée. Tandis que Deleuze condamne l’image classique de la philosophie (une image morale et dogmatique qui arrête la réflexion), Makine réprovoque l’image de la pensée de notre société globalisée, consommatrice et de la société à venir de plus en plus dominée par le pouvoir de l’image (télévision, cinéma, ordinateur). L’image « veille sur le monde⁶⁸⁰ » où l’humanité est libérée de la parole et du devoir de penser, car il y existe une « pensée unique⁶⁸¹ », le politiquement correct qui rend la vie plus simple et très claire, répétant les mêmes slogans humanistes.

Chez Makine l’action se déroule en France, dans un avenir proche (dans vingt ans⁶⁸²) où les personnages portent plusieurs noms, à savoir un nom de scène, un prénom d’usage employé par leurs confrères et un nom évoquant leur vie professionnelle d’autrefois : ainsi Ricardo ou HAUT-DE-FORME, ancien éditeur est à présent réalisateurs de shows télévisés qui dirige les comédiens ; Maud ou 68, ancienne journaliste de gauche ; Georges ou REP, ancien membre d’une organisation humanitaire ; Hélène ou GAVROCHE, jeune comédienne débutante. LE NOIR, un balayeur africain (l’homme parole) et Gabriel ou LE PRISONNIER, écrivain enchaîné pour avoir écrit un livre dévoilant l’hypocrisie du monde (monde de la représentation) jouent les rôles les plus importants dans le drame. Ce sont eux deux qui assistent en témoins, spectateurs du théâtre et commentateurs du monde devenu faux et ridiculement court, et soutiennent la lutte contre les faux-semblants jusqu’à la fin, ne se résignant jamais devant le visuel qui commence à remplacer à part entière l’écrit.

Makine recourt à la technique « théâtre dans le théâtre », car tout au long du drame, les quatre acteurs ne s’occupent que de monter divers scènes (notamment dix⁶⁸³) – autant

⁶⁷⁸ *Ibid.* 213.

⁶⁷⁹ Le point de départ de la philosophie de Deleuze, et cela dès le début, se résume avec la critique qu’il adresse à l’image de la pensée. Cette critique traverse l’œuvre (DELEUZE 1962, DELEUZE 1964 puis DELEUZE–GUATTARI 1975, DELEUZE–GUATTARI 1980, DELEUZE–GUATTARI 1991.) de Deleuze, contre l’image classique de la philosophie, qui est une image dogmatique et morale qui « empêche parfaitement les gens à penser » (DELEUZE–PARNET 1996. 20.). Au lieu de régénérer les présupposés de la philosophie, Deleuze propose une nouvelle « méthode », celle de défaire l’image traditionnelle (et à côté il instaure une théorie de sens et de sujet reformée) et de pourchasser la création des « concepts » qui est la vraie tâche des philosophes.

⁶⁸⁰ MAKINE 2007. 13.

⁶⁸¹ *Ibid.* 59.

⁶⁸² VALLET–MAKINE 2007. www.france-info.com/chroniques-le-livre-du-jour-2007-11-17-le-monde-selon-gabriel-d-andrei-makine-39180-81-176.html.

⁶⁸³ 1. *Le choc des civilisations*

d'images figées de l'histoire des arts, de la littérature et même des religions – à la commande du Grand Imagier. C'est par un portable que le metteur en scène, Ricardo tient au courant le Grand Imagier, représentant du média tout-puissant. Cet accessoire qui devient de plus en plus moderne traduit, voire incarne même le monde globalisé. Comme le son des scènes n'est pas enregistré, le texte étant ultérieurement ajouté par l'équipe du Grand Imagier, les acteurs se mettent à animer le tableau après être restés une dizaine de secondes immobiles pour enregistrer des scènes « figées » – dans les deux sens du terme.

Au fur et à mesure que les acteurs jouent les scènes, un mur « en gros blocs gris, haut de cinq mètres, d'un aspect lugubre⁶⁸⁴ », placé en diagonale, et dont la partie la plus éloignée disparaît dans le noir, avance et craque – symbolisant le temps passant. L'espace de la scène se rétrécit tandis que les comédiens réalisent des tableaux édifiants pour la télévision : *Le choc des civilisations*, etc., autant de fausses scènes (chacune mimant le théâtre aristotélicien au dénouement cathartique), censées remporter l'audience totale des habitants de la terre par l'image de l'harmonie multiethnique. Cette époque d'après l'âge d'or ou « l'âge tiède » de l'humanité où l'on ne devait rien faire, ni avoir des convictions, seulement consommer tranquillement, forniquer gentiment – cette époque prend fin lors de l'apparition du livre de Gabriel qui bouleverse totalement « l'époque ensommeillée⁶⁸⁵ ». Ricardo, accompagné de ses comédiens, essaie de faire oublier aux gens l'existence du mur et cherche à les convaincre de ne plus penser aux mondes possibles qui se trouvent de l'autre côté du mur. Le monde actuel où le coefficient intellectuel du jeu est abaissé, la morale, l'engagement et l'art sont réduits au service minimum, et le temps rythmé par le progrès des droits sociaux devraient suffire à l'humanité.

Or, Gabriel, l'homme de l'écriture, propose dans son livre une nouvelle vision, simple, logique, efficace et scientifique pour l'humanité, laquelle consiste à percevoir toute la vie comme une existence tracée par des instants, la « rencontre⁶⁸⁶ » : se souvenir du « beau visage marqué par le labour, les vents, le sel » et sentir l'océan, « la fraîcheur de la

2. *La liberté guidant le peuple*

3. *La fin de l'histoire*

4. *Der logische Aufbau der Welt*

5. *L'Existentialisme est un humanisme*

6. *La guerre des religions*

7. *La paix sans religions*

8. *Le héros de notre temps*

9. *Palmarès des victimes*

10. *Le théâtre français d'aujourd'hui*

⁶⁸⁴ MAKINE 2007. 13

⁶⁸⁵ *Ibid.* 46.

⁶⁸⁶ *Ibid.* 99. Nous faisons allusion en même temps au terme de « rencontre » deleuzien, désignant ce même événement auquel se réfère Makine dans son drame.

marée » ou « l'odeur du feu dans la cheminée d'une maison de pêcheur⁶⁸⁷ ». L'ouvrage de Gabriel apporte le dernier espoir : les petits instants de beauté éternelle qui sont portés en soi, et ce dont on se souvient. Selon Gabriel, seule la parole poétique peut libérer l'humanité soumise au joug de l'image⁶⁸⁸, puisqu'elle prend le dessus sur le mensonge.

À vouloir découvrir la parenté des deux genres, le romanesque et le théâtre, nous constatons que le drame de Makine présente beaucoup de passages narratifs (au-delà des commentaires sur le statut et l'action des personnages, qui constitue presque le tiers du texte du drame), qui renvoie à la remarque d'Asholt, celle de vivre dans un temps plus prosaïque qu'auparavant, même au théâtre. C'est pourquoi le théâtre français contemporain est devenu un « théâtre littéraire, loin des réalités scéniques⁶⁸⁹ », riche en éléments romanesques. Les romanciers d'aujourd'hui, tournés vers le drame, sont soumis à peu de contraintes quand ils abordent le théâtre, en pouvant accorder une priorité significative au narratif et au descriptif : raconter quelque chose⁶⁹⁰, exposer des descriptions et des évocations d'un souvenir plus ou moins éloigné dans le temps, des bribes d'histoire et des fragments.

Chaque personnage⁶⁹¹, que les mêmes quatre comédiens jouent à tour de rôle dans les scènes juxtaposés, se dévoile au cours du drame, par le biais d'un monologue, lorsqu'ils exposent la journée la plus déterminante de leur vie. Le Noir, dont la présence reste parfois inaperçue à cause de sa contribution presque « inactive » au déroulement du drame, se démasque aussi, racontant des histoires de son enfance. Balayant tout au long du drame, il fait son apparition de temps en temps⁶⁹², comme la « ritournelle » d'une musique exprimant des dynamismes puissants. De plus, le Balayeur écoute de la musique, notamment la polonaise d'Oguinski grâce à une petite boîte en bois, toujours avec la même mélodie et pourtant toujours différente. Ce qui change chaque fois, c'est « l'humeur de la lune, la douleur des étoiles, les aveux du vent. Et le battement de la vie en nous qui répond à cette

⁶⁸⁷ *Ibid.* 100.

⁶⁸⁸ « C'est l'image seule qui compte ». *Ibid.* 15.

⁶⁸⁹ ASHOLT 2004. 414.

⁶⁹⁰ « Raconter bien, un jour, avec les mots les plus simples, la chose la plus importante que je connaisse et qui soit racontable, un désir, une émotion, un lieu, de la lumière et des bruits, n'importe quoi qui soit un bout de notre monde et qui appartienne à tous ». KOLTÈS 1999. 15.

⁶⁹¹ Tout le monde joue toutes sortes de rôles et parfois les rôles de femmes, et d'hommes se voient inversés. Par exemple dans la scène *La liberté guidant le peuple*, le rôle de la *Liberté* (rôle féminin sur le tableau d'Eugène Delacroix, 1831) est joué par Georges.

⁶⁹² « à peine visible, un balayer, un Noir, immobile » MAKINE 2007. 13. ; « On voit le balayeur, un Noir qui lentement nettoie la scène autour du cadre ». *Ibid.* 17. ; « le Noir continue à balayer » *Ibid.* 18. ; « le Noir, un peu somnambule, balaie à travers la scène » les feuilles. *Ibid.* 35. « Le Noir range les accessoires ». *Ibid.* 57.

mélodie⁶⁹³ » – autant d'éléments de la théorie deleuzienne sur la différence et la répétition⁶⁹⁴.

Le monde n'existe que dans ces représentations, micro-perceptions, ce dont le Noir peut se réjouir, car enveloppées dans la boîte, telle la musique qui vient d'une très grande douleur (la perte du père dont elle reste l'unique souvenir). En fait, elle n'est que la force mouvante dans la vie quotidienne du Noir : « Enfant, je pensais que ce serait l'objet qui me ferait le plus mal dans ma vie. Et voilà que depuis des années, cette boîte m'aide à vivre. C'est grâce à cette musique que je n'ai pas peur du mur qui avance. Je pense même que, derrière le mur, résonne toujours cette mélodie-là⁶⁹⁵ ».

La découverte « existentielle » de Gabriel, résumée dans son livre finalement interdit⁶⁹⁶ fait appel à la conception du monde du Noir. Des milliers de jours qu'on vit sur la terre, il ne reste véritablement que de rares instants essentiels : « des éblouissements solaires ou stellaires, des chutes lumineuses dans l'amour⁶⁹⁷ » – tout le reste n'est qu'une série de futilités glorieuses. Et le Noir et Gabriel présentent des traits nomades en ce qu'ils font preuve de mouvements de dé- et reterritorialisation, en vue de promouvoir la « pensée sans image » face à l'image de la pensée, l'image stéréotypée du monde.

Au fur et à mesure que l'action du drame avance, le nombre des récalcitrants qui résistent à suivre/ à regarder les mises en scène, diminue. Gabriel essaie de persuader Ricardo du « muralisme⁶⁹⁸ », du fait qu'il existe une vie derrière le mur, il ne faut qu'oser dire la vérité et s'assumer la condition d'être qu'offre l'ombre du mur qui ne cesse d'avancer. C'est à ce moment que le sous-titre du drame *Mystère de Noël* prend sens, car Ricardo se rappelle le livre de l'écrivain dont il a procuré l'instant de Noël : « une nuit de Noël, la main d'une femme aimée, nos pas le long de la mer calme, une lente chute de neige... Je donnerais pour ce livre tout ce que j'ai publié, lu... Tout ce que j'ai vécu ». C'était l'ouvrage de Gabriel, parlant de « cet instant de la mer sous la neige », mais Ricardo refuse catégoriquement la vision de Gabriel croyant discerner justement le noir, le néant, la pourriture au-delà du mur qui existe véritablement de ce côté-là.

Vers la fin du drame, justement une seule personne se soustrait encore à la globalisation imagière, Hélène, la jeune fille qui, à son tour, avoue dans une mise en scène

⁶⁹³ MAKINE 2007. 75.

⁶⁹⁴ DELEUZE 1968.

⁶⁹⁵ MAKINE 2007. 76.

⁶⁹⁶ Les stocks des livres de Gabriel étaient pilonnés sous la commande de Ricardo, afin de « protéger » les lecteurs.

⁶⁹⁷ MAKINE 2007. 84.

⁶⁹⁸ Mouvement très minoritaire qui prétend qu'il existe une vie derrière le mur. *Ibid.* 128.

son vrai rôle qui consiste à lutter contre la machine de crétinisation. C'est elle qui aide les camarades à se souvenir de l'instant de beauté éternelle qu'ils portent en eux. C'est elle qui franchit le mur et perçoit le bruit des galets froids sous les pas, entend le bruit des vagues, de la mer, de la nuit. Gabriel a beau demander au Noir de passer de l'autre côté, celui-ci reste avec les autres comédiens pour les aider à se souvenir. Le drame se termine avec l'image de cet au-delà du mur qui nous reste caché, comme un monde potentiel ou virtuel.

L'analyse des procédés esthétiques avec lesquels Makine opère, montre que le principe de constance ou de stabilité fait défaut au niveau du texte makinien. Selon Deleuze dans un théâtre traditionnel « la pièce finit avec la constitution du personnage [...]. Elle s'arrête avec la naissance, alors que d'habitude on s'arrête à la mort⁶⁹⁹ ». Chez Makine, chaque scène vient déterritorialiser l'ancienne image stéréotypée et se reterritorialise sur une nouvelle. Tout ceci a lieu dans un espace de plus en plus rétréci où l'apparition de Gabriel et du Noir brouille l'ordre chronologique avec leur éternel retour. La pièce se termine par une re-naissance, celle de la jeune fille, Hélène, qui après avoir franchi le mur, se libère des contraintes proposées par le Grand Imagier, par Ricardo et ses camarades. La re-naissance et la minoration font dissoudre les frontières sur lesquelles se dresse le pouvoir, fait varier les contours, ruine les codes, c'est une vraie libération : « GAVROCHE (*d'une voix faible*) : J'entends le bruit des vagues... (*Elle franchit le mur, d'abord hésitante, puis de plus en plus émue. On ne la voit pas, sa voix résonne comme au milieu d'un espace très vaste.*) La mer, la nuit et là-bas, un couple dont les pas bruissent sur les galets. Venez, venez tous ici !⁷⁰⁰ ».

La variation, comme second aspect de la critique de minoration, peut seulement combattre l'invariant despotique du pouvoir. À partir des années 1979-80, le concept de variation continue, succédant à celui de littérature mineure, devient le caractère de toute littérature, car la variation ne cesse de contaminer tout, la langue, les genres. Ainsi, la littérature mineure cède-t-elle la place à la littérature à variation continue et illimitée, donnant naissance à des œuvres hétérogènes, hybrides. Au niveau de la langue, la minoration se fait chez Makine dans la décomposition du système homogène des règles phonologiques, sémantiques, syntaxiques ou même stylistiques : cela se fait malgré son bilinguisme à l'intérieur d'une seule langue. Des mots de dérision, tels « petite sotte », « vraie crétine », « salaud », « rat visqueux », « débile mentale », « gros porc d'Occidental », « vipère lubrique », ainsi que des expressions spécifiques pour un

⁶⁹⁹ DELEUZE-BENE 1979. 91.

