L'emprisonnement et la libération comme forme de roman :
l'interrelation libératrice et opprimante dans
Le testament français et La femme qui attendait d'Andreï Makine

par M. Laura Grace Conlon, B.A.

Thèse soumise à la « Faculty of Graduate Studies and Research »
comme exigence partielle en vue de l'obtention de
la Maîtrise ès arts (Master of Arts)

Department of French

Carleton University

Ottawa, Ontario

© 2006 M. Laura Grace Conlon

Library and
Archives Canada

Bibliothèque et
Archives Canada

Published Heritage
Branch

Direction du
Patrimoine de l'édition

395 Wellington Street
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

395, rue Wellington
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

Your file Votre référence

ISBN: 978-0-494-18254-3

Our file Notre référence

ISBN: 978-0-494-18254-3

NOTICE:

The author has granted a non-exclusive license allowing Library and Archives Canada to reproduce, publish, archive, preserve, conserve, communicate to the public by telecommunication or on the Internet, loan, distribute and sell theses worldwide, for commercial or non-commercial purposes, in microform, paper, electronic and/or any other formats.

The author retains copyright ownership and moral rights in this thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

AVIS:

L'auteur a accordé une licence non exclusive permettant à la Bibliothèque et Archives Canada de reproduire, publier, archiver, sauvegarder, conserver, transmettre au public par télécommunication ou par l'Internet, prêter, distribuer et vendre des thèses partout dans le monde, à des fins commerciales ou autres, sur support microforme, papier, électronique et/ou autres formats.

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur et des droits moraux qui protègent cette thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

In compliance with the Canadian Privacy Act some supporting forms may have been removed from this thesis.

Conformément à la loi canadienne sur la protection de la vie privée, quelques formulaires secondaires ont été enlevés de cette thèse.

While these forms may be included in the document page count, their removal does not represent any loss of content from the thesis.

Bien que ces formulaires aient inclus dans la pagination, il n'y aura aucun contenu manquant.

Canada

Sommaire

Dans *Le testament français* et *La femme qui attendait* d'Andreï Makine, la prison est reliée à la libération. La tension entre les efforts de la part du narrateur pour qualifier Charlotte et Véra comme prisonnières et la réalité de leur liberté face au manque de liberté du narrateur donne au roman sa forme. La narration crée une histoire contiguë à la « vraie » histoire : les prisons de la narration, du temps, du contexte politique et social, de la volonté et du désir, où le narrateur tente d'enfermer la femme, qui s'effondrent tandis que les prisons semblables du narrateur s'érigent. En renvoyant à l'irréalisme voulu, à l'exil, à la prison et à la libération, l'écriture en langue étrangère souligne cette relation entre la prison et la libération. La prison de la forme romanesque face à la liberté du narrateur crée un conflit esthétique d'où naissent ces romans et leur beauté.

“I beg your pardon,” said Arthur, stopping him once more, “but will you allow me to ask you another question? Can any one go in here?” “Any one can *go in*,” replied the old man; plainly adding, by the significance of his emphasis, “but it is not every one who can go out.”¹

¹ Charles Dickens, Little Dorrit (New York : E.P. Dutton & Co., 1912) 80.

Remerciements

Premièrement, et de la plus haute importance, j'aimerais remercier et reconnaître Dre Catherine Khordoc, directrice de cette thèse. Ses conseils, son aide, et son expertise tout au long de ce projet l'ont rendu littéralement possible. En écrivant et en révisant cette thèse sous sa direction, j'ai appris énormément, non seulement au sujet de l'analyse littéraire et de l'écriture, mais aussi sur des problématiques diverses qui m'ont affrontée lors de cette année scolaire qui s'achèvera bientôt. En plus, je lui dois plusieurs expériences auxquelles je n'aurais autrement pas pensé. Il convient donc de signaler qu'en Catherine Khordoc, nous avons affaire à un excellent scholar, a generous professor and a true lady.

Deuxièmement, il faut reconnaître une professeure exceptionnelle, la défunte Mme Juliette Kealey, qui m'était très importante dans ma première année à l'université, et dans mon initiation à la littérature française (et acadienne, bien sûr !). Exigeante avec les règles grammaticales, auxquelles que je contrevenais à chaque phrase, Madame Kealey était personnellement aussi gentille et douce qu'elle était linguistiquement précise.

Troisièmement, je remercie le Dr Charles Doutrelepont, qui invariablement me conseillait, m'aidait et m'encourageait durant les quatre dernières années, et dont la bienveillance assurée m'était indispensable.

Ensuite, j'aimerais exprimer ma gratitude et mon admiration envers la professeure Corinne Cordier-Gauthier, qui m'a aussi encouragée toujours, et qui par ailleurs m'a inspirée à continuer mes études au-delà du premier cycle et à prendre la littérature comme sujet.

J'aimerais aussi remercier tous mes professeurs universitaires qui m'ont instruite, jusqu'au moment où je pouvais entreprendre un tel projet, en plus de tous les professeurs et enseignants qui, depuis mon enfance, m'ont enseigné cette jolie langue, me rendant finalement capable de les remercier en français, et surtout ceux qui ont toujours cru que j'étais capable, et qui avaient la gentillesse de le dire lorsque je ne le croyais plus.

De très sincères remerciements sont aussi rendus à Mme Christiane Thérien, seule professeure du département qui m'a suggéré de travailler sur un roman que j'aimais autant au début qu'à la fin, en me recommandant de lire *Le testament français*.

En même temps, je remercie Jenna Kay Legault, qui a récemment fini sa maîtrise. Sans Miss Jenna, cela aurait été un travail solitaire et parfois décourageant.

