

Moscou, Leningrad/Saint-Pétersbourg, Paris. Les villes-palimpseste d'Andreï Makine

Moscow, Leningrad/Saint Petersburg, Paris. Andrei Makine's Palimpsest-Cities

DIANA MISTREANU [diana.mistreanu@uni.lu]
Université de Luxembourg, Luxembourg
Université Paris Est, France

RÉSUMÉ

Notre communication explore la représentation de l'espace urbain dans cinq romans d'Andreï Makine, à savoir *La Fille d'un héros de l'Union soviétique* (1990), *Confession d'un porte-drapeau déchû* (1992), *Au temps du fleuve Amour* (1994), *Le Testament français* (1995) et *La Musique d'une vie* (2001). Trois métropoles évoquées de manière récurrente dans ces textes font l'objet de notre analyse, à savoir les villes russes de Moscou et de Saint-Pétersbourg et, enfin, la capitale française, Paris. En vertu de leurs multiples significations, de leur rôle dans l'économie des récits et de leurs capacités spéculaires – leur architecture reflétant plusieurs couches de l'histoire des Russes, depuis l'époque impériale jusqu'au lendemain de l'ère stalinienne – nous argumenterons qu'elles correspondent au concept de ville-palimpseste proposé par Olivier Mongin.

MOTS CLÉS

villes-palimpseste ; relation personnage-espace urbain ; ville littéraire ; ville et destin

ABSTRACT

The city appears as a crucial element in the French writer of Siberian origin Andrei Makine's novels. There are, in fact, three recurrent metropolises in his prose that exercise a mesmerizing attraction upon the characters. The first one is Moscow, the political centre of Soviet Russia, the second is Leningrad, the ancient Saint Petersburg, capital of the czars, and the last one is Paris, the fairy-tale symbol of romantic love and the epitome of the Occidental world the characters dream of. As a matter of fact, the city the heroes live in or long for determines their evolution and acts as a catalyst for change, adulthood and sometimes even death. The characters identify themselves with it, get trapped inside it like in a maze, see it as a synonym of their financial and emotional stability and, more often than not, get disappointed by it, as no city actually lives up to their expectations. We will thus examine in this paper the different representations of these three cities in five of Makine's novels, namely: *La Fille d'un héros de l'Union soviétique* (1990), *Confession d'un porte-drapeau déchû* (1992), *Au temps du fleuve Amour* (1994), *Le Testament français* (1995) and *La Musique d'une vie* (2001). We will argue that these spaces can be considered as what Olivier Mongin calls "palimpsest-cities" – that is, cities in which various layers of history and culture are juxtaposed – and we will then focus on the peculiarities of each of them, as well as their impact on the characters' lives.

KEYWORDS

palimpsest-cities; relation hero/urban space; literary city; city and destiny

REÇU 2015-08-31 ; ACCEPTÉ 2016-06-30

La représentation des villes occupe une place considérable dans l'univers romanesque d'Andreï Makine, d'autant plus que celles-ci acquièrent souvent une signification symbolique pour les personnages qui les habitent ou qui les visitent. Ainsi, les héros makinien, originaires dans la plupart des cas de villages ou de petites villes russes, sont amenés, par les aléas du sort, à vivre dans de grandes villes soviétiques ou occidentales telles que Moscou, Leningrad/Saint-Pétersbourg, Volgograd/Stalingrad, Paris ou New York. Ce passage d'un monde rural à un monde urbain, ressenti parfois comme un véritable déracinement, s'avère d'autant plus douloureux que la métropole, à l'instar d'un lit de Procuste, introduit les personnages dans une tout autre logique du temps et de l'espace. En même temps, la ville est aussi, selon le philosophe français Thierry Paquot, « un creuset, un lieu de confrontations, le laboratoire improvisé d'un alchimiste invisible [...], un nœud de possibilités [et] le carrefour des probables » (Paquot 1990 : 47), ce qui lui ouvre la voie vers une représentation complexe dans le texte romanesque. Ainsi, dans les paragraphes suivants, nous nous sommes proposée d'analyser les représentations des grandes villes dans cinq romans de Makine, à savoir *La Fille d'un héros de l'Union soviétique* (1990), *Confession d'un portedrapeau déchu* (1992), *Au temps du fleuve Amour* (1994), *Le Testament français* (1995) et *La Musique d'une vie* (2001), où les métropoles peuvent être considérées comme ce qu'Olivier Mongin appelle des « villes-palimpseste », c'est-à-dire des espaces qui portent en eux les traces des métamorphoses, des constructions et des destructions historiques et sociales successives (cf. Mongin 2005).