⁷⁰⁰ MAKINE 2007. 157.

tournage : « un, deux, trois », « action », « moteur », « tous dans le cadre », se répètent de scène en scène et passent par toutes les variables, bouleversant le haut langage. En plus, Makine imite la parole quotidienne, utilise beaucoup de jargons, de néologismes, et même des mots et expressions anglais (casting, façon gay, etc.), des abréviations (mettre K.-O.), ainsi minorise-t-il la langue française et devient étranger, nomade dans sa propre langue.

Le texte prononcé par les personnages arrive à ne plus avoir d'importance, n'étant que simple matériau artistique pour faire passer la variation continue. La variation est double, car elle porte sur des composants intérieurs (diction chuchotée, hésitante, scandante, bégayante) et extérieurs (accessoires qui empêchent le déplacement – le mur qui rétrécit l'espace des acteurs, la valise dont les costumes ne cessent de disparaître, au lieu de servir aux présentations des acteurs) à la langue. On peut aussi minorer une pièce de théâtre en mettant en état de variation continue tous les éléments : passions, gestes, attitudes, déplacements.

En fin de compte, la complète opération critique du théâtre mineur « consiste 1°) à retrancher les éléments stables, 2°) tout mettre en variation continue, 3°) dès lors aussi bien tout transposer en mineur⁷⁰¹ ». Makine ne veut faire du théâtre populaire ou d'avant-garde, ni un anti-théâtre, car ils mettent en scène des rapports de pouvoir. « Représentation codifiée des rapports de forces⁷⁰² », le pouvoir prend forme dans les théâtres de conflits, car les conflits « sont déjà normalisés, codifiés, institutionnalisés⁷⁰³ ». Mais Makine fait un théâtre où il évacue à la fois le pouvoir et la représentation. Refuser la représentation veut dire avoir une nouvelle façon d'esquisser la ruine de la représentation, il faut seulement déplacer le centre de la représentation (le contexte du conflit et des forces) vers les bordures. Les personnages dominants et figés seront amputés – le Grand Imagier, l'image de la pensée personnifiée n'y apparaît jamais (n'existe même pas) – la parole des acteurs n'a pas d'importance, car d'autres textes seront ultérieurement ajoutés aux scènes jouées. C'est ainsi qu'elle prend de nouvelles dimensions. Ceci permet à Makine d'inscrire sa pièce dans un mouvement de fuite et de déterritorialisation, à la fois, par l'ablation de la domination et de la logique rationnelle. Le drame devient : une pièce de théâtre dont le personnage se constitue dans le re-commencement.

Makine introduit des éléments de non pouvoir : par exemple Gabriel enchaîné, Hélène parfois désobéissante, interrompant son jeu d'actrice, ou le Noir avec sa petite boîte à musique, celui-ci comprend par ailleurs que son but – dans sa constitution de soi – n'est

⁷⁰¹ DELEUZE-BENE 1979. 106.

⁷⁰² POMBO NABAIS 2006. 215.

⁷⁰³ DELEUZE-BENE 1979. 121–122.

pas seulement de balayer, mais d'être par son balayage une « machine de guerre ». Ce qui caractérise la machine de guerre, cette « invention nomade⁷⁰⁴ », c'est l'extériorité par rapport à l'Appareil d'État, signe du pouvoir. Elle vient toujours du dehors. Le Noir africain incarne cette machine : ne présentant pas les traits caractéristiques de l'étalon, soit « *Homme – blanc – occidental*⁷⁰⁵ », il se définit par le mouvement ou l'immobilité, la patience infinie du nomade, il sait attendre. À part le Noir, Gabriel (l'écrivain enchaîné et poussé à la marge, pour qu'il ne puisse pas entrer en relation avec l'humanité), et même Hélène sont autant de « machines de guerres » : de vrais « nomades » ou « personnages conceptuels » en ce qu'ils véhiculent les idées d'un mouvement artistique potentiel.

Ce personnage conceptuel doit toujours être repéré, reconstitué par le lecteur, car il intervient justement dans la création des concepts, ne renvoyant pas à des allégories ou symboles. Dans les circonstances les plus insignifiantes ou les plus importantes, les personnages conceptuels ont le rôle de manifester les territoires, dé- et reterritorialisations absolues de la pensée. Notre auteur, nomade qu'il est, renouvelle le genre dramatique tout en dépassant sa propre image de la pensée par la présentation toujours réitérée de son monde. De plus, Makine nous invite, nous, lecteurs, à devenir nomades dans nos lectures, à réaliser des lectures à « variation continue ».

Le théâtre de Makine forme un processus de re-naissance, où les rapports de force sont montrés et les conflits ont lieu, mais ceux-ci ne constituent point le principe organisateur des personnages : « les rapports de force et d'opposition font partie de ce qui n'est montré que pour être soustrait, retranché, neutralisé⁷⁰⁶ ». Les gestes, les comportements et les faits, s'ils voient le jour, c'est seulement pour minorer les structures existantes du pouvoir, ou – et ceci va de pair avec – pour néantiser le pouvoir et ses « images ». Par exemple, Hélène, à savoir GAVROCHE, qui devrait jouer l'objet d'usage de l'éditeur Ricardo, ne se laisse jamais maîtriser et ses mouvements trouvent une ligne de fuite par rapport à son maître.

La création du mode d'appréhension d'une œuvre, le deuxième procédé du théâtre mineur, se réfère à l'art qui est toujours « la création de l'inattendu, du bouleversant⁷⁰⁷ ». Il s'agit d'un projet de constituer une communauté de perception, une communauté de jugement esthétique, car une nouvelle œuvre implique la production d'un mode permettant de comprendre et d'appréhender la nouveauté. Tant que l'on rompt avec l'ordre établi des

⁷⁰⁴ DELEUZE–GUATTARI 1980. 521.

⁷⁰⁵ DELEUZE 1978. 154.

⁷⁰⁶ DELEUZE–BENE 1979. 113.

⁷⁰⁷ POMBO NABAIS 2006. 223.

choses, l'instauration du nouveau convoque un nouveau public, ouvert pour une forme inhabituelle d'expérience. Ce n'est pas à la manière de Brecht d'invoquer un nouveau public censé porter jugement, mais d'introduire le *devenir révolutionnaire* du public lui-même. Le théâtre mineur implique paradoxalement un public, « un peuple qui manque » et « en même temps il ne manque pas. [...] [c'est parce qu']il n'y a pas d'œuvre d'art qui ne fasse appel à un peuple qui n'existe pas encore ⁷⁰⁸», mais se constituera grâce à l'art par la création de nouvelles manières de voir et de percevoir. Ce « peuple manque » offre la nouvelle conception de l'œuvre créée.

L'analyse du drame de Makine de ce point de vue « mineur » permet de souligner le caractère contestataire du drame. Qu'il procède par description, par analyse, par satire ou par sarcasme, le théâtre contestataire s'en prend à l'état de la société, « à ce que la société lui semble figée dans un état qui ne tient pas compte des revendications de la personne humaine ou s'y oppose par crainte d'en être bouleversé⁷⁰⁹ ». D'ailleurs, le théâtre contestataire n'a pas disparu avec les années 1970⁷¹⁰, car aujourd'hui encore beaucoup de dramaturges choisissent une perspective politique ou portent de l'intérêt pour la situation existentielle. C'est parce que la littérature contestataire – qu'elle adopte la forme de l'essai, de la fiction, de la prose, de la poésie, du théâtre ou de la chanson – doit renseigner les lecteurs sur un « sujet qu'ils ne connaissent que vaguement, une information qui pourra les conduire à s'indigner, à agir. Elle recrée une réalité que le lecteur a identifiée mais pas encore absorbée⁷¹¹ ». Devenu souvent ironique ou satirique, le théâtre contestataire se fait le porte-parole de l'individu face aux pouvoirs aliénants.

Par conséquent, *Le Monde selon Gabriel* fait non seulement état de la situation actuelle de notre culture, de notre société de consommation, mais il révèle en même temps des thèmes et des éléments chers à Makine, déjà connus de ses ouvrages antérieurs : la lumière toujours bleutée qui donne l'éclairage des scènes (dans *La femme qui attendait* Makine porte intérêt à la nuance bleue, bleutée) ; ou bien '68 qui sert de décor à l'action bien connue de Charlotte dans plusieurs romans (*Le testament français*, *Requiem pour l'Est*, *La terre et le ciel de Jacques Dorme*) ; ou encore la valise dont les comédiens retirent divers objets est aussi un accessoire bien connu du *Testament français* ; et pour terminer, la prédilection de Makine pour les micro-perceptions et les espaces lisses, tels l'odeur de la mer ou de l'océan, la ruelle qui mène à la mer, la glace qui se rompt sous les pieds⁷¹².

⁷⁰⁸ DELEUZE 1968. 302.

⁷⁰⁹ MIGNON 1978. 259.

⁷¹⁰ BROCAS 2009, blog.agone.org/post/2010/02/22/L-Amerique-en-son-miroir-brise.

⁷¹¹ *Idem*.

⁷¹² Les mêmes micro-perceptions apparaissent dans plusieurs romans.

Une interrogation d'ordre dramaturgique permet d'affirmer que si depuis Platon, beaucoup de théoriciens ne cessent de se préoccuper de l'énonciation théâtrale, c'est parce que déjà Platon y voit un dédoublement : le poète cherche « à faire croire que c'est un autre que lui qui parle⁷¹³ ». Or, Aristote transcrit la théorie proposée par son maître, constatant la double énonciation *mutatis mutandi*, selon laquelle « la parole du personnage dans le texte écrit et celle du comédien en scène est le propre du dramatique tel que le conçoit l'auteur de *La Poétique*⁷¹⁴ ».

A suivre le chemin de l'énonciation théâtrale, il faut nous interroger sur le statut de l'auteur, occupé tant dans le roman que dans la pièce de théâtre. Ce qui est particulièrement frappant, c'est la conformité : c'est exactement la même personne qui se transpose dans les personnages, qu'il s'agisse d'un roman, d'un essai ou d'autres textes. C'est aussi ce qui ressort de l'étude d'Asholt qui est née dans une perspective genettienne. Traitant le rapport restreint et complexe des genres romanesque et dramatique, Asholt distingue deux modes selon la situation de l'énonciation concernant l'auteur : « le mode narratif, [où] le poète parle en son propre nom⁷¹⁵ » et « le mode dramatique, [où] ce sont les personnages eux-mêmes, ou plus exactement le poète déguisé en autant de personnages⁷¹⁶ » qui assurent la transmission du message auctorial. Mais en effet, l'auteur dramatique est en même temps l'auteur romanesque et à l'inverse, le même individu : auteur qui se distingue de ses confrères « par la personnalité de son univers et de son art⁷¹⁷ » et qui se manifeste comme sujet décrivant son propre monde.

En plus, nous notons que la pièce de théâtre makinienne se voit doublement dramatisée selon la conception de Roselyne Dupont-Roc et de Jean Lallot : d'une part les personnages sont « déjà donnés par la structure même du texte comme *personnages dramatiques* ; le verbe *dran* et ses dérivés, notamment l'adjectif *dramatikos*, renvoient, par le jeu dramatique, à la caractéristique qui en fonde la possibilité – au mode d'énonciation qui distribue le *je* entre ses personnages. C'est dire que, paradoxalement, le texte dramatique n'a pas besoin d'acteurs pour exister comme représentation et comme drame⁷¹⁸ ». Aussi, d'autre part, *Le Monde selon Gabriel* se voit-il dramatisé au sens courant du terme, mot qui se réfère au tour tragique, à la présentation d'un phénomène sous un jour négatif.

⁷¹³ EIGENMANN 1996. 234. Citation originale de PLATON 1932. 102.

⁷¹⁴ *Idem.*

⁷¹⁵ GENETTE 1986. 98.

⁷¹⁶ *Idem.*

⁷¹⁷ MIGNON 1978. 12.

⁷¹⁸ EIGENMANN 1996. 234.

Or, ce qui est curieux, c'est l'avant-propos du livre – *Le poète et le tyran* – dans lequel Makine semble vouloir anticiper sur l'importance que le théâtre, l'art et la littérature joueront dans notre vie. C'est en effet ce thème qui sera développé dans le drame. Aussi Makine trouve-t-il l'occasion d'évoquer une étrange histoire de l'époque des dictatures, Staline assistant dix-sept fois à la représentation des *Jours de Tourbigny* de Boulgakov au théâtre d'Art, à Moscou. On ne connaît pas la raison pour laquelle ce « Spectateur suprême », dissimulé dans la pénombre d'une loge, n'a pas ordonné la mise à mort de l'auteur de la pièce, son « pire ennemi idéologique⁷¹⁹ ». L'essentiel, c'est que le théâtre est à même de montrer qu'un tout autre monde, peut-être même « plus vrai⁷²⁰ » que la vie peut exister au sein de notre univers. Et aux yeux de Makine, le théâtre doit persuader tout spectateur de la « nouvelle naissance⁷²¹ », de la deuxième origine qui se produit lors du lever du rideau.

Tout théâtre moderne montre une sensibilité envers la récusation de la pensée figée, sclérosée, les lieux communs, car ils représentent une « idée reçue – conformisme naïf, erroné ou stupide⁷²² », le drame contemporain de Makine s'inscrit dans ce projet de dénoncer les clichés. Nous considérons la pièce de théâtre de Makine comme un avatar dans cette révélation, qui suggère autant l'intention des acteurs de « sortir de leurs rôles », de l'impersonnalité collective forcée, telle Hélène, que la volonté de marquer une différence, tracer une *ligne de fuite*. Andreï Makine a un rôle primordial dans le renouveau de l'image créée sur les romanciers français contemporains. Sa pièce puise les données du théâtre actuel avec l'emploi des couleurs et de la lumière, l'unité geste-texte et les indications scéniques intérieures.

La pièce d'Andreï Makine propose une analyse politique du monde, en ce que *Le Monde selon Gabriel* se veut la critique du monde contemporain. Montrant les caractéristiques du théâtre mineur, tel qu'il se définit sous la plume de Gilles Deleuze, le drame met en scène le jeu par excellence du pouvoir tant qu'il ne cesse de proliférer, mais ce faisant au lieu de prendre, de trouver une image, le pouvoir rate sa forme invariée : « ce serait l'autorité d'une variation perpétuelle par opposition au pouvoir ou au despotisme de l'invariant⁷²³ ».

⁷¹⁹ MAKINE 2007. 5.

⁷²⁰ *Ibid.* 7.

⁷²¹ *Ibid.* 8.

⁷²² JACQUART 1974. 239–240.

⁷²³ Les notes de Deleuze 1979. www.leseditionsdeminuit.com/f/index.php?sp=liv&livre_id=1525.

III. 3. 4. Les ouvrages-photos

Le premier ouvrage « inhabituel » du romancier Makine, une œuvre non romanesque, apparaît en 2002, quand il publie avec le photographe Ferrante Ferranti⁷²⁴ un livre-photo sur la capitale culturelle russe, *Saint-Pétersbourg*, dans la collection *Libres Errances*. Nous considérons que cet ouvrage a une extrême importance, car c'est le moment à partir duquel Makine se lance dans la production d'« autres » œuvres, colorant ainsi la palette générique de ses livres.