Qui plus est, il convient de reconnaître ma famille, dont l'encouragement et l'aide me sont toujours également indispensables.

Dernièrement, je veux remercier ma mère, avec qui j'avais eu une discussion qui a donné naissance au sujet qui est devenu le sujet de cette thèse, qui avait dans sa propre jeunesse aimé la littérature française, et dont mes premières expériences avec les lettres se faisaient en déchirant ses livres. Avec amour et reconnaissance, cette thèse est dédiée à ma Momma.

Table des matières

Page de titre.....	i
Sommaire.....	iii
Remerciements.....	v
Table des matières	vii
Introduction	1
 Chapitre I – Tentatives de libération concrète : La prise de parole en langue étrangère.....	 7
Introduction.....	7
I – L’écriture en langue étrangère.....	8
I. 1. – L’écriture en langue étrangère à l’époque moderne.....	8
I. 2. – La libération de l’écriture en langue étrangère.....	12
I.2.i. La libération de l’histoire	12
I.2.ii. La libération de la langue.....	14
II – L’écriture en langue étrangère dans l’œuvre d’Andreï Makine.....	15
III – La prison de la langue dans <i>Le testament français</i> et <i>La femme qui attendait</i>	21
III.1 – L’irréalisme voulu et la langue dans <i>Le testament français</i> et <i>La femme qui attendait</i>	21

III.1.i La relation entre l'intrigue et la langue dans <i>Le testament français</i>	21
III.1.ii La relation entre l'intrigue et la langue dans <i>La femme qui attendait</i>	23
III.2 – La langue comme expression d'exil et d'identité fragmentée dans <i>Le testament français</i> et <i>La femme qui attendait</i>	23
III.2.i La relation entre l'exil et la langue dans <i>Le testament français</i>	24
III.2.ii La relation entre l'exil et la langue dans <i>La femme qui attendait</i>	25
III.3 – La prison de la langue dans <i>Le testament français</i> et <i>La femme qui attendait</i>	26
III.3.i. La prison de la langue dans <i>Le testament français</i>	27
III.3.ii. La prison de la langue dans <i>La femme qui attendait</i>	28
Conclusion	30
 Chapitre II – La problématique de la prison dans le roman	31
Introduction.....	31
I – La prison de la structure narrative.....	31
I.1. – La narration comme forme d'emprisonnement.....	32
I.2. – La prison du temps	36
II – L'emprisonnement politique et social.....	38
III – L'emprisonnement volontaire.....	39
IV – La prison du désir	40

Chapitre III – La prison dans <i>Le testament français</i>	43
Introduction.....	43
I – <i>Le testament français</i> : résumé de l’œuvre.....	43
II – La prison de la structure narrative.....	45
II.1. – L’emprisonnement du personnage suggéré par la narration	45
II.2. – La prison du temps	57
III – L’emprisonnement politique et social	65
IV – La prison du désir enfantin et impossible.....	68
Conclusion	75
 Chapitre IV – La prison dans <i>La femme qui attendait</i>	76
Introduction.....	76
I – <i>La femme qui attendait</i> : résumé de l’œuvre	76
II – La prison de la structure narrative.....	77
II.1. – L’emprisonnement du personnage suggéré par la narration	77
II.2. – La prison du temps	88
III – L’emprisonnement volontaire dans <i>La femme qui attendait</i>	97
IV – La prison du désir	99
IV.1. – La prison du désir impossible.....	99
IV.2. – La prison du désir fugace	101
Conclusion	103

Conclusion	105
 Œuvres citées.....	 112
I – L’œuvre d’Andreï Makine et les romans à l’étude.....	112
II – Ouvrages critiques sur les œuvres de Makine.....	113
III – Entrevues, commentaires sur Makine.....	114
IV – L’écriture en langue étrangère : études théoriques.....	114
V – Narratologie	115
VI – Autres références	115

Introduction

La relation entre la prison et la libération est toujours présente dans les romans d'Andreï Makine, écrivain franco-russe. Alors, cette étude prendra comme point de départ la constatation que les romans de Makine constituent tous une prison, mais que, comme pour chaque prison, la liberté est tout aussi importante dans son œuvre.

Né en Sibérie en 1957 en pleine époque stalinienne, Andreï Makine est devenu en dépit de ses origines, ou peut-être à cause d'elles, écrivain célèbre en France et à l'étranger. Son roman le plus connu, *Le testament français*¹, a gagné le Prix Goncourt entre autres. Jusqu'à présent, il a écrit neuf romans² entre 1990 et 2004, dont les sujets se divisent pour la plupart en quatre groupes, qui sont liés à l'identité en contexte culturel, en contexte linguistique, en contexte national (voire politique), et dans le contexte du passage de l'adolescence à la vie adulte. Le plus souvent, l'intrigue de ses romans tourne autour d'au moins deux de ces éléments reliés.

Cependant, un classement général de l'œuvre de Makine serait impossible ; ce qui est important dans ses romans ce sont d'abord les sentiments, et non pas les événements. Dans les romans de Makine, ces derniers existent surtout pour soutenir l'histoire, c'est-à-dire, ce qu'éprouvent les personnages et le narrateur. La beauté de son œuvre se trouve dans la narration, son importance dans la tragédie humaine que chacun de ses romans

¹ Andreï Makine, *Le testament français* (Barcelone : Mercure de France « Folio », 2004 [1995]). Cette œuvre sera désormais citée comme *TF*.