Pour commencer, il nous semble que la grande ville makinienne apparaît toujours comme une ville-palimpseste, à double titre. Tout d'abord, dans une perspective diachronique, elle se présente à la manière d'un parchemin où le passé et le présent, à travers différentes époques historiques, ont inscrit des signes chargés de sens, dont le déchiffrement est indispensable à la compréhension de l'œuvre. Ensuite, dans une optique synchronique, ce parchemin est « lu » par les personnages de façons souvent dissemblables, puisque chacun l'interprète en concordance avec ses expériences de vie et ses attentes – en bref, avec sa propre « encyclopédie », pour reprendre le terme employé par Umberto Eco (cf. Eco 1996). Trois grandes villes récurrentes dans les romans de Makine s'inscrivent dans cette catégorie des villes-palimpseste : Moscou, Leningrad/Saint-Pétersbourg et Paris.

La première, capitale de l'empire soviétique depuis le succès de la Révolution bolchevique de 1917, est le siège du pouvoir politique, économique et culturel au plan national. Les romans makinien rendent compte de deux aspects différents mais complémentaires de cette métropole, qui est d'ailleurs la plus étendue d'Europe. En effet, la « Matouchka Moskva » – « la Mère Moscou » – se décline tantôt comme un espace gigantesque et inhumain – notamment à cause de l'architecture socialiste –, rythmé par l'agitation et la concentration humaine et s'opposant par conséquent à l'atmosphère accueillante des petites villes et des villages russes, tantôt comme une ville orientale, prête à recevoir en son giron les héros provenus des contrées éloignées du pays.

Ainsi, dans le premier roman de Makine, *La Fille d'un héros de l'Union soviétique* (1990), Moscou est présentée sous une lumière dévalorisante. Olia, la fille du sergent-chef de la Garde, Ivan Demidov, quitte la petite ville de Borissov à la fin des années 1970 afin de poursuivre ses études universitaires dans la capitale. Excellente étudiante en langues étran-

gères, mais jeune et dépourvue d'expérience, elle est engagée par la K.G.B. comme agent secret ; ses tâches consistent à accompagner pendant la nuit les différents hommes d'affaires qui se rendent en URSS afin d'obtenir des informations qui pourraient s'avérer utiles à la construction de « l'avenir radieux » de sa patrie. Son destin, à l'instar de celui de son père – devenu héros d'une bataille où il n'avait vu le front que de loin – est décidé par le pouvoir central du pays, qui dispose à son gré de la vie des habitants. L'ironie subtile du narrateur suggère d'ailleurs ce paradoxe par le biais des réactions de la jeune Olia devant le mécanisme politique omnipotent : « Émerveillée, elle sut définir pour elle-même, de façon naïve mais assez exacte, tout ce qui s'était passé : 'Le K.G.B peut tout' » (Makine 1990 : 69). Cette impression est corroborée par l'architecture stalinienne de la ville, symbole de la manière dont le Parti ne s'approprie pas seulement la vie humaine, mais également l'espace où cette vie est se déroule :

Olia traversa dans un étourdissement joyeux tout Kalininski. Et même ses hideux gratte-ciel en béton lui semblaient maintenant gracieux. Elle descendit vers la Moskova et monta sur le pont. Tout, dans cette partie de Moscou, a des proportions gigantesques et inhumaines. À l'horizon on voit se profiler la pyramide de deux cents mètres de M.G.U. De l'autre côté du fleuve, dans le même élan du gothique stalinien, s'élanche dans le ciel le bâtiment de l'hôtel « Ukraïna ». Derrière elle scintille le livre ouvert du gratte-ciel du COMECON. Sur l'autre rive, face à l'« Ukraïna », se dresse un ensemble gris-vert de blocs aux fenêtres orange. C'est là justement que se situe le Centre du commerce international. [...] Elle ne s'était jamais sentie aussi jeune et aussi libre. (Makine 1990 : 88)