Sept ans plus tard – en 2009 – apparaît un autre ouvrage non fictionnel : *Le costume populaire russe*. À la demande d'Yves Saint Laurent, Andreï Makine rédige le texte *Le noir et le rouge* qui paraît dans le magazine-photo de la série *Connaissance des Arts*. Dans ce chapitre, à l'aide des théories de Roland Barthes et Ferrante Ferranti, et de celle de Hans Belting (concernant le magazine-photo), nous nous pencherons sur l'analyse de ces deux textes-photos que nous présentons dans l'ordre chronologique de leur apparition.

Saint-Pétersbourg est un ouvrage où le texte de Makine et les photos de Ferrante Ferranti se côtoient, présentant une vision très personnelle de la ville. À vouloir dévoiler le dessein de Ferrante Ferranti en choisissant Andreï Makine pour partenaire dans la création du livre-photo, il faut noter la symbolique contradictoire de Saint-Pétersbourg, et la position tout autant intéressante de Makine, tous les deux, la ville et l'auteur se trouvant « au milieu ». Le livre, au-delà de la perspective générique (agencement du texte et de la photo), par son titre même suggère le franchissement de la frontière (revient sur le sujet de l'espace-temps) : du point de vue sémiotique, cette ville indique un nouvel « espace-seuil », par la mer Baltique devenant une zone de dialogue entre la Russie et les États de l'Union Européenne. De fait,

⁷²⁴ Né en Algérie d'une mère sarde et d'un père sicilien, Ferrante Ferranti commence à voyager en 1978 prenant ses premières photographies en Italie, Grèce, Turquie et Égypte. Architecte de formation, préparant une étude sur « théâtres et scénographie à l'époque baroque », et auteur de *Lire la photographie* aux éditions Bréal (2003) et de *L'esprit des ruines* aux éditions du Chêne (2005), il publie une trentaine de livres de photographies avec des textes de Jean-Yves Leloup, Andreï Makine, Giovanni Careri, Shashi Tharoor et essentiellement de Dominique Fernandez. Ferrante Ferranti expose ses images dans le monde entier, d'Arles à Zagreb en passant par Bogota, Saint-Pétersbourg, New Delhi, Tunis, ou encore Alep et Montevideo. Ses thèmes de prédilection sont le Baroque, la Sicile, les ruines, les chemins du Nouveau Monde, Ailes de lumière, Eros solaire, Itinérances, Résonances. Il a participé à l'exposition de quinze artistes italiens de Paris au Musée de la SEITA et au Centre Georges Pompidou en 1992 et a été le photographe des expositions *Brésil baroque, entre ciel et terre*, et *Mont Athos* au Petit Palais en 1999 et 2009. Il prépare une exposition monographique pour la Maison Européenne de la Photo en 2012. www.atelier-7.com/artists/ferrante-ferranti et www.ferranteferranti.com.

on associe Saint-Pétersbourg à la « fenêtre sur l'Europe⁷²⁵ », (expression attribuée à tort à Pouchkine), mais on lui accole encore d'autres qualités, telles l'« ouverture sur l'Occident » et « la Venise du Nord⁷²⁶ ».

L'ouvrage débute avec deux photos : l'une positionnée avant le titre et la dédicace, présente les quartiers ouest vus du dôme de Saint-Isaac ; l'autre photo avec la forteresse Pierre-et-Paul, notamment le bastion Narychkine et la porte de la Mort précédant immédiatement le texte. Tandis que, dans la première partie du livre, Andreï Makine nous convie à partager ses souvenirs étroitement mêlés à l'histoire de la ville de Pierre-le-Grand, Ferrante Ferranti arpente longuement et minutieusement Saint-Pétersbourg, dont il propose des clichés particuliers, d'où les hommes semblent être absents. Eux deux, l'écrivain et le photographe, ne proposent pas un guide touristique vif, coloré, mais donnent à voir toute la beauté de Saint-Pétersbourg à travers des décors souvent inattendus, le jeu de la lumière sur la fleuve Neva, le scintillement du soleil sur la neige, « les fumées s'envolant au couchant au-dessus de la forteresse Pierre-et-Paul, la rectitude parfaite des rues⁷²⁷ » et beaucoup d'autres images. Le livre-photo exprime cette autre facette de Saint-Pétersbourg où les Russes s'enfermaient⁷²⁸ et que seul un artiste (photographe/écrivain) peut donner à voir.

Andreï Makine, lui-même photographe amateur et fin connaisseur du travail de Ferranti, accompagne cette promenade photographique par un texte composé de sept petits fragments non numérotés, chacun portant un titre. L'ouvrage se voit paginé seulement dans le cas du texte, les photos ne portant aucune numérotation, juste une simple légende indiquant le nom des lieux. Dans le premier texte, Makine suit le meilleur plan⁷²⁹ de Saint-Pétersbourg, tracé de mémoire par son professeur de dessin, Vilkovski. Lorsqu'à l'âge de quatorze ans, à l'occasion de la première visite à Saint-Pétersbourg, l'auteur veut attraper avec un vieux Leica « la plus belle vue sur le palais d'Hiver⁷³⁰ », de l'endroit indiqué, la

⁷²⁵ ALGAROTTI 1792. 70. Francesco Algarotti désignait la ville comme la « gran finestrone » à travers laquelle la Russie regardait vers l'Europe. « gran finestrone [...] per cui la Russia guarda in Europa ».

⁷²⁶ GORETITY 2003, www.es.hu/goretity_jozsef;mitoszvaros;2003-10-13.html. À cause des échanges avec l'Occident et à cause de son architecture (Rossi, Leblond etc.). Positionnée sur le delta du Neva, la présence des nombreux canaux lui valent ce surnom.

⁷²⁷ FERRANTI 2011, www.ferranteferranti.com/spip.php?article77.

⁷²⁸ Les photographies de Ferrante Ferranti ne traitant pas les lieux touristiques les plus célèbres, ont suscité de l'antipathie dans le cercle des connaisseurs de Saint-Pétersbourg et causé même un grand débat autour de la représentation de la ville. On a accusé Ferranti d'avoir présenté une ville « vidée de ses habitants et recouverte d'un manteau de neige positivement sibérien ! ». À l'époque, Makine n'avait pas essayé de contredire ces avis. MAKINE-FERRANTI 2002. 24.

⁷²⁹ « Avant mon départ, Vilkovski m'a transmis le meilleur plan de Saint-Pétersbourg-Leningrad qui j'aie jamais eu. Sur une feuille de papier à dessin épais et rêche, [...] on y voyait surtout, soulignée de deux traits énergiques sous l'hexagone de la forteresse Pierre-et-Paul, la porte de la Mort ». *Ibid.* 11-12.

⁷³⁰ *Ibid.* 12.

porte de la Mort, située dans la forteresse Pierre-et-Paul, il se sent aveugle ou en quelque sorte aveuglé et s'efforce en vain de saisir le panorama. L'adolescent voit justement un paysage de carte postale :

Tout était pourtant empreint d'une grande harmonie, d'un sens esthétique rigoureux. Et d'une beauté, sans doute, qui n'attendait pas l'adhésion du jeune barbare que j'étais. La beauté que ma raison admettait avec empressement mais à laquelle mon regard résistait, cherchant une accommodation capable de procurer une jouissance immédiate, irréfléchie, instinctive.⁷³¹

À vouloir nous imaginer le paysage photographié par le jeune auteur, nous nous rendons compte de l'absence de l'« animation » ou de l'« agitation intérieure⁷³² » de la photo, pour ne citer que quelques termes de Roland Barthes. La majorité des photos contient du « studium⁷³³ », un intérêt divers, mais qui n'exprime pas le goût ne dépassant pas le régime de *to like* (*I like*, mais pas *I love*). Barthes considère ces types de photos trop simples, des « photos unaires⁷³⁴ » qui nous laissent froid, ne disent rien. Telles les photos de tourisme avec des vues stéréotypées, banales et ennuyeuses où quelque chose manque. Par contre, les photos de paysage contiennent un détail quelconque, un objet partiel susceptible de nous toucher, nous blesser, nous « poindre » : c'est le « punctum⁷³⁵ ». Qu'il s'agisse de paysages urbains ou campagnards, les photographies de paysages peuvent satisfaire cet attrait intérieur, une sorte d'envie d'y vivre. L'essence du paysage consiste dans sa caractéristique « heimlich », secrète, ainsi les photos de paysages doivent être « habitables, et non visitables⁷³⁶ ». C'est exactement ce surplus que Makine cherche sur les photos de Saint-Pétersbourg.

Dans le deuxième et troisième textes, Makine démontre « la révolution » survenue dans le regard sur Saint-Pétersbourg grâce à l'initiative de Pierre-le-Grand qui se proposait de guérir les gens de la « cécité culturelle » voulant même leur apprendre à voir et à vivre à l'occidentale. Pierre-le-Grand devient lui-même un ouvrier dynamique libérant la Russie de son emprisonnement continental, en en faisant une puissance maritime. Même si les slavophiles reprochent à cette ville une européanisation forcée et radicale, aujourd'hui Saint-Pétersbourg est la preuve qu'une ville peut être un « troisième espace », autant russe qu'européenne, assumant un certain degré d'ouverture et de pluralité. Les Saint-

⁷³¹ *Idem.*

⁷³² BARTHES 1980. 38.

⁷³³ *Ibid.* 42.

⁷³⁴ *Ibid.* 69.

⁷³⁵ *Ibid.* 73.

⁷³⁶ *Ibid.* 66.

péterbourgeois, pouvant choisir entre plusieurs noms⁷³⁷, optent pour la dénomination de « Saint-Pétersbourg », repositionnant la ville en termes spatiaux et temporels : la ville reçoit à la fois une nouvelle et une ancienne symbolique, devenant ainsi non pas une fenêtre sur l'Europe, mais « une porte, ouverte dans les deux sens⁷³⁸ ».

De temps en temps, cette obsession de la « vue » devant la porte de la Mort revient de nouveau et hante Makine : « perdu dans ma contemplation, devant la porte de la Mort⁷³⁹ », « adolescent déçu par la vue derrière la porte de la Mort⁷⁴⁰ ».

Cette connaissance intime, informulable, [...] que j'avais discernée dans la voix de Semion Vilkovski, qui en me confiant son plan, m'avait renseigné avec une certaine mélancolie, comme s'il avait pressenti l'impossibilité de transmettre cette connaissance secrète : « la plus belle vue sur le palais d'Hiver, tu l'auras par la porte de la Mort »⁷⁴¹.

Le désir de « voir » renforce la cécité culturelle qui empêche l'auteur de saisir la beauté de Saint-Pétersbourg (cette photo, noir et blanc, se trouve au milieu des photos. Ferrante Ferranti ne tient pas compte de son rôle particulier, ne la plaçant pas par exemple en tête du livre, vu l'importance de cette photo dans le texte écrit par Makine).

Tandis que Makine raconte dans le quatrième fragment de plus en plus d'anecdotes sur les familles des tsars, la ville de Saint-Pétersbourg apparaît devant nos yeux sur les vastes champs marécageux qui s'effacent sous le palais d'Hiver. Ainsi, Saint-Pétersbourg devient une ville à « mille strates architecturales⁷⁴² » (à partir du gallo-romain jusqu'au classicisme), puisque le chef-d'œuvre de Pierre-le-Grand synthétise une diversité artistique dans un télescopage des époques et des styles. Le tsar rêve de remodeler la géographie et le temps russes. Bien que cette ville se trouve géographiquement à la périphérie du pays, en position de frontière, elle emporte à Moscou le titre de capitale⁷⁴³, devenant à la fois un centre culturel administratif, économique et intellectuel⁷⁴⁴. C'est pourquoi elle est accompagnée de deux mythes – le fait d'avoir enlevé le statut de capitale à Moscou a créé une lacune dans l'âme russe, qu'il fallait en quelque sorte remplir – l'une populaire, apocalyptique, l'autre officielle, paradis terrestre. Ainsi Saint-Pétersbourg s'entoure-t-elle d'une sémiotique paradoxale et reçoit une dimension postmoderne : elle devient une

⁷³⁷ La ville retrouve son nom originel en 1991, par référendum.

⁷³⁸ BAYOU 2002. 44.

⁷³⁹ MAKINE-FERRANTI 2002. 15.

⁷⁴⁰ *Ibid.* 20.

⁷⁴¹ *Ibid.* 21.

⁷⁴² *Ibid.* 17.

⁷⁴³ HAJNÁDY 2004. 7.

⁷⁴⁴ GORETITY 2003, www.es.hu/goretity_jozsef;mitoszaros;2003-10-13.html.

« gateway-region⁷⁴⁵ » dans une Europe du Nord en réseaux. Par conséquent, non seulement les Russes ont réussi à abolir la fermeture de la Russie et à percer une fenêtre sur l'Europe, mais Pierre-le-Grand a même banni la tradition immémoriale, selon laquelle le centre intellectuel et culturel d'un pays correspond en même temps au point central géographique du royaume. De cette manière, le Nord marécageux avec sa toundra devient « milieu », la périphérie change en « milieu ». Makine décrit Saint-Pétersbourg telle une ville idéale, la « quintessence architecturale de l'Europe⁷⁴⁶ », dont la diversité et l'unité sont difficiles à appréhender. C'est exactement ce paradoxe, selon Makine, qui constitue le secret de la ville « métahistorique ».

Dans le cinquième fragment, Makine visite la ville suivant le marquage de Vilkovski. Il touche des « encoches », des immeubles qui n'attirent pas l'attention des touristes : le bâtiment des « larmes du socialisme⁷⁴⁷ », puis un exemple de l'architecture constructiviste, la « grande maison » de la police secrète. Makine découvre la maison de la Dame de pique, et celle de Pouchkine, retrouve le palais Youssouпов et le château Paul I^{er}, la maison de Chaliapine, celle de Nabokov, puis visite l'Ermitage et le Musée russe (qui ont été une longue époque d'errances artistiques). Vilkovski avait encore indiqué sur son plan l'endroit où Pouchkine avait croisé sa femme au jour du duel, sans pour autant se voir, se rencontrer. Les lignes ainsi traversées, évoquées en tous ces lieux finissent par s'enchevêtrer formant un historique et une poétique géographique.

Le sixième petit texte nous reconduit à l'analyse des images photographiques et des paysages, où Makine partage avec nous sa reconnaissance : « la véritable admiration survient sans doute au moment où l'on sait pourquoi on admire ». Et il dresse l'histoire de la sculpture du Cavalier de bronze à un support typiquement baroque, sur lequel le cheval et le corps de Pierre-le-Grand étaient sculptés par Étienne Maurice Falconnet, statue dont la tête a été exécutée par sa jeune élève (qui était pour lui plus qu'une élève). Une autre beauté, devant laquelle Makine essaie d'analyser son émerveillement, se veut la rue Carlo-Rossi⁷⁴⁸ qui provoque chez lui la colère avec sa perfection dictatoriale, étant trop artificielle aux yeux de l'auteur.

⁷⁴⁵ MARIN 2006. 121.

⁷⁴⁶ MAKINE-FERRANTI 2002. 14.

⁷⁴⁷ *Ibid.* 20.

⁷⁴⁸ Le projet de la rue était exactement : une longueur de 220 mètres, une largeur de 22 mètres et la hauteur des maisons, 22 mètres d'une précision mathématique.