² *La fille d'un héros de l'Union Soviétique* (1990), *Confession d'un porte drapeau déchu* (1992), *Au temps du fleuve Amour* (1994), *Le testament français* (1995), *Le Crime d'Olga Arbélina* (1998), *Requiem pour l'Est* (2000), *La musique d'une vie* (2001), *La Terre et le ciel de Jacques Dorme* (2003), *La femme qui attendait* (2004). Pour les références complètes, veuillez voir la section Œuvres citées.

englobe à lui seul. C'est ce lien entre la beauté et la tragédie qui inspire cette thèse, dont la problématique centrale est la liberté et l'absence de liberté, car en se voulant libre, Makine a créé une œuvre qui crie l'emprisonnement. Néanmoins, cet emprisonnement est aussi nécessaire à la libération dans l'œuvre ; il n'y a pas de liberté sans reconnaître son contraire, l'emprisonnement.

Afin de mener une étude concise et pertinente, cette thèse privilégie deux romans de Makine qui expriment le mieux cette notion de libération et d'emprisonnement, et soutient comme proposition principale que *Le Testament français* et *La femme qui attendait*³ relèvent d'une littérature qui lutte contre elle-même pour se libérer des chaînes qui la limitent, mais auxquelles elle doit sa forme. C'est de cette tension que naît la forme de chaque œuvre.

Premièrement, en tant qu'écrivain migrant, Andreï Makine a abandonné sa langue maternelle pour parler des Russes en français. Il est russe, mais en tant qu'écrivain, il est français ; les deux réalités sont nécessaires à son œuvre. Cette identité double, la « russité » et la « francité », est la première facette importante de la prison et de la libération en contexte de l'écrivain et de son œuvre, puisque, comme pour le narrateur du *Testament français*, l'identité double peut être une prison ou une libération selon les circonstances, par exemple, l'acceptation ou le rejet d'une identité enrichissante mais difficile. C'est la langue étrangère ou « grand-maternelle »⁴ comme Makine la qualifie, qui lui permet d'écrire ses romans, car il déclare qu'il aurait aussi pu s'exprimer en russe,

³ Andreï Makine, *La femme qui attendait* (Barcelone : Éditions du Seuil, 2005 [2004]). Cette œuvre sera désormais citée comme *FQA*.

⁴ Voir par exemple, *TF*, 17.

mais alors, il ne serait plus question de la même littérature.⁵ Comme on le soutiendra, toute langue est à la fois une prison et une libération. La prison de la langue trahit et révèle celles de la narration et de l'histoire. Alors, le premier chapitre de cette thèse abordera ce premier élément de la prison et de la libération, en contexte de la prise de parole en langue étrangère.

Deuxièmement, il est important de reconnaître que malgré la narration homodiégétique dans les deux œuvres étudiées, ce n'est pas l'histoire du narrateur qui prime. « *Le testament français*, c'est avant tout l'extraordinaire récit d'une femme, Charlotte Lemonnier, témoin incomparable du siècle qui s'achève. »⁶ Il s'agit donc d'une narration homodiégétique, mais dont la focalisation est surtout externe. De même, comme le titre l'indique, *La femme qui attendait* est l'histoire de Véra, qui attend son fiancé depuis trente ans, et non pas celle du narrateur. Par ailleurs, dans les deux romans, tandis que les noms de Charlotte et de Véra sont souvent mentionnés, dans *Le testament français*, le narrateur ne donne son propre nom qu'une fois vers la fin du roman (*TF*, p. 262), et dans *La femme qui attendait*, on n'apprend jamais le nom du narrateur. Clairement, le narrateur de chaque roman s'approprie l'histoire d'une femme, la raconte, et comme on verra dans cette étude, la manipule selon sa volonté, et selon ce qu'il désire être l'histoire de cette femme ; c'est l'histoire qu'il veut raconter, pas nécessairement l'histoire qui est devant lui.

⁵ « À la rigueur, j'aurais même pu écrire mes romans en russe. Cela aurait bien sûr donné des œuvres différentes, mais pas tant à cause de la langue que de la force poétique [qui provient, j'insiste de la langue] qui se serait manifestée autrement. » Jean-Paul Beaumier, « Andréï Makine : une pénétrante harmonie du visible, » *Nuit Blanche* 65 (1996-1997) : 42-44.

⁶ Ibid., 42-44.

Troisièmement, on soutient que l'action actuelle dans les deux romans à l'étude est subordonnée à une sorte de prison faite de la narration elle-même. Les histoires « réelles » (dans le cadre fictif du roman) et les histoires imaginées du passé (toujours dans le cadre fictif), à partir desquelles les deux narrateurs façonnent leurs récits, sont devenues des pièges, parce qu'ils se perdent dans leur propre récit. On leur doit la forme des deux romans, tandis que le présent ignoré est perdu de vue à mesure qu'on se lance dans cette « réalité » passée, l'obsession principale des narrateurs.

Ensuite, comme étude de l'emprisonnement, cette thèse examinera surtout la « psychologie de la narration, » c'est-à-dire la manière dont les sentiments, les impressions, les faiblesses et les cruautés d'un narrateur subjectif façonnent, et en même temps déforment l'histoire. Sans les défauts voire l'incompétence du narrateur, l'histoire serait sans intérêt. Dans les deux romans, il s'agit d'un narrateur partisan, qui se croit omniscient, alors qu'il ne l'est pas (ce qui devient de plus en plus évident). C'est son engagement envers son histoire qui mène à la construction d'une prison.

En conséquence, l'obsession du narrateur pour le passé ou pour l'avenir, mais quasiment jamais pour le présent, comme on l'a déjà mentionné, est particulièrement révélatrice de sa vision légèrement déformée et parfois peu crédible. Alors, comme les anachronies omniprésentes dans ces deux romans lui sont nécessaires, ainsi qu'à la prison, cette étude s'appuiera aussi d'une part sur la narratologie, et d'autre part sur l'état psychologique du narrateur lui-même, tel qu'il se révèle à travers la narration. Il s'agit donc de la pathologie du narrateur-personnage, et de son influence inéluctable sur l'histoire. En revanche, il ne peut pas être question d'une analyse justement dite « psychologique », qui ne peut pas se faire sur un être non existant. Précisons : les

prisons dont il est question dans les deux romans sont le produit d'une narration qui se veut libre à tout prix, mais qui est piégée par ce désir d'omniscience.