La sensation de liberté que lui procure ce panorama moscovite rappelle l'image de Suzanne, la jeune fille du roman *Un Barrage contre le Pacifique* (1950) de Marguerite Duras, se promenant seule dans les rues de Saïgon à la suite des déceptions successives subies par elle et par sa famille. Cependant, cette sensation n'est qu'illusoire et passagère. En effet, celle-ci sera vite remplacée par l'atmosphère morose suggérée en filigrane par la gamme chromatique et l'aspect des bâtiments moscovites, « gris-verts », « gigantesques » et « inhumains ». De plus, à cause de la vie qu'elle mène dans la capitale, Olia commence à éprouver un sentiment d'aliénation que les nuits passées avec ses clients à l'hôtel « Intourist » et ses longues heures de réflexion matinale subséquentes rendent encore plus douloureux. Par ailleurs, le père d'Olia a la même perception de Moscou comme un espace étouffant et oppressant lorsqu'il rend visite à sa fille. Le bruit des voitures et des passants, ainsi que la surabondance des objets de propagande – slogans, drapeaux, banderoles, censés renforcer le pouvoir du régime politique en place –, transforment ses séjours à Moscou en expériences pénibles qui, ajoutées au fait qu'il y apprend la nature de la véritable occupation de sa fille, finiront par provoquer sa mort.

À cette image dysphorique de Moscou s'oppose une autre interprétation de la ville en tant qu'espace qui, pour citer de nouveau Paquot, « permet l'anonymat, l'incognito » (Paquot 1990 : 6), et autorise sinon la liberté, au moins une certaine stabilité financière et un confort qui seraient inconcevables dans les petites villes ou villages russes. Moscou représente un tel espace notamment pour Svetka, la collègue de travail et d'appartement d'Olia, dont le discours établit

un rapport dichotomique entre ses souvenirs d'enfance, passée dans un *oblast*¹ de la Russie septentrionale, d'où elle est originaire, et la vie qu'elle mène dans la capitale :

Tu aurais vécu comme moi dans le village de Tiomny Bor de la région d'Akrhangelsk, tu ne paugerais pas dans ce marécage existentialiste. Douze kilomètres pour aller à l'école, et il faisait tellement froid que quand tu crachais, ça gelait en l'air et ça sonnait en tombant. Quand tu commençais à enlever le linge qui séchait sur les cordes, il cassait. [...] Et les gens ! Quelle sauvagerie ! Tu ne peux pas imaginer. La saoulerie généralisée. [...] Et toi, tu parles de peur ? C'est ça qui fait peur ! Dans les magasins, rien que des conserves de maquereaux à la tomate et du mil charançonné. C'est tout ! Et aussi de la vodka, bien sûr. Tout le village est couché ivre mort et, pendant ce temps-là, les loups arrachent les chiens de leurs niches... (Makine 1990 : 106)

Aussi l'existence moscovite est-elle présentée ici en contraste avec la pénurie et l'insécurité qui hantent ce village nordique ; de même, à l'angoisse d'Olia s'oppose la vision beaucoup plus pragmatique de sa collègue, dont le gagne-pain lui permet de mener une vie décente qu'elle n'aurait pas pu avoir dans sa région natale. Pour autant, cette apparence de bien-être est en réalité une construction mentale qui s'écroulera au moment où la jeune femme apprendra la nouvelle de la mort de son fiancé, brûlé dans un hélicoptère en Afghanistan. Elle décide alors de quitter la capitale et toutes les libertés dont elle jouissait là-bas – qui perdaient désormais leur sens.

Dans un autre roman, Moscou est la toile de fond d'une partie d'une histoire racontée dans un train par Alexeï Berg, le héros de *La Musique d'une vie* (2001). La ville y est présentée dans une autre époque historique, à savoir celles des années 1930 et 1940, qui correspondent à la plus dure période de la dictature stalinienne. Le récit du héros laisse ainsi résonner en contrepoint les transformations de l'espace mises en place par le régime communiste :

Moscou, ce soir-là, était aérienne. Légère sous ses pas dans le lacs des ruelles qu'il connaissait par cœur. Légère et fluide dans ses pensées. S'arrêtant une minute sur le Pont de pierre, il regarda Kremlin. Le ciel mouvant, gris-bleu, donnait à ce faisceau de coupes et de créneaux un air instable, presque dansant. Et, à gauche, la vue basculait dans un immense vide qu'avait laissé la cathédrale du Christ-Sauveur dynamitée quelques années auparavant. (Makine 2001 : 37)

La sensation de légèreté éprouvée par le musicien symbolise la tranquillité révolue de ses années de jeunesse, remémorées avec nostalgie pendant tout le reste de sa vie, qui deviendra dramatique à la suite de l'arrestation et de l'exécution de ses parents.