Ferrante Ferranti : La rue Carlo-Rossi⁷⁴⁹

Paradoxalement, c'est dans cette même rue que Makine croit approcher « la véritable beauté de Saint-Pétersbourg ». Devenu adulte, un soir d'hiver, il y coupe court pour arriver à la Nevski, et alors se trouve au milieu d'une tempête de neige. Ne voyant rien, il avance au hasard dans la rue déserte. Tout d'un coup une accalmie a lieu : le vent souffle de longs « panaches de cristaux qui s'irisaient dans la lumière de quelques fenêtres⁷⁵⁰ » et dans cette révélation Makine semble trouver les instants⁷⁵¹ qui laissent entrevoir la mystérieuse beauté de la ville. L'auteur ne désire pas figer ces instants sur un cliché, ce serait trop aisé :

⁷⁴⁹ Le livre est sans pagination (sauf le texte de Makine).

⁷⁵⁰ MAKINE-FERRANTI 2002. 22.

⁷⁵¹ Par exemple, en juillet, Makine va voir la place du Palais, mais non pas dans la lumière des Nuits blanches, cliché chassé par les touristes, mais « par un temps éteint, frais, qui rendait l'esplanade encore plus vaste et vide que d'habitude ». *Ibid.* 23.

Je savais déjà que Saint-Pétersbourg était la ville la plus facile à photographier. C'est-à-dire à découper en ces images standardisées que l'on voit d'un guide à un autre, d'une agence de voyage à la suivante. Construite pour la jouissance oculaire, elle offre au preneur de vues les meilleurs angles, les positions les plus avantageuses. C'est une ville où l'on ne peut pas rater sa photo. Mais je cherchais autre chose que cette beauté polycopiée. Il me fallait retenir l'impression d'un lac de montagne entouré des colonnades des palais.⁷⁵²

Le dernier fragment textuel du livre raconte le retour de Makine à Saint-Pétersbourg, après vingt ans. Il retrouve l'étendue blanche de la rivière, la Neva avec son immense plaine de glace, l'air bleu clair des grands froids, la luminescence nocturne de juin de la place du Palais, l'or des feuilles sur les statues du jardin d'Été, le désert blanc de la Baltique, autant de paysages chers à Makine. Mais ce retour ne se réalise pas lors d'un voyage accompli en Russie. C'est grâce aux photos de Ferrante Ferranti que Makine découvre de nouveau la ville « déserte⁷⁵³ », sujet d'autant de débats, qu'à l'époque il n'avait pas essayé de contredire. Avec ses photos vides de gens, Ferranti finit, lui aussi, par détruire l'« aura⁷⁵⁴ » de Saint-Pétersbourg, autant de clichés stéréotypés.

Ce nouveau livre-photo en train de se faire lui plaît pour une raison avant tout purement égoïste : « après une absence de plus de vingt ans, j'avais besoin de cette rue Rossi sans une ombre humaine pour pouvoir y revivre mon “instant de la rue Rossi”⁷⁵⁵ ». Voilà le « noème⁷⁵⁶ » que l'auteur semble retrouver dans les photographies de Ferrante Ferranti, ces vues avec « la vérité profonde de Saint-Pétersbourg », une ville déserte prodigieusement habitée par l'esprit. Enfin, pour conclure sur ce texte, Makine mentionne dans le dernier paragraphe la photo qui avait exercé le plus grand effet sur lui : « la Neva et le palais d'Hiver vus par la porte de la Mort ». C'est une photo prise sans astuce optique, présentant une vision sobre, taillée dans l'essence esthétique même de Saint-Pétersbourg.

⁷⁵² *Idem.*

⁷⁵³ Cette photo de la ville Saint-Pétersbourg nous fait penser aux photos « désertes » et « vides » d'Eugène Atget, photos prises sur Paris en 1900. « Ses images contredisent la sonorité exotique, chatoyante, romantique des noms de ville ». BENJAMIN 1931. 20. Ainsi Atget réussit à disloquer le topos de Paris.

⁷⁵⁴ « L'aura est liée à son *hic et nunc*. Il n'en existe nulle reproduction. » BENJAMIN 2003. 40.

⁷⁵⁵ MAKINE-FERRANTI 2002. 24.

⁷⁵⁶ Le « noème » est l'essence de la photographie, le « *Ça a été* » qui n'est pas iconique, mais plutôt indexique, c'est-à-dire temporel parce qu'elle pose une présence immédiate au monde, prouvant que le passé est aussi sûr que le présent. « Ce nouveau *punctum*, qui n'est plus de forme, mais d'intensité, c'est le Temps, c'est l'emphase déchirante du noème (“*ça-a-été*”), sa représentation pure. » BARTHES 1980. 99– 184.



Ferrante Ferranti : Le palais d'Hiver et la Neva gelée⁷⁵⁷

Dans la deuxième partie du livre, Ferranti prend une perspective (quais, étendue des esplanades) qui laisse deviner la présence d'un spectateur transfiguré par la beauté, les paysages urbains devenant des « paysages de l'âme⁷⁵⁸ ». Ferranti nous invite à glisser notre regard dans le sien, nous livrant sa lecture mais n'imposant pas son regard⁷⁵⁹. Les palais, places et statues de Saint-Petersbourg apparaissent les uns après les autres, mais aucun des immeubles mentionnés par Makine (selon le plan reçu) n'y figurent. Ferranti préfère le jeu de la lumière pour ses photos et accentue surtout le fait qu'il y a beaucoup d'interprétations possibles d'une photographie, incitant son public à explorer ses clichés et à participer à l'élaboration de leurs sens.

⁷⁵⁷ C'est la « vue » qui hante Makine.

⁷⁵⁸ MAKINE-FERRANTI 2002. 25.

⁷⁵⁹ FERRANTI 2003. 7.

À vouloir analyser Saint-Pétersbourg depuis une perspective géocritique en tant que « troisième espace », voire espace « médian », il est à noter que la ville signifie un passage avec ses configurations géométriques (avenues et boulevards), d'un « chaos sémantique désordonné, et une périphérie amorphe vers un cosmos codé et bien organisé, dans un centre structuré⁷⁶⁰ ». Saint-Pétersbourg n'est pas une métropole (ville-mère comme Moscou, saint) mais une « pétropole⁷⁶¹ » (du profane), une ville en changement. Située à la rencontre de la pierre (ville construite de granit et de marbre) et de l'eau (initialement bâtie dans le but de devenir un port pour irriter les Suédois), elle est à la fois ferme comme un roc et ondoyante et fluide comme la mer et le Neva. L'eau (active et dynamique) et la pierre (passive et statique) ont façonné ensemble l'aspect de la ville.

Du point de vue sémantique, la ville est polysensorielle et tripartite : Saint-Pétersbourg, c'est-à-dire *Санкт-Петербург* signifie saint-pierre-château(ville)⁷⁶². Le polymorphisme (trois formes) et le trimondialisme des éléments sémantiques romain (*saint* provient du latin *sanctus*), grec (*petra* indique la pierre) et german (Burg renvoie au château, à la forteresse) sont en attirance continue et en perpétuel duel. C'est pourquoi, nous considérons que Saint-Pétersbourg peut figurer dans le système tripartite de Peirce, dans la mesure où le motif de base de la ville est la transformation éphémère et l'oscillation continue. Saint-Pétersbourg oscille entre les paires sémantiques : russe-européenne, culturelle-civilisée, centre-périphérie, est-ouest, la ville dénotant un espace polychronique.

La meilleure caractéristique de Saint-Pétersbourg est sa configuration horizontale renvoyant à l'espace lisse de Deleuze : premièrement l'estuaire du Neva, deuxièmement le niveau toujours lisse des quais. Comme troisième caractéristique, nous pouvons mentionner la ligne régulière des maisons à la rencontre des toits et du ciel (aucun bâtiment ne peut dépasser en hauteur le Palais d'Hiver – direction spéciale⁷⁶³). Saint-Pétersbourg a aussi son propre langage, il nous parle par ses rues, ses places, ses canaux, ses îles et « on peut l'interpréter comme un texte spécifique, hétérogène⁷⁶⁴ », à la base duquel on peut déconstruire le système des signes réalisé dans le texte. Le symbole de Pierre-le-Grand, la ville de Saint-Pétersbourg s'impose donc comme un texte énigmatique désireux d'être déchiffré.

⁷⁶⁰ HAJNÁDY 2004. 9.

⁷⁶¹ *Ibid.* 10.

⁷⁶² Le Hongrois redonne très bien le sens par un jeu de mots szent-kő-vár(os), où le substantif vár renvoie au château et város indique la ville.

⁷⁶³ LIHACSOV 2004. 39–40.

⁷⁶⁴ TOPOROV 2004. 98.

La présentation de Saint-Pétersbourg réalisée par Makine et Ferranti ne se résume pas seulement à des caractéristiques topographiques, paysagères, ethnographiques, quotidiennes et culturelles, mais elle présente encore son autre facette, en ce que la ville devient signe à interpréter. Le caractère transgénérique et la temporalité « transversale » que le livre-photo réalise au lieu de menacer l'unité du texte, contribuent à déplier la carte géopoétique de Saint-Pétersbourg.

Le costume populaire russe

Le noir et le rouge est un texte paru en 2009, dans *Le costume populaire russe* qui se veut le deuxième ouvrage « inhabituel » du romancier Makine. Andreï Makine et Elena Maldevskaïa réussissent à établir une fusion particulière de texte et de photos, mais cette fois, la coproduction ne suit pas le même chemin que lors de la coopération avec Ferranti. Même si le texte makinien précède les clichés, Makine n'a jamais vu les photos, rédigeant le texte à la demande d'Yves Saint Laurent. L'ouvrage est bien différent du livre aux photos de paysages, ce cahier contenant des photographies anciennes – de quelques cinquantaines ou même centaines d'années, présentant des gens vêtus de costumes populaires – et des photos contemporaines des mannequins d'exposition.

En fait, ce petit cahier est un magazine-photo particulier, un numéro Hors-Série de *Connaissance des Arts*, servant de guide pratique à l'exposition de la Fondation Pierre Bergé–Yves Saint Laurent, qui s'est déroulée entre le 18 mars et le 30 août 2009. Elena Maldevskaïa, conservatrice du Musée Ethnographique de Russie exhibe les tenues russes de fête, tandis que Makine nous fait connaître minutieusement le contexte historique des habits, en colorant ses descriptions d'anecdotes.

Avec Makine, nous entrons dans une recherche profonde d'anthropologie culturelle qui vise à démanteler les stéréotypes culturels russes par l'analyse de l'habit paysan. Hans Belting considère le corps – y compris l'habit – comme une manière de communication, un « médium vivant⁷⁶⁵ », car le corps incarne l'idée que chaque époque se forme dans l'être humain. Les vêtements traduisent parfaitement ces idéologies et même le pouvoir financier, qui s'incarne également de plus en plus dans l'art⁷⁶⁶. L'Amérique et l'Europe occidentale définissent la scène artistique, mais on y observe de petites ruptures, fissures à la périphérie qui veulent toutes faire résonner leurs voix. Comme telle, la Russie désire

⁷⁶⁵ BELTING 2004. 16.

⁷⁶⁶ BELTING 1996, www.c3.hu/~tillmann/konyvek/ezredvegi/belting.html.

s'imposer par ses variantes vestimentaires, tenues qui inspirent aujourd'hui non seulement les stylistes contemporains russes mais aussi les Français : en 1976, Yves Saint Laurent, influencé par les costumes traditionnels russes présente sa collection *Haute Couture Automne-Hiver* jugée extravagante et bouleversante. Cette nouvelle exposition, en 2009, prouve que la recherche de la beauté permettant de supporter le malheur et « de croire à un meilleur monde⁷⁶⁷ » était toujours importante pour le peuple russe.

Dans l'incipit de l'ouvrage, Makine nous parle du costume de Pierre I^{er}, puis cite l'uniforme de Georges d'Anthès⁷⁶⁸ facile à imaginer selon Makine, grâce aux innombrables tableaux, gravures, sculptures, pour ensuite s'interroger sur le vêtement des personnages populaires, les « tchern » qui labourent la terre, vivant dans la noirceur des isbas enfumées :

Oui, ces paysans, héros de Gogol, Tolstoï, Tourgoueniev. D'ailleurs, comment était habillé le vieux Mareï dans le récit éponyme de Dostoïevski ? Et les serfs dans les nouvelles de Bounine ? Et les ouvriers chez Gorki et Kouprine ? La réponse la plus sincère serait de dire : tous ces personnages populaires étaient vêtus de manière ... approximative. Avouons-le, sauf à être un érudit, tout le monde imagine un paysan russe en « général »⁷⁶⁹.

Makine essaie de défaire le mythe, de disperser les préjugés créés autour de ce peuple méprisé par la société. Ces gens noirs réapparaissent sur les images du folklore, comme autant de « poupées gigognes » trop colorées (gris, rouge, noir), dépassant les frontières de la représentation réelle. À les chercher dans la littérature, notamment la prose, Makine observe leur « habit "réglementaire"⁷⁷⁰ » : une blouse ample, un pantalon de toile et pieds nus ou chaussé de tulle. Mais ce peuple « noir » poussé à la marge de la société a trouvé sa propre « ligne de fuite », notamment dans la création des habits de fête, comme expression de liberté un refuge pour échapper au quotidien. Makine considère cet acte de création comme un art pareil à l'acte d'écriture littéraire : « L'art des couturières anonymes, des brodeuses, des dentelières, des coloristes dilettantes s'apparentait à la poésie, à la chanson⁷⁷¹ ».

Aussi Makine décrit-il scrupuleusement les diverses variantes des tenues féminines selon les régions de la Russie, tel le costume avec *sarafane*⁷⁷² (Nord et Sibérie occidentale),

⁷⁶⁷ BERGÉ 2009. 2.

⁷⁶⁸ Il est l'officier qui a tué en duel Pochkine. Il y a un débat autour de son uniforme : les uns disent qu'il a été sauvé grâce à un large bouton, les autres sont perplexes. (« plaque de métal », « cotte de mailles ») MAKINE 2009. 4.

⁷⁶⁹ *Idem.*

⁷⁷⁰ *Ibid.* 5.

⁷⁷¹ *Idem.*

⁷⁷² « La tenue avec *sarafane* comprenait une chemise, le *sarafane* lui-même, une ceinture et une coiffe complétée par un foulard. On pouvait aussi porter un tablier et/ou un haut. » *Ibid.* 10.

le vêtement de type *poniova*⁷⁷³ (province et dans le Sud) qui coexistaient ; ou les jupes à rayures ou robe-*koubeliok*, et beaucoup d'autres accessoires. Ces tenues définissaient la vie des femmes, qu'elles portaient selon les différentes âges, selon le statut marital (célibataire, mariée, veuve) ou occasionnellement. Les vieilles étaient même dépossédées d'un habit de fête. Le vêtement de deuil était blanc ou noir (ville) et le tablier y faisait défaut et parfois on laissait les coutures non terminées produisant une impression d'inachevé. Par contre, le vêtement masculin était très simpliste, à base commune pour tous les Slaves, parfois même identique sur les territoires de la Russie. Il comprenait une chemise en forme de tunique, un pantalon (*porty*), une ceinture tressée, une chapka, et des bottes ou des sandales en tulle (*laptis*).