Alors, on examinera la prison qu'impose le narrateur à son personnage principal, à partir des catégories suivantes : la prison de la structure narrative, y compris la narration et le temps, dans les deux œuvres ; l'emprisonnement politique et social et la prison du désir enfantin et impossible, dans *Le testament français* ; l'emprisonnement volontaire, la prison du désir impossible et la prison du désir fugace, dans *La femme qui attendait*. Ainsi, le deuxième chapitre de cette thèse introduira ces composantes de la prison avec une étude théorique, tandis que les troisième et quatrième chapitres seront consacrés à l'analyse de la prison dans *Le testament français* et dans *La femme qui attendait*.

En somme, un aspect important de cette étude sera de considérer comment le fait d'écrire dans une langue étrangère fait partie d'une étude de l'emprisonnement et de la libération. Ensuite, parce qu'on fera l'analyse des anachronies dans les deux romans, cette analyse s'appuie en deuxième lieu sur le cadre méthodologique de la narratologie, qui comporte l'analyse plutôt psychologique des narrateurs.

Enfin, actuellement, la plupart des études portant sur l'œuvre d'Andreï Makine la considèrent surtout dans les contextes de l'écriture en langue étrangère et de l'exil, parfois en tenant compte de la libération. La présente étude se distingue des travaux précédents par le fait qu'elle constitue une analyse approfondie de l'emprisonnement et de la libération à partir de deux romans spécifiques. D'ailleurs, ces romans seront examinés dans le contexte de la prise de parole en langue étrangère dans le roman même, en plus d'autres éléments de la prison romanesque dans chaque œuvre. Ainsi, cette recherche apportera un nouveau regard sur l'œuvre makinienne, qui n'a pas été traitée

dans cette perspective englobant plusieurs éléments de la prison symbolique. On espère que cette étude contribuera à la compréhension de cette œuvre remarquable, et qu'elle suscitera une nouvelle considération des romans de Makine. Par ailleurs, cette thèse contribuera aux études sur le statut du narrateur dans le roman, sur sa fiabilité, et sur la liberté du roman même, afin d'arriver à une réflexion plus profonde sur le genre romanesque et sur ses implications pour notre conception philosophique de la vie.

Chapitre I – Tentatives de libération concrète : La prise de parole en langue étrangère

La francité sera découverte comme art de formulation, comme aptitude à rendre le monde dicible et pensable et surtout élégamment dicible et pensable.¹

Introduction

L'écriture en langue étrangère est d'une importance non négligeable dans cette étude, car Andreï Makine, originaire de la Russie a choisi d'écrire en français. La prise de parole en langue étrangère est une décision qui influence l'essentiel d'une œuvre, d'abord au niveau de l'histoire, mais aussi à celui des considérations plus subtiles. Comme il sera soutenu plus tard, le fait d'écrire dans une langue autre que maternelle permet à l'écrivain de se libérer mentalement, dans la mesure où il peut se distancier des événements qu'il raconte. Dans les romans d'Andreï Makine, il s'agit clairement d'une œuvre caractérisée par le trauma. Makine traite les questions majeures suivantes dans son œuvre : le stalinisme et le KGB (*La fille d'un héros de l'Union Soviétique*, *Confession d'un porte drapeau déchu*, *La musique d'une vie*), l'exil (*Le testament français*, *Le crime d'Olga Arbélina*, *La femme qui attendait*), le non-sens de la vie en Russie communiste (*Au temps du fleuve Amour*, *La femme qui attendait*), la déception de la réalité occidentale aussi bien qu'orientale (*Requiem pour l'Est*, *La terre et le ciel de Jacques Dorme*), la misère de vivre et la guerre (*Requiem pour l'Est*, *Le testament français*), en plus de chacune des plus petites misères qui se trouvent abondamment dans

¹ Andreï Makine, « La Question française, » La Nouvelle Revue française 92 (1996) : 4-19, 16.

toute l'œuvre. Alors, dans ce chapitre, nous considérerons l'écriture en langue étrangère dans le cadre de théories générales et historiques et dans l'œuvre de Makine en particulier.

En vue d'aborder tous les aspects pertinents d'une œuvre écrite entièrement en langue étrangère, ce chapitre prendra la forme suivante : en premier lieu, on examinera l'écriture en langue étrangère en général, à partir d'une brève étude de l'écriture en langue étrangère à l'époque moderne, et on considérera le potentiel libérateur de ce type d'écriture. En deuxième lieu, on traitera l'écriture en langue étrangère dans l'œuvre d'Andreï Makine de façon générale. En dernier lieu, on étudiera l'influence de la langue française spécifiquement dans *Le testament français* et dans *La femme qui attendait* en trois sections, à partir de la langue comme expression de l'irréalisme, de l'exil et d'une identité fragmentée, et de la prison.