En outre, le panorama que le jeune pianiste contemple évoque, d'une part, le pouvoir de Staline, symbolisé par la forteresse du Kremlin, et d'autre part, les efforts de celui-ci pour continuer le projet de son prédécesseur en mettant en place un nouvel ordre ontologique qui s'était proposé d'effacer – ne serait-ce que de l'espace public – les monuments religieux. Mais le vide laissé par la cathédrale du Christ-Sauveur ne doit pas être lu en tant que simple vide architectu-

1 Un *oblast* désigne une unité administrative de type région apparue en Russie au XVIII^e siècle et divisée de nos jours dans des unités plus petites appelés *raïons*. Il existe actuellement dans plusieurs pays, tels que l'Ukraine, la Bulgarie et le Kirghizistan.

ral. Au contraire, cet espace acquiert une épaisseur symbolique, historique et religieuse à la fois, qui s'éclaire lorsqu'on apprend la signification de la place occupée par cette construction dans la mémoire des Russes. Ainsi, le bâtiment avait été un héritage de l'empire tsariste, ses premiers plans de construction remontant au règne d'Alexandre I (1801–1825). Qui plus est, il fut conçu comme un hommage à Dieu pour avoir aidé le peuple russe à gagner la guerre patriotique contre l'armée napoléonienne. Ensuite, en tant que siège du christianisme orthodoxe pluriséculaire des Russes, il ne s'inscrivait aucunement dans la logique d'un système politique où le culte du dictateur est censé remplacer toute manifestation de foi envers la transcendance. Sa destruction témoigne donc de la force d'effacer le passé et la mémoire historique inscrite dans l'espace, et de la terreur du régime qui s'emparera graduellement de la ville et qui aboutira à « une cruauté écrasante envers l'individu » (Sylwestrzak-Wszelaki 2010 : 187).

On peut remarquer cette cruauté également dans *Le Testament français* (1995) –le quatrième roman de Makine. En effet, comme le souligne la chercheuse polonaise Agata Sylwestrzak-Wszelaki, Charlotte Lemonnier, la grand-mère adoptive du narrateur, évoque dans ses récits le chef du NKVD qui poursuivait des femmes dans les rues de la capitale pour les amener dans sa résidence, où elles subissaient des tortures ou étaient violées avant de disparaître à jamais (cf. Sylwestrzak-Wszelaki 2010 : 187). C'est toujours à Moscou qu'elle rencontre des victimes de la Seconde Guerre mondiale, des soldats mutilés, amputés des mains et des jambes, qu'elle appelle des « samovars », c'est-à-dire des « troncs vivants dont les yeux concentraient tout le désespoir du monde » (Makine 1995 : 144). Cependant, au-delà des diverses restructurations architecturales, comme les énormes gratte-ciel monolithiques qui l'envahissent durant la période soviétique, la ville de Moscou réussit à garder en filigrane sa nature orientale. C'est le narrateur du roman *Au Temps du fleuve Amour* (1994) qui l'exprime explicitement à la suite de son voyage vers l'Occident : « J'avais découvert Moscou, écrasante, cyclopéenne, infinie. Mais en somme, une ville orientale, donc très proche de ma nature asiatique profonde » (Makine 1994 : 242).

À la démesure et à l'esprit oriental de Moscou s'oppose la nature occidentale de la deuxième ville-palimpseste chère à Makine, à savoir Leningrad/Petrograd/Saint-Pétersbourg. En effet, ces deux villes sont souvent présentées en contraste, puisqu'au siège du pouvoir soviétique et aux grandes constructions monolithiques du centre du communisme russe s'oppose le charme baroque de l'ancienne capitale des tsars. Depuis sa construction, commencée en 1703, la toponymie de la ville a fait écho à l'histoire bouleversée de la Russie : le nom *allemanisant* que lui avait donné son fondateur, Pierre le Grand, a été changé en Petrograd en août 1914, après le début de la Première guerre mondiale. La référence impériale s'inscrivait en faux contre l'idéologie bolchevique, la ville a été renommée Leningrad en 1924, cinq jours après la mort du dictateur éponyme, pour lui rendre hommage. Cependant, à travers la splendeur de ses rues et de ses bâtiments, ainsi que grâce au rythme de la vie de ses habitants, Leningrad ne se manifeste pas, à l'instar de Moscou, comme une matrice de l'omnipotence dictatoriale. Au contraire, son aspect continue à rappeler constamment le but dans lequel elle fut fondée, à savoir celui de l'occidentalisation de l'empire. La ville se trouve, toutefois, en URSS, ce qui lui confère le statut de frontière culturelle entre l'Est et l'Ouest : elle fonctionne comme un seuil qui, une fois franchi, permet le passage vers l'Europe fantasmée.