Constatant une abondance de rouge, Makine – en vrai « mythologue » – détruit le « mythe⁷⁷⁴ » : « c'est grâce à l'observation de ces quelques costumes sauvés par un amateur d'art que nous pénétrons les secrets de la vie russe⁷⁷⁵ ». Au-delà du fait que le rouge « défie la noirceur de l'existence des serfs », car cette couleur en russe *krasny* provient du même radical que le beau, *krassivy*⁷⁷⁶, il (le rouge) n'indique pas une « Moscovite barbare⁷⁷⁷ », mais renvoie plutôt aux multiples échanges que la Russie avait entretenus avec les pays occidentaux et orientaux (Espagne, Pays-Bas, Chine, Asie centrale). Ainsi Makine réussit-il à défaire le mythe à l'aide des archéologues qui dévoilent, à leur tour, les diverses sources des fibres de tissus retrouvés lors de fouilles.

⁷⁷³ Cette tenue comprend « une chemise, une *poniova*, une ceinture, un tablier et/ou un haut couvrant la poitrine, une coiffe, des chaussures de tulle ou de peau ». La *poniova* se veut la jupe cousue à la maison dans un tissu en laine à carreaux, à dominante bleue ou noire. *Ibid.* 9.

⁷⁷⁴ BARTHES 1957. 200–202. Le mythe est un signe, un code à déchiffrer, un système sémiologique double où le niveau dénoté est envahi par la connotation. Ainsi la signification est ancrée dans une connotation idéologique.

⁷⁷⁵ MAKINE 2009. 5.

⁷⁷⁶ *Idem.*

⁷⁷⁷ « Moscovie barbare ayant pour vocation d'être "rejetée dans ses vastes et froids déserts" comme lui souhaitait, entre autres, Louis XV ». *Idem.*

Conclusion

Dans le chapitre qui précède nous avons découvert chez Makine un agencement très particulier, que nous avons appelé « rhizome » transgénérique. Il s'agit de passer d'un genre à l'autre, du roman à l'essai et du drame à la photographie, et de les relier par des fils et des lignes qui traversent l'Espace et le Temps créés par Makine.

Tous ces genres, dans lesquels Makine s'impose, mettent à l'épreuve une perspective car chacun des textes réalise un métissage de genres : autofictions et auto-narrations dans *Le testament français*, *Requiem pour l'Est* et *La terre et le ciel de Jacques Dorme*), essai « informe » pour mettre en scène la re-présentation de la France-Atlantide dans *Cette France qu'on oublie d'aimer*, hybridation des domaines romanesque et dramatique pour mettre en place une critique du monde contemporain dans *Le Monde selon Gabriel*. Aussi Makine ouvre-t-il une nouvelle voie dans son écriture lorsqu'il accentue le rapport étroit qui existe entre littérature et arts, à savoir entre photographie et beaux-arts (le livre-photo *Saint-Pétersbourg* et le magazine de guide pratique pour une exposition de vêtements de Pierre Bergé et Yves Saint Laurent : *Le costume populaire russe*).

Sur la palette colorée des œuvres makinienne, la complexité des genres implique un mélange, une diversité spéciale basée sur le transfert des caractéristiques d'un genre à l'autre. C'est ainsi que l'œuvre de Makine se maintient en progrès, en « devenir ». Ces livres de la fin du XX^e siècle et du début du troisième millénaire présentent beaucoup plus d'éléments géocritiques que les romans de la première génération.

CONCLUSION GÉNÉRALE

Dans notre travail, nous nous sommes assigné la tâche de cartographier les écrits d'Andreï Makine, en particulier ses œuvres s'étalant entre 2000 et 2010 (y compris un roman de 1995). Comme il s'agit d'un écrivain franco-russe, l'espace littéraire qu'il crée dans ses œuvres s'avère particulier car plusieurs cultures y communiquent. Pour pouvoir tenir compte de cet espace géo-littéraire, nous avons dû recourir à des approches fort diverses, d'où la perspective multidisciplinaire de notre travail permettant de déplacer la perception déjà stéréotypée que l'on a sur les écrits de Makine.

C'est grâce à cette interrogation géocritique que nous avons pu constater que les genres dans lesquels Makine s'invente sont transgénériques et cet aspect se laisse étudier à la fois par l'inventaire des espaces-seuils (*Le testament français* et *Saint-Pétersbourg*) ou espaces dynamiques multifocaux (*Le testament français*, *La terre et le ciel de Jacques Dorme*, *La femme qui attendait*), par la re-présentation de l'Autre (*Cette France qu'on oublie d'aimer*, *Le Monde selon Gabriel* et *Le costume populaire russe*), mais aussi par la polysensorialité romanesque (*La femme qui attendait*, *Requiem pour l'Est*, *La musique d'une vie*). C'est à l'intérieur de la théorie offerte par la géocritique westphalienne que nous avons pu repérer les éléments qui participent de cette transition, voire de ce métissage des espaces et des genres.

Notre thèse comprend trois grandes parties : la première a retracé le panorama de la littérature française contemporaine et des littératures francophones à partir de la seconde moitié du XX^e siècle jusqu'à nos jours et a présenté la critique littéraire sur Andreï Makine. La deuxième partie a présenté les théories de la « géocritique » de Westphal et de la « géophilosophie » de Deleuze et de Guattari, en vue de pouvoir circonscrire l'espace géo-littéraire dessiné par Makine. La troisième partie a été consacrée à l'analyse proprement dite des ouvrages makiniens.

Dans *la première partie*, après avoir étudié les changements survenus dans la littérature française contemporaine et dans sa dénomination, on a pu constater qu'il n'y avait pas une seule littérature française mais plutôt « des littératures de langue française⁷⁷⁸ » qui recoupaient autant les textes reconnus comme littéraires et écrits en français, que les sous-ensembles de textes, unis par certaines interrelations à un pays, à une région – écrits hors de l'Hexagone, telles les écritures africaines de langue française, des

⁷⁷⁸ JOUBERT 2006. 103.

textes de Polynésie française, ou même de l'Île Maurice. De fait, les littératures francophones forment des « îles, archipels littéraires⁷⁷⁹ » qui, unies entre elles, ont malgré tout une sorte d'autonomie par rapport à la grande littérature française. Dans l'analyse des études critiques sur Makine, qui sont d'ailleurs de plus en plus nombreuses, nous avons constaté une sorte de schématisation théorique, ces études s'inscrivant dans une perspective narratologique ou autobiographique, parfois comparatiste ou stylistique. De plus, les critiques ne traitent que des romans, et établissent des catégories sur Makine, le considérant comme « romancier », tout en ignorant ses autres ouvrages.

La deuxième partie a explicité les théories dominantes qui offraient un vaste cadre théorique dans l'approche ultérieure des œuvres de Makine. La géocritique, « l'une des plus modernes et séduisantes [méthodes] de ce début de millénaire⁷⁸⁰ » se forme comme une tendance corollaire de la déconstruction, du post-structuralisme (y compris la sémanalyse kristéviennne), de l'herméneutique moderne, ainsi que de la critique postculturelle. Aujourd'hui, elle occupe une vraie place à côté⁷⁸¹ de la critique anthropologique des connaissances, de la nouvelle historicité et d'autres tendances répandues de l'Europe jusqu'aux États-Unis : le matérialisme culturel, la critique multiculturaliste, la critique raciale, la critique afrocentrique, la critique féministe, la critique queers-gays-lesbienne, l'écocritique et la critique postcoloniale. En effet, la géocritique trouve son propre chemin et s'inscrit dans la lignée des approches critiques déconstructionnistes, qui insistent sur la labilité et la multiplicité des sens, ainsi que sur le caractère « scriptible » du texte, qui vont de pair avec la mise en doute de l'identité de l'auteur.

La géocritique a permis donc d'esquisser l'espace géo-littéraire de Makine, car en premier lieu elle est « **littéraire** », prenant appui sur le texte ; puis **dynamique**, en ce qu'elle perçoit les espaces humains dans leur non-totalité et les considère comme des agents toujours changeables. L'**imagologie reformée** par Westphal apparaît comme son troisième paramètre, fondée sur la re-présentation de l'étranger en littérature. Le quatrième enjeu de la géocritique réside dans sa capacité à dresser une **cartographie** des lieux favorisant l'examen des espaces humains à travers plusieurs textes. Bien que la plupart des approches littéraires spatiales s'avèrent « égocentrées » et « imagologiques », la théorie géocritique nous a offert une perspective « géocentrée », multidisciplinaire, « multifocale », « polysensorielle », « stratigraphique » et non-stéréotypée, c'est-à-dire

⁷⁷⁹ *Ibid.* 104.

⁷⁸⁰ MOLDOVAN 2009. 329.

⁷⁸¹ BÓKAY 2006. 274–293. et ALHADEFF-JONES 2007. 55–65.

« re-présentative⁷⁸² ». Nous avons ainsi étudié les six éléments censés être indispensables à une analyse géocritique de l'œuvre makinienne, lesquels interagissent dans les représentations spatiales.

La troisième partie a compris trois grands chapitres, chacun traitant à son tour un aspect de l'agencement « rhizomatique » de Makine. Dans le premier chapitre, nous nous sommes penché sur la question du temps et de l'espace, avec des thèmes-structures dynamiques (l'île, la steppe, le désert et la mer) tels qu'ils se développent dans l'écriture makinienne. Ces motifs récurrents, traités dans les sous-chapitres, mettent en mouvement la structure fixe des romans. C'est grâce à cette dynamique que les romans de Makine s'inscrivent dans un questionnement plus ample relevant de la théorie asmanienne sur la *mémoire culturelle* qui fonde l'approche socio-culturelle dans la mise en perspective des temps et espaces multiples toujours soumis à l'identité culturelle. 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 », de se mouvoir dans le lisse et de penser de même.

Le deuxième grand chapitre a examiné les exemples de la nouvelle théorie de sujet postmoderne mise en pratique, le *sujet en procès* ou *sujet en devenir* (« Corps sans Organes » ou encore « sujet larvaire ») qui se dissout dans l'œuvre littéraire au profit des « percepts » et des « affects » – face aux rôles traditionnels du narrateur ou des personnages dominant les discours narratologiques ou autobiographiques. Présentant les personnages de Makine, ces études ont cherché à montrer comment l'obsession de l'espace lisse finit par créer des sujets particuliers, « imperceptibles », susceptibles d'habiter la steppe, cet espace lisse par excellence. En tout cas, c'est à travers ces sujets en devenir que Makine élabore sa vue allogène, voire multifocale de ce « tiers espace », par le jeu de l'espace-temps, le devenir, la musique (ritournelle), et la géographie sensorielle (*soundscape*, *smellscape* et *allscape*) qui apparaissent et réapparaissent dans les livres de Makine.

Le dernier grand chapitre a donné la palette de genres dans lesquels notre auteur s'impose à partir de 2002, l'année d'apparition de son premier ouvrage non-fictionnel, en coproduction avec Ferrante Ferranti, *Saint-Pétersbourg*, qui ouvre une nouvelle voie dans la poétique makinienne. Cette palette se veut de plus en plus colorée depuis 2005, grâce aux autres genres, notamment l'essai, le théâtre et le guide pratique des vêtements de fête qui emportent les romans. Nombreux philosophes et théoriciens ont cherché à traduire ces

⁷⁸² WESTPHAL 2007. 185–236.

livres de Makine, tel Roland Barthes qui nous a conduit dans l'univers de la photographie, ou Jacques Lecarme, Marie Darrieussecq, Philippe Gasparini sous le signe de l'autofiction.

Nous avons cherché à cartographier les textes « inhabituels » de Makine, et il semble que l'usage que Makine fait de l'autobiographie, de l'essai, du drame et des livres-photos, s'inscrit nettement dans un projet transgénérique : la première étude a présenté les divers genres de l'écriture de soi – roman, autobiographie, autofiction, auto-narration – dans la trilogie de Makine ; ensuite avons étudié la forme « informe » et migrante de l'essai (*Cette France qu'on oublie d'aimer*) suivie de l'analyse sur le métissage des domaines romanesque et dramatique dans *Le Monde selon Gabriel* ; et enfin, nous avons soulevé un certain nombre de questions censées pouvoir circonscrire le rapport de la littérature et de la photographie – notamment dans deux ouvrages (*Saint-Petersbourg* et *Le costume populaire russe*) – où le texte côtoyait la photo et où la photo rejoignait le texte.

Dans l'œuvre de Makine la géographie devient matrice du roman, le récit n'avance plus par continuité mais par contiguïté. La description se veut en même temps récit, l'espace parle poétiquement des personnages qu'il ne faut pas interpréter comme une analyse psychologique ou une « fiche signalétique⁷⁸³ », car l'être, désireux de se fondre, se confondre, « se vit comme un tissu de l'espace⁷⁸⁴ ». Les étendues désertiques appellent le surgissement de la liberté, de la création. C'est ce qui explique par exemple la fenêtre ouverte sur l'espace lisse : le narrateur assis devant « la fenêtre ouverte sur le ciel de septembre⁷⁸⁵ » ou la « fenêtre qui s'ouvrait sur le dehors, sur le vide⁷⁸⁶ » veut rejoindre la steppe, pour se sentir libre et illimité et non pas pour s'accrocher au passé tel qu'insistait Hecham dans son article.

Makine, à son tour, devient nomade, trouvant le milieu des choses, étant toujours « entre » ou « parmi » les choses, sans appartenir à l'un ou à l'autre camp. Cet état d'« entre » de l'auteur nous rappelle le « troisième homme » de Serres, lequel occupe un espace médian, impliquant ET l'un ET l'autre à la fois. De cette manière peut-on lutter contre les partages en deux des critiques – Français ou Russe dans le cas d'Andreï Makine – notre auteur est dans cette perspective à la fois ET Français Et Russe, il vit « le multiple » dans la multiplicité de ses cultures. Ce nouvel exercice de la pensée qui opte pour la multiplicité, pour « le multiple⁷⁸⁷ » vaut en même temps pour la création poétique de Makine aussi, qui est ET romancier ET photographe amateur, ET dramaturge ET

⁷⁸³ COYAULT 2001. 53.

⁷⁸⁴ *Idem.*

⁷⁸⁵ MAKINE 2003. 35.

⁷⁸⁶ *Ibid.* 49.

⁷⁸⁷ DELEUZE-PARNET 1996. 23.

essayiste, ET guide ainsi de suite, « le ET », permettant de dire ce quelque chose qui « a lieu entre les éléments ou entre les ensembles. ET, ET, ET, le bégaiement. Et même s'il n'y a que deux termes, il y a un ET entre les deux, qui n'est ni l'un ni l'autre, ni l'un qui devient l'autre, mais qui constitue précisément la multiplicité⁷⁸⁸ ».