I – L'écriture en langue étrangère

I. 1. – L'écriture en langue étrangère à l'époque moderne

Pour commencer, l'écriture en langue étrangère, qui se définit comme celle des écrivains qui choisissent pour leur production littéraire une langue acquise au lieu de la langue maternelle, a toujours existé.² Cependant, elle se pratique à l'ère moderne d'une façon et pour des raisons qui la distinguent des siècles précédents. En outre, on la remarque de plus en plus souvent aujourd'hui, surtout en ce qui concerne la littérature de

² Steven G. Kellman, The Translingual Imagination (Lincoln et London, Nebraska : University of Nebraska Press, 2000) VIII-IX.

témoignage.³ Ainsi, « la pratique littéraire en langue étrangère est sans contredit un phénomène marquant de la contemporanéité, même si elle a une profonde dimension historique. »⁴ Cette prochaine section servira à survoler brièvement cette pratique, afin d'arriver à une mise en évidence de tout ce que pourrait représenter cette décision, et à une meilleure compréhension des implications de l'écriture en langue étrangère pour les œuvres d'un écrivain.

D'une part, parmi les auteurs qui emploient une langue acquise, le remplacement définitif de la langue maternelle distingue la plupart des auteurs modernes de ceux des autres siècles. Tandis que jadis des textes polyglottes et des textes dans la langue maternelle de l'écrivain étaient souvent aussi communs que leurs œuvres en langue(s) étrangère(s), aujourd'hui on trouve beaucoup d'auteurs qui choisissent d'abandonner complètement leur langue maternelle comme langue d'écriture, parfois même l'abandonnant dans la vie quotidienne.⁵ Avant la fin du vingtième siècle, la majorité des auteurs qui s'installaient dans un pays étranger écrivaient d'abord dans leur langue maternelle, laissant la nouvelle langue de côté pour des traductions ou des écrits qui suivraient l'établissement de leur réputation :

³ La littérature qui sert comme un témoignage. Témoignage – « 1. Fait de témoigner ; déclaration de ce qu'on a vu, entendu, perçu, servant à l'établissement de la vérité. Attestation, rapport. » Sous la direction de Josette Rey-Debove, et d'Alain Rey, Le Nouveau Petit Robert : Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française (Paris : Dictionnaires le Robert, 2003) 2580.

⁴ Robert Dion, Hans-Jürgen Lüsebrink, et János Riesz, Écrire en langue étrangère : Interférences de langues et de cultures dans le monde francophone (Cap-Saint-Ignace : Éditions Nota bene, 2002) 5.

⁵ Robert Jouanny, Singularités francophones ou choisir d'écrire en français (Paris : Presses Universitaires de France, 2000) 20.

Le rôle et la place des écrivains immigrants dans le champ littéraire et culturel français se sont récemment modifiés. À côté d'écrivains ayant d'abord écrit dans une autre langue [...], on trouve désormais de nombreux écrivains pour qui le français constitue la seule langue d'expression littéraire et qui n'auraient peut-être pas écrit dans leur langue maternelle ni publié dans leur pays d'origine : l'auteur russe Andreï Makine en [est un] exemple caractéristique.⁶

Ceci constitue clairement un départ de la coutume qui voulait que des écrivains publient d'abord, et peut-être à jamais, dans leur langue maternelle.

D'autre part, malgré certaines raisons pour écrire dans une langue étrangère qui sont communes à toutes les époques, par exemple, l'impérialisme, le désir de publier, la convenance ou la tradition d'employer certaines langues pour certaines tâches⁷, la plupart des raisons d'écrire en langue étrangère ont changé. Bien sûr, il existe toujours des écrivains qui acceptent d'écrire en langue étrangère pour des raisons plutôt pratiques, mais plus communs sont ceux qui ont pris cette décision délibérément. À l'ère moderne, par exemple, « on trouve aussi des choix personnels reliés à la fascination pour une langue et une culture étrangères, comme [...] chez Andreï Makine (qui a choisi très tôt la langue et la culture françaises, même s'il n'en avait qu'une connaissance livresque et indirecte). »⁸ Donc, contrairement aux siècles passés, l'époque moderne a vu l'avènement d'une nouvelle catégorie d'écrivains, ceux qui choisissent une nouvelle langue simplement parce qu'ils le peuvent. Par la suite, l'usage d'une langue en particulier est donc surtout un choix esthétique.

⁶ Robert Dion, et al., op. cit., 8-9.

⁷ Leonard Forster, The Poet's Tongues : Multilingualism in Literature (New Zealand : Cambridge University Press in association with University of Otago Press, 1970) 17. Par exemple, en Occident, pour écrire « correctement » une lettre d'amour, il fallait utiliser l'italien, jusqu'à la fin du seizième siècle.

⁸ Robert Dion, et al., op. cit., 9.

Ensuite, les conséquences du choix d'une langue d'écriture sont nombreuses. Cet abandon de la langue première comprend non seulement un refus de cette langue : il pourrait aussi représenter l'abandon de la culture qui l'accompagne. Évidemment, la langue n'existe pas en dehors des coutumes, de l'histoire et du peuple qui l'utilise.

« Sous cet aspect, le choix d'une nouvelle langue d'écriture, suite à l'exil ou à l'émigration, reviendrait à bannir une partie de soi. »⁹

Venons en à considérer les implications d'un tel bannissement de soi. Si l'on considère ces écrivains exilés à l'époque moderne, qui abandonnent la langue maternelle comme langue d'écriture de façon absolue, la caractéristique la plus souvent commune et partagée est la fuite d'une vie difficile ou non désirée. Au-delà du contexte linguistique, la nouvelle langue leur fournit un abri. De nos jours, on délaisse la langue maternelle, pour en exploiter une autre afin de calmer son désarroi psychologique. Lors d'une étude des écrivains non francophones qui emploient le français comme langue d'écriture, Robert Jouanny distingue entre les exilés du dix-neuvième siècle, qui ont souvent utilisé leur langue maternelle pour l'écriture et ceux du vingtième siècle dont la plupart emploient le français :

Les « exilés » (encore rares) du siècle suivant [ont] généralement conservé l'usage de leur langue maternelle [...] Rien en tout cas qui permette de les considérer comme des écrivains francophones. Il en va autrement au vingtième siècle, qui a vu [...] maints écrivains fuir [...] le communisme [...] et s'installer en France, souvent avec la volonté de rompre définitivement avec un passé douloureux. Sans pourtant, bien souvent, utiliser la langue d'emprunt autrement que pour redire, revivre autrement ce vécu douloureux.¹⁰

⁹ Simon Harel, « L'exil dans la langue maternelle : l'expérience du bannissement, » Québec Studies 14 (1992) : 23-30, 24.