Ainsi, pour le même héros-narrateur d'*Au Temps du fleuve Amour*, originaire d'un village de la Sibérie orientale, Leningrad, la ville littéraire chantée par les poètes et les romanciers, où il



part afin de poursuivre ses études universitaires, reste « l'unique ville véritablement occidentale de l'Empire... » (Makine 1994 : 242). D'ailleurs, l'emploi du mot « empire » dans ce contexte est particulièrement significatif, suggérant que le pays entier s'inscrit, tout comme Leningrad, dans la même logique du changement toponymique qui n'entraîne pas forcément aussi les modifications culturelles et de mentalité désirées. Autrement dit, dans l'imaginaire de nombreux Russes, et notamment de ceux qui sont géographiquement éloignés du siège du pouvoir politique, leur patrie n'est pas une union des républiques socialistes, mais bien un *empire*, ce qui leur permet de renouer avec une tradition historique qui aurait dû prendre fin avec le massacre des Romanov. Et la porte européenne de ce vaste empire est la ville de Leningrad. Le texte du roman le met en exergue :

La perspective de Nevski dans tout son éclat matinal, voilée d'une légère brume bleutée, se déployait devant mon regard émerveillé. Et, tout au fond de cette percée lumineuse bordée de somptueuses façades, scintillait la flèche dorée de l'Amirauté. Je restai quelques instants en extase devant l'éclat de cette épée d'or se dressant vers le ciel qui, lentement, s'imprégnait d'un pâle soleil nordique. L'Occident s'esquissait à travers le brouillard planant sur la Néva. Dans un éclair éblouissant mon regard perçut tout : et le charme nostalgique de l'enfance d'Olga qui marchait, autrefois, dans les rues élégantes de cette ville pour prendre avec ses parents le train Saint-Pétersbourg-Paris, et la noble âme de cette ancienne capitale qui ne s'habituerait jamais au sobriquet que ses nouveaux maîtres lui avaient attribué, et l'ombre de Raskolnikoff qui errait quelque part dans l'épaisseur des rues brumeuses. (Makine 1994 : 242-243)

La description de l'architecture grandiose des palais qui surplombent la rivière de Néva et la révélation de l'incongruité entre sa nature majestueuse et son statut de ville soviétique corroborent l'impression que l'ancienne Saint-Pétersbourg est un lieu de passage et d'ouverture vers les métropoles de l'autre bout du continent. En même temps, la référence intertextuelle à Dostoïevski « renforce d'un côté les associations culturelles suscitées par la ville et, de l'autre, suggère qu'elle est un lieu d'expériences décisives, là où la vie des protagonistes pourra prendre une autre direction » (Sylwestrzak-Wszelaki 2010 : 183). Elle exerce effectivement une influence décisive et acquiert une importance particulière dans les romans publiés après 2001, tels que *La Femme qui attendait* (2004), où la ville est le point de départ du récit sur la vie de Véra, et *La Vie d'un homme inconnu* (2009), kaléidoscope de la vie durant le blocus de la Seconde Guerre mondiale.

En outre, le siège de Leningrad – sans doute l'épisode le plus malheureux de son histoire – est évoqué également dans d'autres romans, par exemple dans *Confession d'un porte-drapeau déchu* (1992), et donne lieu à la présentation d'une image plus sombre de cet espace qui sera, lui aussi, ravagé par la mort et par la famine, voire par des actes d'anthropophagie et de prostitution en vue de se procurer de la nourriture. Il va sans dire que ces années noires marqueront à jamais la mémoire des personnages qui les ont vécues. C'est le cas de Faïa, la mère d'Arkadi, l'ami d'enfance du narrateur, qui raconte à celui-ci les expériences qu'elle a subies dans la Leningrad assiégée. Réfugiée avec sa grand-mère dans un immeuble noir et frileux, celle-ci, encore enfant à l'époque, se rendit compte que « dans la ville encerclée on mourait pour deux raisons : la faim et le froid » (Makine 1992 : 138). C'est pour cela que, lorsqu'elle retrouva, un matin, le cadavre

de sa grand-mère glacé, elle commença à le couvrir avec tout ce qu'il y avait de chaud dans leur appartement, dans l'espoir de lui rendre la vie. Et si l'enfant réussit à survivre, c'est grâce à Svetlana, une jeune femme qui l'accueille chez elle, où elle se nourrit des restes laissés par les militaires de passage à Leningrad.