Ainsi Makine se crée-t-il son propre style, insérant dans son écriture le conte, la photo, la musique, la citation, le bilinguisme. Il écrit tel le nomade, dont l'animal avance dans la steppe grâce à ses yeux « haptiques ». Comme le dit Makine, « on écrit avec les yeux, pas avec la plume. Avec la plume vous écrivez de jolis romans, vous faites de belles phrases, "à la français", mais elles manqueront de vision. Car l'écriture ne se résume pas seulement à des mots, au style, ni même à l'enchaînement des phrases : c'est surtout une vision⁷⁸⁹ ». Makine devient un écrivain « mineur » au sens où la littérature mineure démontre « le minoritaire » des écrivains, « la singularité d'une écriture et d'une production littéraire, elle-même inscrite dans une situation linguistique singulière, et dans un contexte social et politique singulier⁷⁹⁰ ». Aussi Makine amorçe-t-il une minorisation de la langue française, lorsqu'il la choisit pour langue d'expression, il la revêt avec le non-sens et le paradoxe, lui attachant encore tout un vocabulaire russe. En ce qui concerne l'énonciation, l'auteur se branche sur l'immédiat politique, l'ère postcoloniale constituant un véritable foyer pour la re-présentation du nouveau milieu de la société « hybride ».

Makine se fait fondre dans ses œuvres, tel que ses sujets imaginaires, fondateurs de sa personnalité intime, qui « se faufile subrepticement de chapitre en chapitre » et « ne se met jamais au centre⁷⁹¹ ». Il se crée un « corps sans organes », donc tous ses ouvrages deviennent une énonciation collective sur la steppe lisse, espace de prédilection de la fiction. Il se pousse de plus en plus loin pour devenir dans chaque roman autre, notamment le naufragé de l'île océanique qui réussit à combattre le caractère « désert » de l'île, poursuivant l'île dans sa renaissance répétitive et développant toujours justement une petite partie de sa « monade ».

Aussi Makine est-il un nomade que l'espace lisse, la steppe et ses sensations ne cessent de hanter pour faire fortune dans ses voix, dans ses phrases et ses histoires.

⁷⁸⁸ *Ibid.* 42.

⁷⁸⁹ TALLON 2002, pagesperso-orange.fr/erato/horspress/makine.htm

⁷⁹⁰ SIBERTIN-BLANC 2002-2003. 188–216.

⁷⁹¹ BLANCKEMAN–MURA-BRUNEL–DAMBRE 2004. 12.

INDEX

- A
 Achour-Abdelkéfi.....13
 Asholt.....145 sv, 150, 156
 Assmann.....78, 87
- B
 Bachelard.....28, 88
 Barthes 25, 36, 38, 50, 56, 81, 132, 136,
 158, 160, 174
 Bellemare Page.....22
 Belting.....158, 167
 Bensmaïa.....136 sv
 Bhabha.....5, 45, 62
 Borges.....55
- C
 Cabanès.....146
 Cartozzolo.....19, 22
Cette France qu'on oublie d'aimer...5,
 123, 134, 138 sv, 141, 144, 170 sv, 174
 Clément.....14, 22 sv, 146
 Colonna.....124
 Compagnon.....38
Confession d'un porte-drapeau déchu
15
- D
 Darrieussecq.....124, 132 sv, 174
 De Fanis.....38
 Deleuze 5 sv, 8, 11, 15 sv, 19, 25, 29 sv,
 34, 38 sv, 41, 43 sv, 46 sv, 54, 57 sv, 70
 sv, 76, 91, 93 sv, 96 sv, 105, 107 sv,
 112, 117, 126, 147 sv, 152, 157, 166,
 171
- E
 Eco.....49
 Even-Zohar.....5, 38 sv, 47
- F
 Ferranti.....77, 158 sv, 161, 163 sv, 167,
 173
 Foucault.....36, 57, 132
- G
 Garfitt.....102
 Gasparini.....124, 132, 174
 Genette.....124, 130 sv
 Grandjean.....16, 19, 102
 Guattari 5 sv, 8, 11, 15 sv, 25, 29, 34, 38
 sv, 41, 43 sv, 46, 54, 57 sv, 66 sv, 76,
 97, 105, 107 sv, 112, 171
- H
 Hecham.....16 sv, 174
 Hicks.....10
- I
 Ivassioutine.....16 sv, 19 sv
- J
 Joubert.....7 sv
- K
 Koltès.....146
 Kristeva.....36 sv, 41
- L
L'amour humain.....4
La femme qui attendait. 4, 16, 18, 21 sv,
 73, 101, 112 sv, 155, 171
La musique d'une vie. 4, 15, 17, 101 sv,
 105, 119, 121, 171
La terre et le ciel de Jacques Dorme. 4,
 20, 98 sv, 124 sv, 128 sv, 131, 134, 139
 sv, 155, 170 sv
La vie d'un homme inconnu.....5
 Laouyen.....124

- Larroux.....146
 Laurent.....12 sv, 133
 Le Clézio.....7
Le costume populaire russe 5, 123, 158,
 167, 170 sv, 174
Le crime d'Olga Arbélina.....16
Le Monde selon Gabriel. 5, 123, 145 sv,
 155 sv, 170 sv, 174
Le testament français....4, 11, 13 sv, 78,
 80, 98, 100, 124 sv, 131, 134, 139, 144,
 155, 170 sv
 Lecarme.....123 sv, 130 sv, 174
 Lecarme-Tabone.....130
 Lejeune.....124 sv, 127, 129 sv
 Lyotard.....50
- M
- Maffesoli.....40
 Makine. 4 sv, 11 sv, 34 sv, 50, 54, 60 sv,
 66, 68 sv, 77 sv, 81 sv, 87, 89, 92 sv,
 98, 100 sv, 105, 110 sv, 117, 122 sv,
 127 sv, 132 sv, 138 sv, 150, 152 sv, 157
 sv, 167 sv
 Maltezou.....63
 Mihajlov.....103
 Moldovan.....26
- N
- Nazarova.....11 sv, 19 sv
- O
- Olivier.....21 sv
 Osmak.....14, 17
 Osmonde.....134
 Ozolina.....14 sv
- P
- Parry.....13, 15, 20
 Pivot.....128 sv
 Platon.....43, 156
- Porteous.....53 sv
 Proust.....11, 13, 15, 17 sv, 58, 140
- Q
- Quinton.....10
- R
- Requiem pour l'Est*. 4, 101, 112 sv, 119
 sv, 124 sv, 131, 133 sv, 139 sv, 155,
 170 sv
 Ricœur.....79
 Rodaway.....5, 54
 Roudaut.....32
- S
- Saint-Pétersbourg*. 4, 77, 101, 123, 158
 sv, 170 sv, 173 sv
 Schafer.....5, 53
 Scheidhauer.....15, 18
 Schmitt.....124, 133
 Scrivat.....114
 Serres.....5, 44 sv, 174
 Soja.....46, 49
- T
- Tournier.....62, 99
- V
- von Knorring.....14, 16, 21
- W
- Weil.....43
 Welch.....14, 17
 Westphal...5, 25 sv, 28 sv, 35 sv, 38 sv,
 46 sv, 51, 60, 171 sv
 White.....30
- Z
- Zaccaria.....44
 Zinoviev.....103, 112

BIBLIOGRAPHIE

I. 1. Œuvres de Makine

- MAKINE, Andreï 1990 : *La fille d'un héros de l'Union soviétique*. Paris, Robert Lafont.
- MAKINE, Andreï 1991 : *La Prose de I. A. Bounine, Poétique de la nostalgie*. Thèse de doctorat, Paris IV, 1991, 572 pages.
- MAKINE, Andreï 1992 : *Confession d'un porte-drapeau déchu*. Paris, Belfond.
- MAKINE, Andreï 1994 : *Au temps du fleuve Amour*. Paris, Félin.
- MAKINE, Andreï 1995 : *Le testament français*. Paris, Mercure de France.
- MAKINE, Andreï 1998 : *Le crime d'Olga Arbélina*. Paris, Mercure de France.
- MAKINE, Andreï 2000 : *Requiem pour l'Est*. Paris, Mercure de France.
- MAKINE, Andreï 2001 : *La musique d'une vie*. Paris, Seuil.
- MAKINE, Andreï – FERRANTI, Ferrante 2002 : *Saint-Pétersbourg*. Genève, Chêne.
- MAKINE, Andreï 2003 : *La terre et le ciel de Jacques Dorme*. Paris, Mercure de France.
- MAKINE, Andreï 2004 : *La femme qui attendait*. Paris, Seuil.
- MAKINE, Andreï 2006 : *Cette France qu'on oublie d'aimer*. Paris, Flammarion.
- MAKINE, Andreï 2006 : *L'amour humain*. Paris, Seuil.
- MAKINE, Andreï 2007 : *Le Monde selon Gabriel*. Monaco, Rocher.
- MAKINE, Andreï 2009 : *La vie d'un homme inconnu*. Paris, Seuil.
- MAKINE, Andreï – MALDEVSKAĪA, Elena 2009 : *Le costume populaire russe*. *Connaissance des Arts*, N° Hors-Série 396, 30 mars 2009.
- MAKINE, Andreï 2011 : *Le livre des brèves amours éternelles*. Paris, Seuil.

Publiés sous pseudonyme :

- OSMONDE, Gabriel 2001 : *Le Voyage d'une femme qui n'avait plus peur de vieillir*. Paris, Albin Michel.
- OSMONDE, Gabriel 2004 : *Les 20 000 Femmes de la vie d'un homme*. Paris, Albin Michel.
- OSMONDE, Gabriel 2006 : *L'Œuvre de l'amour*. Paris, Pygmalion.
- OSMONDE, Gabriel 2011 : *Alternance*. Paris, Pygmalion.

I. 2. Corpus makinien étudié

- MAKINE, Andreï 1995 : *Le testament français*. Paris, Mercure de France.
- MAKINE, Andreï 2000 : *Requiem pour l'Est*. Paris, Mercure de France.
- MAKINE, Andreï 2001 : *La musique d'une vie*. Paris, Seuil.
- MAKINE, Andreï – FERRANTI, Ferrante 2002 : *Saint-Pétersbourg*. Genève, Chêne.
- MAKINE, Andreï 2003 : *La terre et le ciel de Jacques Dorme*. Paris, Mercure de France.
- MAKINE, Andreï 2004 : *La femme qui attendait*. Paris, Seuil.
- MAKINE, Andreï 2006 : *Cette France qu'on oublie d'aimer*. Paris, Flammarion.
- MAKINE, Andreï 2007 : *Le Monde selon Gabriel*. Monaco, Rocher.
- MAKINE, Andreï – MALDEVSKAĪA, Elena 2009 : *Le costume populaire russe*. *Connaissance des Arts*, N° Hors-Série 396, 30 mars 2009.

II. Critique littéraire sur Makine

- ACHOUR-ABDELKÉFI, Rabâa Ben 2005 : *Appropriation culturelle et création littéraire dans le Voyage en Orient de Gérard de Nerval et Le testament français d'Andreï Makine*. Paris, Maisonneuve & Larose.
- ARGAND, Catherine 2001 : « L'Entretien Andreï Makine » in *Lire*, n° 292. 23–27.
- BEAUMIER, Jean-Paul 1996-1997 : « Une pénétrante harmonie du visible (entrevue) » in *Nuit blanche, Le magazine du livre*, n° 65. 42–44.
- BELLEMARE PAGE, Stéphanie 2008 : « Formes et expressions d'un imaginaire nordique » in PARRY–HERLY–SCHEIDHAUER (dir.) 2008. 43–54.
- CARTOZZOLO, Marco 2008 : « Le concept d'épiphanie chez Bounine et Makine » in PARRY–HERLY–SCHEIDHAUER (dir.) 2008. 163–174.
- DE LIEDEKERKE, Arnould 2000 : « Andreï Makine. Politiquement incorrect » in *Le Figaro magazine*, n° 17276. 86–87.
- FREY, Pascale 2000 : « Andreï Makine. L'Homme sans bagages » in *Lire*, été 2000. 49.
- GARFITT, Toby 2005 : « La musique d'une vie : le cas de la petite pomme » in PARRY 2005. 17–25.
- GRANDJEAN, Monique 2004 : « Rencontre Est-Ouest dans *La musique d'une vie* » in PARRY–SCHEIDHAUER–WELCH (dir.) 2004. 115–122.
- GRANDJEAN, Monique 2005 : « Makine face au Mystère: amour humain, amour divin dans *La femme qui attendait* » in PARRY–SCHEIDHAUER–WELCH (dir.) 2005. 91–99.
- GRANDJEAN, Monique 2008 : « François Mauriac et la Russie ou des affinités électives : une “famille d'âmes”, de Dostoïevski à Makine » in PARRY–HERLY–SCHEIDHAUER (dir.) 2008. 15–29.
- HECHAM, Claude 2005 : « Déformation des images traditionnelles de la Russie » in PARRY–SCHEIDHAUER–WELCH (dir.) 2005. 103–108.
- IVASSIOUTINE, Taras 2005 : « Le mystère de la féminité chez Andreï Makine et Romain Gary » in PARRY–SCHEIDHAUER–WELCH (dir.) 2005. 81–90.
- IVASSIOUTINE, Taras 2008 : « Analyse intertextuelle des œuvres d'Anton Tchekhov et d'Andreï Makine » in PARRY–HERLY–SCHEIDHAUER (dir.) 2008. 125–138.
- LAURENT, Thierry 2006 : *Andreï Makine, Russe en exil*. Paris, Connaissances et Savoirs.
- NAZAROVA, Nina 2003 : *Deux facettes de l'œuvre littéraire d'Andreï Makine*. Université de Dublin, thèse de doctorat non publiée.
- NAZAROVA, Nina 2005 : *Andreï Makine, deux facettes de son œuvre*. Paris, L'Harmattan.
- NAZAROVA, Nina 2008 : « Makine et Bounine, otages du passé » in PARRY–HERLY–SCHEIDHAUER (dir.) 2008. 95–110.
- OLIVIER, Sophie 2008 : « Regards sur la nature russe chez Makine et Bounine » in PARRY–HERLY–SCHEIDHAUER (dir.) 2008. 55–70.
- OSMAK, Galina 2004 : « *Le testament français*, portrait d'un narrateur entre deux mondes » in PARRY–SCHEIDHAUER–WELCH (dir.) 2004. 37–44.
- OSMAK, Galina 2005 : « *La musique d'une vie*: le destin d'un *homo sovieticus* » in PARRY–SCHEIDHAUER–WELCH (dir.) 2005. 109–116.
- OZOLINA, Olga 2004 : « Aux prises avec un univers de fantômes : une lecture culturelle du Testament français » in PARRY–SCHEIDHAUER–WELCH (dir.) 2004. 45–54.
- PARRY, Margaret 2004 : « Instants perdus, instants éternels: Makine, le Proust russe de son temps ? » in PARRY–SCHEIDHAUER–WELCH (dir.) 2004. 103–115.
- PARRY, Margaret–HERLY, Claude–SCHEIDHAUER, Marie-Louise (dir.) 2008 : *Andreï Makine: Le sentiment poétique*. Paris, L'Harmattan.
- PARRY, Margaret–SCHEIDHAUER, Marie-Louise–WELCH, Edward (dir.) 2004 : *Andreï Makine: La Rencontre de l'Est et de l'Ouest*. Paris, L'Harmattan.
- PARRY, Margaret–SCHEIDHAUER, Marie-Louise–WELCH, Edward (dir.) 2005 : *Andreï Makine: Perspectives Russes*. Paris, L'Harmattan.
- SCHEIDHAUER, Marie Louise 2004 : « Ni d'Est ni d'Ouest: au-delà de l'horizon » in PARRY–SCHEIDHAUER–WELCH (dir.) 2004. 91–103.