¹⁰ Robert Jouanny, op. cit., 20.

Sans hasarder une opinion sur la « francité » des écrivains qui ont préservé leur langue maternelle, il est quand même important qu'au vingtième siècle il y a eu un décalage par rapport au passé, et que les écrivains exilés ont en majorité commencé à employer la langue de leur pays adoptif dans leur production littéraire. En outre, il faut souligner que souvent, il s'agit d'une écriture de témoignage. Ainsi, de nos jours, la langue est aussi manipulée comme outil psychologique, choix esthétique et positionnement délibéré.

En somme, le phénomène d'écrivains migrants est devenu tout à fait autre chose par rapport aux siècles précédents. De plus en plus souvent, les écrivains qui emploient une langue seconde deviennent un élément important *et reconnu* de la culture à laquelle ils se sont joints pour pouvoir décrire leur ancienne vie, le plus souvent pour se libérer de ce passé non voulu. L'ironie marquante est qu'autrefois quelqu'un qui écrivait en français devenait « français » grâce à la langue, alors qu'aujourd'hui en France, en dépit de leur allégeance totale, c'est un statut qu'on accorde à très peu de gens, parmi eux, Andreï Makine, mais les critiques ne sont pas d'accord là-dessus.¹¹

I. 2. – La libération de l'écriture en langue étrangère

I.2.i. La libération de l'histoire

En tant que reconnaissance du passé ou d'une expérience personnelle du passé, toute littérature en est une évasion. Ceci est d'autant plus vrai lorsqu'il s'agit de l'écriture en langue étrangère, parce qu'on différencie clairement entre le présent et ce

¹¹ Les critiques le qualifient toujours uniquement comme « russe ». Natasha Fairweather, « Interview – Andreï Makine – Through the Iron Curtain to Paris, » Independent on Sunday [London] 31 jan. 1999, 1.

passé thématise dans l'œuvre. La prise de parole en langue étrangère est donc un moyen de s'échapper des misères du passé, dans la mesure où elle en facilite l'exploration.

D'abord, quand on décrit des événements misérables dans une langue qui en est dissociée, on se libère d'un aspect de leur tragédie, c'est-à-dire que si l'on décrit une épreuve dans une langue autre que celle dans laquelle elle a été vécue, on est psychologiquement libéré par cette prise de parole. Lorsque l'épreuve est traduite dans une nouvelle langue, le fait de raconter cette épreuve permet non seulement de la revivre, mais cette prise de parole permet d'examiner l'expérience de façon plus objective, ce qu'on ne pourrait pas faire dans la langue dans laquelle elle a été vécue. C'est grâce à la possibilité de se détacher de ce qui se passe en passant par une autre langue que l'écrivain parvient à se libérer à travers la parole. Ainsi, la prise de parole en langue étrangère constitue une libération de ce qu'on décrit ; il s'agit d'une délivrance tangible et puissante, qui permet une certaine distanciation de soi.

Néanmoins, il faut aussi reconnaître ici que dire quelque chose en n'importe quelle langue libère le locuteur, parce qu'il reconnaît l'expérience comme vraie, et qu'il accepte qu'elle se soit passée. Mais ceci est d'autant plus vrai lorsqu'il s'agit des écritures en langue étrangère, parce qu'en même temps qu'on reconnaît ce qui s'est passé, on s'en déclare libéré. « All of this suggests translanguaging as a form of self-begetting, as the willed renovation of an individual's own identity. »¹² Le mot clé ici c'est *willed*, *voulu* : l'auteur choisit alors de se redéfinir, de se libérer à partir d'une nouvelle langue. Ainsi, dans l'écriture en langue étrangère, il pourrait aussi s'agir d'une redéfinition de soi. On s'est détaché de ce qui se passe ; on peut raconter de nouveau,

¹² Steven G. Kellman, *Translingual*, op. cit., 21.

mais cette fois, on est au-delà de sa prise. La réalité de l'histoire que l'auteur raconte ne menace plus ce dernier, bien qu'il la reconnaisse comme vraie, car il est sorti de la prison.

I.2.ii. La libération de la langue

Prenons comme point de départ le constat évident, à savoir que le choix de la langue prescrit le lectorat potentiel de l'œuvre. C'est-à-dire que clairement chaque langue permet et limite la communication en même temps : « Every language both liberates and imprisons its users, giving them the ability to communicate among themselves, but barring them from communication with others. »¹³ Dans la citation précédente, tirée du *Manifeste de Prague*, les limites de communication qu'impose une langue sont vues sous une optique négative, dans la mesure où elles sont symboliques d'une confusion babélique, où la communication entre individus est limitée par la (les) langue(s) qu'ils utilisent. De fait, les auteurs du manifeste préconisent l'adoption d'une nouvelle langue « libre » de tout ce que représentent les autres, mais ils négligent de dire comment la maîtrise d'une langue peut être non pas une prison, mais une clé, comme l'on vient de montrer. Alors, ils ne vont jamais réaliser leur rêve : « Just as we cannot stop ourselves from rebuilding the Tower of Babel, it will be knocked down again and again. »¹⁴ La restriction du lectorat implique jusqu'à un certain point celles de l'histoire.