Dans le même roman, le narrateur, Kim, se rend à Leningrad, où il avait passé son enfance, après neuf mois de service militaire en Afghanistan. Néanmoins, l'expérience de la guerre en Asie centrale le marque si profondément qu'elle opère des distorsions dans sa perception de l'espace. Aussi évite-t-il à son insu les lieux spacieux, ouverts et lumineux et choisit en échange de passer le plus clair de son temps dans la maison de l'amie chez qui il habite : « Je marchais à travers Leningrad en évitant inconsciemment les endroits découverts. Au soleil je cherchais à dissimuler mon ombre dans celle d'un arbre ou d'une maison. Chaque bruit avait pour moi son double menaçant » (Makine 1992 : 133). Il est significatif, pour autant, que ce n'est pas la ville qui suscite cette atmosphère oppressante, mais l'imaginaire et l'univers mental du personnage, qui aurait perçu l'espace de la même manière indépendamment du lieu où il s'était trouvé. Somme toute, Leningrad reste une ville à double valence, orientale et occidentale, surface de projection d'un passé majestueux, sur laquelle le régime socialiste soviétique s'efforce à présent de mettre en place ses propres lois. Elle représente donc une entité à deux visages, personnification qui renvoie à l'image du dieu romain Janus, représenté avec deux visages, l'un tourné vers le passé et l'autre vers le futur. En effet, tous les attributs de cette divinité correspondent à ceux de la ville de Saint-Pétersbourg : Janus est le dieu des commencements et des fins, le dieu des choix, des clés et des portes et étymologiquement, son nom correspond au concept de passage. Or cette métropole est, en essence, une porte, un seuil, une « ville de passage entre deux univers » (Sylwestrzak-Wszelaki 2010 : 184).

Paris clôt la liste des villes-palimpseste qui jalonnent l'univers romanesque de Makine. Si, comme nous venons de le voir, Moscou représente par excellence une capitale totalitaire, et que Saint-Pétersbourg reste une frontière où l'Orient et l'Occident se côtoient, Paris apparaît d'emblée comme l'apogée géographique ainsi que culturel de ce que le héros makinien – souvent francophone et francophile depuis son enfance – se représente comme étant l'Occident. En effet, la capitale française est une ville de grâce et de lumière qui se déploie au-delà du seul espace qui lui est connu, comme le témoigne le narrateur du *Testament français* : « ce désert sibérien devait bien finir quelque part, et là, il y avait une ville aux larges avenues bordées de marronniers, les cafés illuminés, l'appartement de son oncle et tous ces livres qui s'ouvraient sur les mots si chers par le seul aspect de leur caractère. Il y avait la France... » (Makine 1995 : 74).

Cependant, de même que pour les deux autres villes-palimpseste, il existe deux images différentes de Paris qui se cristallisent dans les textes makinien. La première est, à plus d'un titre, une image d'Épinal où s'entremêlent la liberté politique et la liberté d'expression, la lumière et l'amour romantique. La seconde, en revanche, est celle d'une ville dysphorique, d'un espace aliénant où règne l'agitation, et cet espace est présenté en contraste avec les petites villes françaises de province où, à l'instar de celles représentées dans la fiction de Flaubert, la vie semble s'écouler lentement et en toute tranquillité, mais qui ne sont pas moins dépourvues de leurs propres drames.