- SCHEIDHAUER, Marie Louise 2005 : « Une plume française pour un sol russe dans *La femme qui attendait* » in PARRY–SCHEIDHAUER–WELCH (dir.) 2005. 125–135.
- VON KNORRING, Katya 2004 : « À la recherche d'Andreï Makine, ou d'un humanisme de la frontière: Confession d'un porte-drapeau déchu » in PARRY–SCHEIDHAUER–WELCH 2004. 25–36.
- WELCH, Edward 2004 : « La séduction du voyage dans *Le testament français* » in PARRY–SCHEIDHAUER–WELCH 2004. 17–24.
- WELCH, Edward 2005 : « Vers une lecture bakhtinienne de Makine » in PARRY–SCHEIDHAUER–WELCH 2005. 117–123.
- ZAHRADNICKOVA, Hana 2004 : « A szavak hazugságra csábítanak » in *Nagyvilág*, an 49, n° 6. 512.

Sur Internet :

(revues électroniques, interviews, rencontres auteur-lecteur, sites personnelles)

- ARRIVÉ, Michel 2006 : « Cette France qu'on oublie d'aimer » in *Boojum, l'animal littéraire, Essais*, www.boojum-mag.net/f/index.php?sp=liv&livre_id=1199#, consulté le 2 mars 2011.
- BARLAND, Jean-Rémy 2000 : *Requiem pour l'Est*. www.lexpress.fr/culture/livre/requiem-pour-l-est_805657.html, consulté le 2 janvier 2011.
- BEAUMIER, Jean-Paul 1996-1997 : *Une pénétrante harmonie du visible (entrevue)*. www.nuitblanche.com, consulté le 15 mai 2004.
- CLÉMENT, Murielle Lucie 2006 : « Dialectique Est-Ouest » in *Acta Fabula*, août-septembre, vol. 7, n° 4, www.fabula.org/revue/document1569.php, consulté le 15 septembre 2009.
- CLÉMENT, Murielle Lucie 2008 : *Andreï Makine. Présence de l'absence: une poétique de l'art*. Version gratuite, pdf téléchargeable du site www.these.muriellelucieclement.com, consulté le 25 mars 2009.
- CLÉMENT, Murielle Lucie 2009 : *Œuvre d'Andreï Makine*. Classification des livres, andreimakine.com/2.html, consulté le 20 février 2011.
- CLÉMENT, Murielle Lucie 2010 : « Andreï Makine, Cette France qu'on oublie d'aimer » in *La vie littéraire*, magazine littéraire de référence, dossier Makine, www.lavielitteraire.fr/index.php/dossiers/dossier-makine/cette-france-quon-oublie-daimer, consulté le 20 février 2011.
- DE LARMINAT, Astrid 2011 : « Osmonde sort de l'ombre » in *Le Figaro*, dossier *Culture, Livres*, le 30 mars 2011, www.lefigaro.fr/livres/2011/03/30/03005-20110330ARTFIG00656-osmonde-sort-de-l-ombre.php, consulté le 12 avril 2011.
- DEHGHÂN, Saaed Kamâli 2009 : « Entretien avec Andreï Makine » in *La Revue de Téhéran, Téhéran*, mars 2009, nr. 40, [/fr.sibegazzade.com/](http://fr.sibegazzade.com/), consulté le 20 janvier 2010.
- GANDILOT, Thierry 2003 : « Une passion française » in *L'Express*, le 30 janvier, www.lexpress.fr/culture/livre/la-terre-et-le-ciel-de-jacques-dorme_818531.html, consulté le 2 octobre 2008.
- GERARDIN, Daniel 2006 : *La femme qui attendait*. www.e-litterature.net/publier2/spip/spip.php?article309, consulté le 21 avril 2009.
- J.H.D.–REDAPPLE 2001 : « Russie d'hier et d'aujourd'hui » in *Chroniques littéraires*, Grenoble, le 19 avril 2001, purjus.net/litterature/chroniques.php3?book=23, consulté le 01 avril 2009.
- LAURENT, Thierry 2011 : « Andreï Makine : écrivain réactionnaire ? » in *La vie littéraire, Dossier Makine*. www.lavielitteraire.fr/index.php/dossiers/dossier-makine/andrei-makine—ecrivain-reactionnaire-, consulté le 24 janvier 2011.
- Les notes de l'éditeur Rocher 2007. www.editionsdurocher.fr/index.php?page=ouvrage_rocher&id=66, consulté le 9 février 2011.
- MAIRY, Frédéric 2006 : « Debout !... Cette France qu'on oublie d'aimer » in *À voir-à lire, le cinéma d'hier et d'aujourd'hui*, www.avoir-alire.com/article.php3?id_article=8424, consulté le 9 février 2011.

- MAKINE, Andreï 2011 : *Lecture-conférence d'Andreï Makine*. Musée Petöfi – Károlyi Mihály utca 16., 1053 Budapest, Vendredi 15 avril à 18h00.
- MASSOUTRE, Guylane 2006 : « Entretien avec Andreï Makine – La vie imprévisible » in *Le Devoir*, les 25-26 mars, www.ledevoir.com/culture/livres/105056/entretien-avec-andrei-makine-la-vie-imprevisible, consulté le 09 octobre 2009.
- PIVOT, Bernard 2003 : *Double Je*. Sur France 2, Magazine, consulté le 12 juin 2004.
- REGNIER, Thomas 2004 : « La terre et le ciel de Jacques Dorme » in *Parutions, l'actualité du livre et du dvd*, www.parutions.com/pages/1-1-301-3441.html, consulté le 31 janvier 2011.
- RONDEAU, Daniel 2004 : « Les Frontières de Makine » in *L'Express*, le 19 janvier, www.livres.lexpress.fr, consulté le 01 avril 2009.
- SCRIVAT, Mathieu 2004 : *La femme qui attendait d'Andreï Makine*. www.asso-chc.net/article.php3?id_article=354, consulté le 5 avril 2009.
- SERHAN, Lama 2007 : *La France de Makine, entre poussière et cendres...* la-plume-francophone.over-blog.com/categorie-1225920.html, consulté le 9 avril 2008.
- SÉVILLIA, Jean 2007 : « Cette France qu'on oublie d'aimer » in *Le Figaro*, 6 décembre 2006, www.lefigaro.fr/lefigaromagazine/2006/12/22/01006-20061222ARTMAG90533-cette_france_qu_on_oublie_d_aimer.php, consulté le 19 février 2011.
- TALLON, Jean-Louis 2002 : « Andreï Makine : L'écriture est une vision » in *HorsPress, webzine culturel*, Bruxelles, perso.orange.fr/erato/horspress/makine.htm, consulté le 19 juin 2007.
- VALLET, Philippe–MAKINE, Andreï 2007 : *Chronique – Le livre du jour : Le Monde selon Gabriel*. Entretien. www.france-info.com/chroniques-le-livre-du-jour-2007-11-17-le-monde-selon-gabriel-d-andrei-makine-39180-81-176.html, consulté le 24 janvier 2011.

III. Œuvres critiques

1. Ouvrages théoriques (littérature, arts, esthétique, anthropologie)

- ALGAROTTI, Francesco 1792 : *Viaggi di Russia, à Mylord Hervey (1739 – Lettere sulla Russia)*. Venice, Carlo Palese, tome VI. 70.
- ALHADEFF-JONES, Michel 2007 : *Éducation, critique et complexité : modèle et expérience de conception d'une approche multiréférentielle de la critique en Sciences de l'éducation*. Thèse de doctorat, Université de Paris VIII., 55–65. implexus.ning.com/profiles/blogs/de-la-critique-durant-la-2, consulté le 10 août 2010.
- ASHOLT, Wolfgang 2004 : « Théâtre/ Roman » in BLANCKEMAN–MURA-BRUNEL–DAMBRE (dir.) 2004. 413–423.
- ASSMANN, Jan 2004 : *A kulturális emlékezet*. Budapest, Atlantisz.
- AUGOYARD, Jean-François 1995 : *La Théorie du paysage en France (1974-1994)*, Seyssel, Champs Vallon. 337.
- BACHELARD, Gaston 1957 : *La Poétique de l'espace*. Paris, P.U.F.
- BALÁZS, Péter–GYIMESI, Tímea–KOVÁCS, Ilona 2006 : *Introduction aux méthodes des études littéraires*, Bölcsész Konzorcium, Budapest.
- BARTHES, Roland 1970 : *L'empire des signes*. Paris, Flammarion. 44.
- BARTHES, Roland 1971 : *Sade, Fourier, Loyola*. Paris, Seuil.
- BARTHES, Roland 1973 : « Théorie du texte » in *Encyclopædia Universalis*, Paris, tome XV. 371–372.
- BARTHES, Roland 1973b : *Le plaisir du texte*. Paris, Seuil.
- BARTHES, Roland 1975 : *Roland Barthes par Roland Barthes*. Paris, Seuil.
- BARTHES, Roland 1980 : *La chambre claire*. Paris, Les Cahiers du cinéma/Gallimard/Seuil.
- BARTHES, Roland 1984 : *Le bruissement de la langue*. Paris, Seuil. 62–69.
- BELTING, Hans 2004 : *Pour une anthropologie des images*. Paris, Gallimard. 16.
- BENJAMIN, Walter 1931 : « Petite histoire de la photographie » in *Études photographiques*, n° 1, novembre 1996. 7–35.

- BENJAMIN, Walter 2003 : *L'oeuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée*. Paris, Allia. 40.
- BENSMAÏA, Réda 1981 : « Du fragment au détail » in *Poétique* 47, Paris, Seuil. 355–369.
- BLANCKEMAN, Bruno–MURA-BRUNEL, Aline–DAMBRE, Marc (dir.) 2004 : *Le roman français au tournant du XXI^e siècle*. Paris, Presses Sorbonne Nouvelle.
- BLASKÓ, Ágnes–MARGITHÁZI, Beja (dir.) 2010 : *Vizuális kommunikáció–Szöveggyűjtemény*. Budapest, Typotex. 7–22.
- BÓKAY, Antal 2006 : *Bevezetés az irodalomtudományba*. Budapest, Osiris.
- BORGES, Jorge Luis 1956 et 1969 : *Ficciones*. Buenos Aires, Emecé. Pour la version française : *Fictions*. Paris, Gallimard, 1965. 91–104.
- CABANÈS, Jean-Louis–LARROUX, Guy 2005 : *Critique et théorie littéraires en France (1800–2000)*. Paris, Belin.
- DARRIEUSSECQ, Marie 1996 : « L'autofiction, un genre pas sérieux » in *Littérature*, septembre, 369–379.
- DARRIEUSSECQ, Marie 1997 : *Moments critiques dans l'autobiographie contemporaine : l'ironie tragique et l'autofiction chez Serge Doubrovsky, Hervé Guibert, Michel Leiris et Georges Perec*. Thèse de doctorat inédite, sous la direction de Francis Marmande, 392 pages.
- EAGLETON, Terry 1994 : *Critique et théorie littéraire*. Paris, Presses Universitaires de France. 191. Traduit par Maryse Souchard et Jean-François Labouverie
- ECO, Umberto 1985 : *Suggli specchi e altri saggi*. Milano, Bompiani. 174.
- EIGENMANN, Éric 1996 : *La Parole empruntée. Sarraute, Pinget, Vinaver : Théâtres du dialogisme*. Paris, L'Arche. Thèse de doctorat soutenue à l'Université de Genève, sous la direction de Lucien Dällenbach. 227–239.
- ELIADE, Mircea 1965 : *Le sacré et le profane*. Paris, Gallimard.
- FERRANTI, Ferrante 2003 : *Lire la photographie*. Paris, Bréal. 7.
- FOUCAULT, Michel 1970 : « Theatrum philosophicum » in *Critique*, n° 282, novembre. 885.
- GASPARINI, Philippe 2004 : *Est-il Je ? : roman autobiographie et autofiction*. Paris, Seuil.
- GASPARINI, Philippe 2008 : *Autofiction: une aventure du langage*. Paris, Seuil.
- GENETTE, Gérard 1986 : « Introduction à l'architexte » in TODOROV–VIËTORI–JAUSS–SCHOLENBERG–GENETTE–STEMPEL–SCHAEFFER (dir.) 1986. 98.
- GENETTE, Gérard 1991 : *Fiction et diction*. Paris Seuil.
- GENETTE, Gérard 2004 : *Fiction et diction* précédé de « Introduction à l'architexte ». Paris, Seuil.
- GRANDJEAT, Yves-Charles 2007 : *Cadres et limites dans les sociétés les littératures et les arts, en Amérique du Nord*. Pessac, Maison des Sciences de l'Homme d'Aquitaine.
- GYIMESI, Tímea 2006 : « Du tournant linguistique au tournant discursif » in BALÁZS–GYIMESI–KOVÁCS 2006. 112–144.
- HUBIER, Sébastien 2003 : *Littératures intimes*. Paris, Armand Colin.
- JACQUART, Emmanuel 1974 : *Le théâtre de dérision*. Paris, Gallimard. 239–240.
- JOUBERT, Jean-Louis 2006 : *Les voleurs de langue*. Paris, Philippe Rey.
- KOLTÈS, Bernard-Marie 1999 : *Une part de ma vie*. Paris, Minuit. 15.
- KRISTEVA, Julia 1969 : *Séméiotikè : recherches pour une sémanalyse*. Paris, Seuil.
- KRISTEVA, Julia 1970 : *Le texte du roman*. Hague, Mouton. 12.
- KRISTEVA, Julia 1977 : *Polylogue*. Paris, Seuil.
- Le Petit Larousse grand format* 2001. Paris, Larousse.
- LECARME, Jacques 2004 : « Origines et évolution de la notion d'autofiction » in BLANCKEMAN–MURA-BRUNEL–DAMBRE (dir.) 2004. 13–25.
- LECARME, Jacques–LECARME-TABONE, Éliane 1999 : *L'Autobiographie*. Paris, Armand Colin.
- LEIBNITZ, Gottfried 1892 : *La Monadologie*. Paris, Librairie Ch. Delagrave, Corbeil, Imprimerie Crété.
- LEJEUNE, Philippe 1975 : *Le Pacte autobiographique*. Paris, Seuil.
- LEJEUNE, Philippe 2002 : « Pour l'autobiographie » in *Magazine littéraire*, n° 409, dossier *Les écritures du moi. De l'autobiographie à l'autofiction*. 20–23.
- LEMEUNIER, Aude 2002 : *L'essai, le dialogue, l'apologue*. Paris, Hatier.