Cela dit, c'est la fonction de la langue qui permet et interdit la communication entre individus, à la fois sa puissance et sa faiblesse, que l'écrivain qui choisit d'employer

¹³ Prague Manifesto, juillet 1996 [Présenté au colloque international sur « Esperanto »]. Cité dans Steven G. Kellman, Switching Languages : Translingual Writers Reflect on Their Craft (Lincoln et London, Nebraska : University of Nebraska Press, 2003) 31.

¹⁴ Steven G. Kellman, Translingual, op. cit., 22.

une langue étrangère exploite pour formuler ce qu'il décrit afin de répondre à ses besoins psychologiques. Une langue étrangère peut rendre dicible ce qui serait autrement indicible. Écrire dans une nouvelle langue permet à l'écrivain de voir autrement : les limites de sa culture et de tout ce que sa langue maternelle représente pour lui ne sont plus aussi importantes, mais la tension entre les deux langues est toujours là. Donc, la langue étrangère permet à l'écrivain non seulement une libération de l'histoire vécue, mais une nouvelle liberté d'expression, un « entre deux langues » (*TF*, p. 279) qui soutient une compréhension unique de sa vie et de son histoire.

Pour conclure, l'écriture en langue étrangère permet à l'écrivain de se sortir des prisons figuratives, de se détacher de ce qui se passe, de rendre ce qu'il dit acceptable, et de voir plus objectivement. Ainsi, la prise de parole en langue étrangère est une libération puissante, dans la mesure où elle permet à l'écrivain de se sortir de la prison, grâce à la liberté retrouvée dans la langue. Clairement, lorsqu'on considère des écrivains de témoignage ou des récits d'auteurs traumatisés, l'usage d'une langue étrangère n'est pas un hasard.

II – L'écriture en langue étrangère dans l'œuvre d'Andreï Makine

Avant de passer aux romans particuliers qui font l'objet de cette étude, les considérations précédentes seront pertinentes pour examiner l'œuvre entière d'Andreï Makine, dans la mesure où la langue influence son écriture. Il n'y a pas de doute que les thèmes de son œuvre ne se prêtent pas à une exposition facile, car les romans de Makine traitent les époques suivantes : la Première Guerre mondiale, la suite de la Révolution russe, la Deuxième Guerre mondiale et le communisme. Sans contredit possible, il suffit

de dire qu'il s'agit d'une ère relativement courte mais dévastatrice.¹⁵ Afin de montrer la façon dont la langue française a permis à Makine de créer une œuvre remarquable, cette section traitera les considérations suivantes : comment le roman s'appuie sur la langue aussi bien que sur les souvenirs, le français comme élément libérateur dans la vie de Makine, la tension entre deux langues qui ressort dans le roman, la langue étrangère comme façon de rendre l'indicible dicible, et le public d'un roman.

En premier lieu, pour écrire ses romans, Makine a clairement dû s'appuyer d'une part sur ses souvenirs et les histoires de son enfance, mais d'autre part sur la langue française, qu'il avait adoptée. Ce n'est sans doute pas une coïncidence si son roman le plus célèbre, *Le testament français*¹⁶, est celui qui se lance le plus désespérément à la recherche de la langue française, des cultures russe (soviétique, en réalité) et française ensemble et de l'enfance. Afin d'écrire librement sur un sujet aussi lié à la langue de son enfance, il a dû en choisir une autre, qui n'imposerait pas les mêmes limites que la langue maternelle soit la langue vécue, et qui n'inspirait ni la honte ni la terreur.

Même si Makine ne considère pas le français comme élément nécessaire à son écriture, il admet que le français a eu un effet libérateur sur lui dans son enfance :

Makine was asked what role French culture had played in his own youth. He answered: « Je dirais un rôle libérateur. Un rôle libérateur parce que ça m'a permis de voir au milieu de cette société... qui était très fermée, très totalitaire, tout à coup ça m'a permis de voir... l'existence d'un autre monde.¹⁷

¹⁵ Roderick Phillips, *Society, State, and Nation in Twentieth-Century Europe* (Upper Saddle River, New Jersey : Prentice Hall, 1996) 115, 168, 171, 236, 337, 364.

¹⁶ Ce roman a gagné les prix Goncourt et Médicis ainsi que le Goncourt des Lycéens en 1995.

¹⁷ Ian McCall, « Andreï Makine's France : A translingual writer's portrayal of his 'terre d'accueil', » *French Cultural Studies* 16.3 (2005) : 305-320, 308.

Ainsi, l'auteur admet le rôle qu'a joué le français dans sa perception du monde. Du monde nouveau, quotidien ou imaginaire qu'il cherchait dans d'anciens journaux français est surgi un autre – l'Occident, qu'il était soudainement capable d'imaginer. C'est forcément de ces deux mondes qu'est né le monde littéraire qu'il décrit dans ses romans, et donc le choix d'écrire en langue étrangère était important pour la réussite. Makine admet cela expressément dans *Le testament français*, et on le reconnaît dans ses autres romans.

Unlike the majority of Russian émigré writers, he chose to write and publish exclusively in French, and the reviewers describe this choice of language using the same vocabulary of liberation. [...] Makine himself has encouraged critics to equate his liberation with the French language itself.¹⁸

La raison pour laquelle cette libération personnelle est aussi importante pour ses romans est le dialogue entre les deux langues. La tension entre les deux mondes de son enfance, le russe et le français, est reflétée dans la tension entre les deux langues. Il lui est impossible d'échapper complètement à un de ces mondes, tout comme il ne peut pas écrire dans une langue étrangère sans que cela n'influence son œuvre.