Ces deux images coexistent dans *Le Testament français*. Paris y est tout d'abord décrite comme le pivot des relations interculturelles franco-russes à la Belle Époque. Dans ce sens est évoquée



la visite du tsar Nicolas I et de la tsarine Alexandra Féodorovna en France, où le couple impérial s'était rendu afin de poser la première pierre de la construction du pont Alexandre III, dédié à la mémoire du père du tsar, et symbole de l'amitié franco-russe. À cette occasion, ils visitent les hauts-lieux de la culture parisienne, de l'Élysée à l'Opéra Garnier, assistent à la représentation des pièces de théâtre de Molière et écoutent le poète José-Maria de Heredia leur réciter le poème qu'il leur avait dédié. C'est une image majestueuse et lumineuse qui est présentée ici à travers ces événements qui se déroulent dans la capitale française qui, à la fin du XIX^e siècle, accueille les empereurs étrangers et renforce ainsi les liens diplomatiques entre la patrie et le pays d'adoption du protagoniste. À cette image de Paris s'ajoutera ensuite le charme mystérieux gardé par la ville à la fin du siècle suivant. En effet, c'est avec une étrange familiarité que le narrateur, émigré en France, observe lors d'une promenade matinale dans l'intérieur de la pièce d'une maison :

À Paris, le matin, j'eus l'illusion fugitive d'un vrai retour : dans la rue, non loin de la gare, une rue encore mal réveillée en cette matinée de brume, je vis une fenêtre ouverte et l'intérieur d'une pièce respirant un calme simple et quotidien mais pour moi mystérieux, avec une lampe allumée sur la table, une vieille commode en bois sombre, un tableau légèrement décollé du mur. Je frissonnai tant la tiédeur de cette intimité entrevue me parut tout à coup ancienne et familière. Monter l'escalier, frapper à la porte, reconnaître un visage, se faire reconnaître... (Makine 1995 : 229)

Cette impression de familiarité s'avère, néanmoins, passagère et illusoire. Dans ce sens, le fait que le personnage regarde l'intérieur de la pièce depuis la rue – comme le narrateur proustien épiant Odette ou Albertine – c'est-à-dire positionné à l'extérieur de celle-ci, est symptomatique. Aussi cette scène révèle-t-elle au lecteur une double dialectique du dehors et du dedans : d'une part, l'accès à la tranquillité et à la chaleur du mode de vie suggéré dans le texte est à jamais dénié au personnage, et de l'autre, il restera toujours un étranger en France – même après sa consécration comme écrivain –, et vivra virtuellement « en dehors » de ce pays, nourri de la nostalgie qu'il ressent incessamment pour sa terre natale. Qui plus est, ce sentiment de nostalgie s'intensifie au fur et à mesure qu'il s'aperçoit que la ville dans laquelle il s'était établi n'est pas l'espace mythique qu'il avait rencontré dans ses lectures et que sa grand-mère française lui avait décrit dans son enfance. Ainsi, il devient évident que le Paris de la jeunesse de Charlotte, à savoir celui des premières décennies du XX^e siècle, a subi des mutations considérables, et que la ville ne correspond pas à celle qui fascinait son imagination d'enfant sibérien. La traduction anglaise du titre de ce roman est beaucoup plus suggestive à cet égard, puisque le syntagme *Dreams of My Russian Summers* – en français, *Rêves de mes étés russes* – renvoie justement à la multitude de rêves et d'illusions qu'Aliocha forgeait dans la steppe russe, et qui seront démystifiés quelques années plus tard par la confrontation avec le Paris contemporain. Le titre anglais est en revanche amputé de la dimension de transmission, d'héritage, comprise dans le titre français, le traducteur ayant opéré un changement de perspective – la référence à la France a été remplacée par celle à la Russie, ce qui accentue le sentiment de nostalgie. D'ailleurs, l'opposition entre la ville imaginée et la ville réelle s'avère parfois douloureuse, d'autant plus qu'elle est suivie par la prise de conscience du fait que même si sa grand-mère réussissait à rentrer un jour en France, elle ne retrouverait plus *son* pays natal, celui qu'elle avait quitté pour rejoindre sa mère en Sibérie :

Le Paris que je m'apprêtais à faire redécouvrir à Charlotte était un Paris incomplet et même, à certains égards, illusoire. Je me rappelais ces mémoires de Nabokov où il parlait de son grand-père vivant ses derniers jours et qui, de son lit, pouvait apercevoir, derrière l'épaisse étoffe du rideau, l'éclat du soleil méridional et les grappes du mimosa. Il souriait, se croyait à Nice, dans la lumière du printemps. Sans se douter qu'il mourait en Russie, en plein hiver, et que ce soleil était une lampe que sa fille installait derrière le rideau en créant pour lui cette douce illusion... (Makine 1995 : 323)