- LYOTARD, Jean-François 1979 : *La condition postmoderne*. Paris, Minuit. 71.
- MEREGALLI, Franco 1986 : « Sur la délimitation de l'objet de la littérature comparée » in RIESZ 1986. 278.
- MIGNON, Paul-Louis 1978 : *Panorama du théâtre au XX^e siècle*. Paris, Gallimard.
- MIHAJLOV, Mihajlo 1965 : « Yugoslav Assays "Homo Sovieticus" » in *The New York Times*, 6 juin 1965. 9.
- MOURA, Jean-Marc 1998 : *L'Europe littéraire et l'ailleurs*. Paris, P.U.F.
- Oxford Latin Dictionary* 1968. Oxford, Oxford University Press. 1823 et 1865.
- PAGEAUX, Daniel-Henri 1994 : *La Littérature générale et comparée*. Paris, Armand Colin.
- PAGEAUX, Daniel-Henri 1995 : « Recherche sur l'imagologie : de l'Histoire culturelle à la Poétique » in *Thélème : Revista complutense de estudios franceses*, Madrid, Presse de l'Université de Complutense, n° 8. 135–160.
- PLATON 1822-1840 : « Cratyle – Κρατύλος » in *Œuvres de Platon*, Paris, Rey et Grevier, 1822-1840, 402 A. Traduction française par Victor Cousin.
- PLATON 1932 : *La République, œuvres complètes*. Paris, Les Belles Lettres, tome VI, livre III, 1 : 392 d-394 c. Traduction française par Émile Chambry.
- PROUST, Marcel 1954 : *Contre Sainte-Beuve*. Paris, Gallimard.
- RICŒUR, Paul 2000 : *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris, Seuil. 536–589.
- RIESZ, János (dir.) 1986 : *Sensus communis : contemporary trends in comparative literature*. Tübingen, Gunter Narr. 278.
- SARRAZAC, Jean-Pierre 1997 : « Le drame en devenir » in *Registres*, n° 2, juin 1997. 48–57.
- SCHMITT, Arnaud 2007 : « Les limites de soi dans les actes auto-narratifs de Philip Roth » in GRANDJEAT 2007. 187–207.
- SCHMITT, Arnaud 2010 : *Je réel / Je fictif. Au-delà d'une confusion postmoderne*. Toulouse, Presses Universitaires du Mirail.
- TODOROV, Tzvetan-VIËTOR, Karl-JAUSS, Hans Robert-SCHOLES, Robert-GENETTE, Gérard-STEMPEL, Wolf Dieter-SCHAEFFER, Jean-Marie 1986 : *Théorie des genres*. Paris, Seuil.
- TOURNIER, Michel 1967 : *Vendredi ou les limbes du Pacifique*. Paris, Gallimard.
- WEIL, Simone 1953 : *La source grecque*. Paris, Gallimard. 140.
- ZINOVIEV, Aleksandr 1986 : *Homo Sovieticus*. Londres, Paladin.

Sur Internet :

(revues électroniques, encyclopédies, interviews, sites personnelles)

- BELTING, Hans 1996 : *Ezredvégi beszélgetések*.
www.c3.hu/~tillmann/konyvek/ezredvegi/belting.html, consulté le 20 mai 2011.
- BOUVET, Elisabeth 2008 : « Le Clézio Prix Nobel de Littérature ou l'éloge d'une littérature-monde » in *Consécration, RFI*, www.rfi.fr/culturefr/articles/106/article_73312.asp, consulté le 9 février 2010.
- BROCAS, Alexis-ZINN, Howard 2009 : « L'Amérique en son miroir brisé, Sur la littérature contestataire américaine » in *Le Magazine littéraire*, janvier, sur le blog des éditions Agone, blog.agone.org/post/2010/02/22/L-Amerique-en-son-miroir-brise, consulté le 9 février 2011.
- COMPAGNON, M. Antoine 2008 : *Qu'est-ce qu'un auteur? Introduction : mort et résurrection de l'auteur*, cours, www.fabula.org/compagnon/auteur1.php, consulté le 8 décembre 2010.
- DARRIEUSSECQ, Marie 2007 : *Je est unE autre*.
www.uri.edu/artsci/ml/durand/darrieussecq/fr/collautofiction.doc, consulté le 24 mars 2011.
- Encyclopaedia Britannica*, version électronique gratuite
www.britannica.com/EBchecked/topic/12870/Leon-Battista-Alberti, consulté le 9 juin 2010.
- Encyclopaedia Larousse*, version électronique gratuite, www.larousse.fr, consulté le 16 mai 2011.
- FERRANTI, Ferrante 2011. Site web personnel. www.ferranteferranti.com/spip.php?article77. consulté le 12 mai 2011.

- GENON, Arnaud 2010 : « De l'autofiction à l'auto-narration » in *@analyses, théorie littéraire*, vol. 5, n° 3. 107–112, www.revue-analyses.org/index.php?id=1724, consulté le 29 janvier 2011.
- HICKS, Emily D. 1991 : *BorderWriting, The Multidimensional Text*. États-Unis, Presse de l'Université de Minnesota, www.upress.umn.edu/Books/H/hicks_border.html, consulté le 20 mars 2009.
- HURTEAU, Frédéric 2005 : *Entretien avec le silence*. www.psychos-ressources.com/bibli/entretien-avec-silence.html, consulté le 5 avril 2009.
- LA SEUR DOMINIQUE 2008 : *Le Silence*. www.ledifice.net/3002-C.html, consulté le 7 mai 2009.
- LOUIS-COMBET, Claude 2004 : *D'île et de mémoire*. www.jose-corti.fr/titresfrancais/d-ileMemoireCLC.html, consulté le 8 octobre 2008.
- MACHEREY, Pierre 2002-2003 : *La philosophie au sens large*. Lille, UMR « STL », www.europhilosophie.eu/recherche/IMG/pdf/Deleuze_Litterat_Min_Art.pdf, consulté le 10 décembre 2010.
- MAERTEN, Dominique 2003-2004 : *Silences...et silence*. Commission Nationale d'Animation Pastorale, 15. ec-ressources.fr/COM/CNAP/CNAPdossiers/CNAPparole.php, consulté le 15 avril 2009.
- PAPP, László 2010 : *Sur l'origami*. openorigami.net/hun/origami.html#science, consulté le 5 octobre 2010.
- ROUSSEAU, Christine 2008 : « Le Clézio : “Il faut continuer de lire des romans” » in *Le Monde*, 9 octobre 2008, www.lemonde.fr, consulté le 27 janvier 2010.
- Site web de la galerie *Atelier 7*. www.atelier-7.com/artists/ferrante-ferranti, consulté le 9 mai 2011.

III. 2. Littérature mineure, géocritique et géophilosophie

- ARRAULT, Jean-Baptiste 2005 : « Insulaire, Du toponyme au concept ? Usages et significations du terme archipel en géographie et dans les sciences sociales » in *L'espace géographique*, 2005, n° 4, 315–320.
- BALARD, Michel–BEAUCAMP, Joëlle–CHEYNET, Jean-Claude–JOLIVET-LÉVY, Catherine–KAPLAN, Michel–MARTIN-HISARD, Bernadette–PAGÈS, Paule–PIGANIOL, Catherine–SODINI, Jean-Pierre 1998 : *Eupsychia. Mélanges offerts à Hélène Ahrweiler*, Paris, Sorbonne, tome II.
- BAYOU, Céline 2002 : « Saint-Pétersbourg, capitale russe de la mer Baltique ? » in *Les Cahiers de CREMOC*, n° 34, 2002, Dossier la Baltique. 40–54.
- BELLOUR, Raymond 2002 : « L'image de la pensée » in *Magazine littéraire, Dossier : L'effet Deleuze*, n° 406, février. 42.
- BHABHA, Homi K. 2004 : *The Location Of Culture*. London, Routledge.
- COYAULT, Sylviane 2001 : « Parcours géocritique d'un genre : le récit poétique et ses espaces » in WESTPHAL (dir.) 2001. 14–56.
- CUSSET, François 2002 : « Fragments d'un Deleuze américain » in *Magazine littéraire*, n° 406, février. 55.
- DE FANIS, Maria 2001 : *Geografie letterarie. Il senso del luogo nell'alto Adriatico*. Rome, Meltemi.
- DELEUZE, Gilles 1962 : *Nietzsche et la philosophie*. Paris, PUF.
- DELEUZE, Gilles 1968 : *Différence et répétition*. Paris, Minuit.
- DELEUZE, Gilles 1969 : *Logique du sens*. Paris, Minuit.
- DELEUZE, Gilles 1972 : « Michel Tournier et le monde sans autrui », postface in TOURNIER 1967. 257–283.
- DELEUZE, Gilles 1972b : « À quoi reconnaît-on le structuralisme ? » in DELEUZE 2002. 238–269.
- DELEUZE, Gilles 1978 : « Philosophie et minorité » in *Critique*, n° 369, février 1978. 154–155.
- DELEUZE, Gilles 1981 : *Francis Bacon : logique de la sensation*. Paris, Différence.

- DELEUZE, Gilles 1988 : *Le pli. Leibniz et le baroque*. Paris, Minuit.
- DELEUZE, Gilles 1990 : *Pourparlers 1972–1990*. Paris, Minuit.
- DELEUZE, Gilles 1993 : *Critique et clinique*. Paris, Minuit.
- DELEUZE, Gilles 2002 : *Île déserte et autres textes. Textes et entretiens 1953–1974*. Paris, Minuit, édition préparée par David Lapoujade.
- DELEUZE, Gilles 2003 : *Deux régimes de fous. Textes et entretiens 1975-95*. Paris, Minuit.
- DELEUZE, Gilles 2006 : *Proust et les signes*. Paris, PUF/Quadrige.
- DELEUZE, Gilles–BENE, Carmelo 1979 : *Superpositions*. Paris, Minuit.
- DELEUZE, Gilles–GUATTARI, Félix 1975 : *Kafka : Pour une littérature mineure*. Paris, Minuit.
- DELEUZE, Gilles–GUATTARI, Félix 1980 : *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie 2*. Paris, Minuit.
- DELEUZE, Gilles–GUATTARI, Félix 1991/2005 : *Qu'est-ce que la philosophie ?* Paris, Minuit.
- DELEUZE, Gilles–PARNET, Claire 1996 : *Dialogues*. Paris, Flammarion.
- EVEN-ZOHAR, Itamar 1990/1997 : « Polysystem Studies » in *Poetics Today – International Journal for Theory and Analysis of Literature and Communication*, vol. 11, n° 1. 88.
- GORETITY, József 2003 : « Mítoszváros » in *Élet és irodalom*, an XLVII., n° 41, le 10 octobre 2003, www.es.hu/goretity_jozsef/mitoszvaros;2003-10-13.html, consulté le 5 mai 2011.
- GUATTARI, Félix 1977 : *La révolution moléculaire*. Paris, Recherches. 111.
- HAJNÁDY, Zoltán 2004 : « A Pétervár-mítosz az orosz irodalomban » in JAGUSTIN (dir.) 2004. 5–28.
- JAGUSTIN, László (dir.) 2004 : *Pétervár szemiotikája az orosz irodalomban*. Debrecen, Kossuth Egyetemi Kiadó.
- LAPOUJADE, David 2002 : « Une philosophie ouverte au “dehors” » in *Magazine littéraire*, n° 406. 22.
- LEFEBVRE, Henri 1986 : *La Production de l'espace [1974]*. Paris, Anthropos. 104.
- LIHACSOV, Dimitrij Szergejevics 2004 : « Pétervár helye az orosz kultúrtörténetben » in JAGUSTIN (dir.) 2004. 39–52. Traduction de Matyi Anna.
- MAFFESOLI, Michel 1997 : *Du nomadisme. Vagabondages initiatiques*. Paris, Le Livre de Poche. 73.
- MALTEZOU, Chryssa A. 1998 : « De la Mer Égée à l'archipel : quelques remarques sur l'histoire insulaire égéenne » in BALARD–BEAUCAMP–CHEYNET–JOLIVET-LÉVY–KAPLAN–MARTIN-HISARD–PAGÈS–PIGANIOL–SODINI 1998. 459–469.
- MARIN, Anaïs 2006 : *Saint-Pétersbourg, une ville frontière. Extraversion, paradiplomatie et influence de la « capitale du Nord » sur la politique étrangère de la Fédération de Russie (1990-2003)*. Paris. Thèse de doctorat soutenue à l'Institut d'Études Politiques de Paris, sous la direction d'Anne de Tinguy, 993 pages.
- MOLDOVAN, Corina 2009 : « Une nouvelle discipline interdisciplinaire : la géocritique », in *Annales Universitatis Apulensis. Series Philologica*, Alba Iulia, Presse de Université ”1. Decembrie 1918”, n° 1. 329.
- MUNIER, Roger 1995 : *Opus Incertum I*. Paris, Deyrolle.
- POMBO NABAIS, Catarina 2006 : *L'esthétique en tant que philosophie de la nature : le concept de vie chez Gilles Deleuze pour une théorie naturelle de l'expressivité. Regards sur la littérature*. Thèse de doctorat à l'Université de Paris VIII – Vincennes – Saint-Denis, École doctorale Pratiques et Théorie du Sens, U. F. R. Arts, Philosophie et Esthétique, sous la direction de Jacques Rancière, 472 pages.
- PORTEOUS, John Douglas 1990 : *Landscapes of the mind: worlds of sense and metaphor*. Toronto, University of Toronto Press.
- PORTEOUS, John Douglas 2006 : « Smellscape » in *The Smell Culture Reader*, Oxford, Berg. 89.
- RODAWAY, Paul 1994 : *The Sensuous Geographies, body, sense and place*. London, Routledge.
- ROUDAUT, Jean 1990 : *Les Villes imaginaires dans la littérature française*. Paris, Hatier.
- SASSO, Robert–VILLANI, Arnaud 2003 : « Le vocabulaire de Gilles Deleuze » in *Les Cahiers de Noesis*, n° 3, printemps 2003.
- SCHAFER, Raymond Murray 1979 : *Le Paysage sonore. Toute l'histoire de notre environnement sonore à travers les âges [1977]*. Traduit de l'anglais par Sylvette Gleize, Paris, Lattès.
- SERRES, Michel 1994 : *Atlas*, Julliard, Madrid. Version française 1996 : *Atlas*, Paris, Flammarion.

- SIBERTIN-BLANC, Guillaume 2002-2003 : « “Kafka. Pour une littérature mineure” : Un cas d’analyse pour une théorie des normes chez Deleuze » in MACHEREY 2002-2003. 188– 216.
- SOJA, Edward 1996 : *Thirdspace. Journey to Los Angeles and Other Real–and Imagined Places*. Oxford, Blackwell.
- TOPOROV, Vladimir Nikolayevich 2004 : « A “pétervári szöveg”: genezise, struktúrája és mesterei » in JAGUSTIN (dir.) 2004. 98–109.
- WESTPHAL, Bertrand (dir.) 2001 : *Géocritique mode d’emploi*. Limoges, Pulim.
- WESTPHAL, Bertrand 2005 : *Pour une approche géocritique des textes*. SFLGC, Vox Poetica.
- WESTPHAL, Bertrand 2007 : *Géocritique. Réel, fiction, espace*. Paris, Minuit.
- ZACCARIA, Paola 1999 : *Mappe senza frontiere. Cartografie letterarie dal Modernismo al Transnazionalismo*. Bari, Palomar.

Sur Internet :

(revues électroniques, encyclopédies, interviews, sites personnelles)

- HUDDART, David 2007 : « Homi K Bhabha » in *The Literary Encyclopedia*, première publication le 28 février 2007, www.litencyc.com/php/speople.php?rec=true&UID=5184, consulté le 19 octobre 2010.
- Les notes de Deleuze, Éditions de Minuit 1979. www.leseditionsdeminuit.com/f/index.php?sp=liv&livre_id=1525, consulté le 9 février 2011.
- QUINTON, Laurent 2007 : *Écritures-limites*. www.lumieredaout.net/pdf/Quinton_%C9critures.pdf, consulté le 20 mars 2009.
- WHITE, Kenneth 2008 : *La Géopoétique en bref*. www.kennethwhite.org/geopoetique/, consulté le 20 février 2010.