Par-delà le fait de situer Makine dans la lignée des grands auteurs d'origine russe et d'expression française, l'allusion à Nabokov rend compte des profondes incongruités qui existent entre la ville convoitée et la ville telle qu'elle se déploie sous les yeux du personnage – les différences étant comparables avec l'écart entre la côte méditerranéenne où le grand-père de l'écrivain croyait se trouver et la terre russe et hivernale où il était en réalité. Le fragment suivant rend explicite l'impossibilité de créer une illusion semblable dans le cas de Charlotte :

Je savais que Charlotte, tout en respectant mes itinéraires, verrait tout. La lampe derrière le rideau ne la tromperait jamais. Je voyais le rapide clin d'œil qu'elle me jetterait devant quelque indescriptible sculpture contemporaine. J'entendais ses commentaires, pleins d'humour très fin et dont la délicatesse ne ferait qu'accentuer l'obtusité agressive de l'œuvre observée. Elle verrait aussi le quartier, le mien, que j'essaierais d'éviter... Elle irait là-bas toute seule, en mon absence, à la recherche d'une maison, dans la rue de l'Ermitage, où habitait autrefois le soldat de la Grande Guerre, celui qui lui avait donné un petit éclat ferreux qu'enfants nous appelions « Verdun »... (Makine 1995 : 323)

Il devient donc évident que la grand-mère du narrateur ne pourrait retrouver à Paris ni les rues et les quartiers d'autrefois, ni les vestiges de l'héroïsme d'antan. Mais dans une autre optique, sa désillusion envisagée par Aliocha ne fait qu'accentuer la plasticité de l'espace urbain, qui se métamorphose afin d'être capable d'accueillir en son sein une population de plus en plus hétéroclite.

Enfin, la ville de Paris est aussi associée à l'initiation à l'écriture, puisqu'elle représente le lieu où commence officiellement la carrière littéraire de plusieurs narrateurs makinien, dont ceux des romans *Le Testament français* et *Confession d'un porte-drapeau déchu*. En effet, une carrière dans le domaine artistique n'aurait pas été, dans leurs cas, envisageable dans l'URSS – et le fait que leur langue scripturale est le français n'est pas la seule raison. Paris est en effet conçu comme un lieu révolutionnaire, capitale de la patrie des Droits de l'homme, espace qui permet la liberté – et en particulier la liberté d'expression, qu'il était beaucoup plus difficile d'avoir dans la patrie des narrateurs, où tout manuscrit passait d'abord par la censure. En même temps, écrire à Paris et en français représente également un précieux hommage rendu à cet espace qui a nourri l'esprit des jeunes gens, leur a fait découvrir un monde majestueux et rayonnant qu'ils ont intériorisé par l'imagination et qu'ils expriment maintenant dans leur art.

En conclusion, la représentation des trois grandes villes-palimpseste de Makine – Moscou, Leningrad/Saint-Pétersbourg et Paris – est articulée sur plusieurs époques historiques où celles-ci apparaissent sous des éclairages différentes, souvent dialectiques. Cette dialectique ouvre



la voie à de multiples niveaux de lecture de l'espace urbain et de sa signification par rapport au destin des personnages qui le traversent ou s'y insèrent. Le lien entre héros et espace urbain s'avère ainsi plus étroit qu'on ne le penserait lors une première lecture hâtive car – comme nous avons pu le remarquer – les personnages de Makine « partagent le sort que la ville leur prépare » (Sylwestrzak-Wszelaki 2010 : 189).

Références bibliographiques

Corpus

- Makine, A. (1990). *La Fille d'un héros de l'Union soviétique*. Paris : Gallimard.
 ———. (1992). *Confession d'un porte-drapeau déchu*. Paris : Gallimard.
 ———. (1994). *Au temps du fleuve Amour*. Paris : Gallimard.
 ———. (1995). *Le Testament français*. Paris : Mercure de France.
 ———. (2001). *La Musique d'une vie*. Paris : Seuil.

Ouvrages cités

- Eco, U. (1996). *Six promenades dans les bois du roman et d'ailleurs*. Paris : Grasset.
 Mongin, O. (2005). *La Condition urbaine : la ville à l'heure de la mondialisation*. Paris : Seuil.
 Paquot, T. (1995). *Homo urbanus. Essai sur l'urbanisation du monde et des mœurs*. Paris : Félin.
 Sylwestrzak-Wszelaki, A. (2010). *Andreï Makine. L'identité problématique*. Paris : L'Harmattan.