Quant à l'écrivain, Makine est sensible au rôle de la langue française dans son succès littéraire et sa liberté. En parlant du français, langue libératrice, il fait d'abord l'éloge de la richesse de son vocabulaire et de sa grammaire. Il va jusqu'à commenter les temps de verbes possibles en français, qui en a vingt-quatre, comparé avec le russe, qui n'en a que trois.¹⁹ Néanmoins, c'est avant tout la libération de la parole qu'il ressent en

¹⁸ Gabriella Safran, « Andreï Makine's Literary Bilingualism and the Critics, » *Comparative Literature* 55.3 (2003) : 245-265, 248.

¹⁹ Ibid., 253.

écrivait dans cette langue étrangère : « Mais surtout son langage ! C'était un monde où tout pouvait être dit. Où la réalité la plus embrouillée, la plus ténébreuse trouvait son mot ». ²⁰ Pourtant si, pour reprendre ses mots, c'est un monde où *tout* peut être dit, la langue française doit impliquer aussi un monde où l'on peut discuter du goulag, du KGB, des camps d'internement, de la violence, de la misère, et de l'absence d'humanité chez les humains. Dans une étude sur les écrivains migrants, Simon Harel affirme que : « Quitter le pays natal est bien sûr l'embrayeur qui détermine l'élaboration de cette identité vécue comme bannissement. Il s'agit d'un acte qui donne naissance au récit. » ²¹

Cependant, Makine a tendance à minimiser l'importance de cet usage d'une langue. D'après lui, il aurait pu écrire en russe, mais comme il s'adressait aux Français, il a choisi leur langue : « I began by writing poetry in Russian and one day I may well write in Russian again, but for the moment I am addressing myself to a French audience, and so I write in French. » ²² D'ailleurs, il affirme que : « Si j'étais resté à Moscou, j'aurais écrit en russe. Mais, venant à Paris, je me suis immédiatement mis au français » ²³, qualifiant ainsi la question de l'écriture et de la langue comme un problème géographique.

Cependant, il contredit ses propres affirmations romanesques. Dans *Le testament français*, le personnage d'Aliocha, le jeune qui narre l'histoire, affirme à plusieurs reprises que le français lui permet non seulement de voir autrement, mais qu'un jour il lui permettra de dire l'indicible (*TF*, p. 193).

²⁰ Ian McCall, op. cit., 308.

²¹ Simon Harel, loc. cit., 24.

²² Natasha Fairweather, loc. cit., 2.

²³ Louis-Bernard Robitaille, « Les écrivains migrants », *L'Actualité* [Québec] 15 mai 1997, 22 (8) : 78, 2.

D'ailleurs, sans le public français, ses romans seraient quasiment sans lecteurs, étant donné que Makine n'est pas apprécié en Russie : « Russians are troubled not only by what Makine writes about his homeland, but also by his lack of loyalty to it ».²⁴ Il est critiqué dans sa patrie pour sa représentation de la Russie, que l'on qualifie comme étrangère²⁵, et pour son exposition de la vie sous un régime totalitaire, l'Union soviétique : « The novel [*Le testament français*] holds up a brutally frank mirror to Soviet society, and few Russians will like what they see ».²⁶ Alors, malgré son succès à l'Ouest, comme c'était le cas pour la plupart des écrivains russes du siècle dernier qui étaient reconnus en Occident²⁷, mais qui critiquaient le régime soviétique, même son chef-d'œuvre a été mal reçu en Russie.²⁸ Si les misères du régime soviétique ne constituent pas le thème central de tous ses romans, il y a toujours des incidents qui interrompent parfois l'histoire pour rappeler au lecteur²⁹ qu'il s'agit toujours de l'URSS, pays vaste où

²⁴ Natasha Fairweather, loc. cit., 2.

²⁵ « But Makine's novel will undoubtedly disappoint Russian readers... It's as though Makine's Russia is stamped "Made abroad"... ». Maia Zlobina, « V poiskakh utrachennykh mgnovenii, » *Novyi mir* 10 (1996) : 242-245. Traduit et cité dans Gabriella Safran, loc. cit., 251.

²⁶ Natasha Fairweather, loc. cit., 2.

²⁷ Roderick Phillips, op. cit., 404.

²⁸ « In the U.S., [*Le testament français*] was a finalist for the National Book Critics Circle award but in his native Russia the novel received negative reviews. » Ray Taras, « "À la recherche du pays perdu" : Andreï Makine's Russia, » *East European Quarterly* 34 .1 (2000) : 51-79, 51.

²⁹ Voir, par exemple, l'histoire des rescapés des goulags dans *Au temps du fleuve amour*, 246.

tous les malheurs³⁰ sont possibles. Pour montrer en toute liberté ce qui s'est passé sous l'ancien régime, Makine a dû chercher un public qui n'en avait pas fait l'expérience. Comme s'exclame le narrateur devenu adulte en lisant inconsciemment sa propre histoire vers la fin du *Testament français* : « ... Cette vie racontée n'était qu'un destin féminin de plus, l'un de ces destins tragiques du temps de Staline qui nous bouleversaient quand nous étions jeunes et dont la douleur s'était émoussée depuis [...]. L'Histoire n'eût pas besoin de ces innombrables petits goulags » (*TF*, pp. 337-338). Le narrateur ne comprend pas pourquoi Charlotte écrit cette histoire, avant d'apprendre qu'il s'agit de sa mère ; d'après lui, cela n'intéresse plus personne. On constate alors qu'afin de décrire littérairement l'histoire de la Russie au vingtième siècle, Makine a choisi de devenir un écrivain français plutôt que russe.

Ainsi, la langue française a donné à Makine les clés nécessaires pour s'échapper de la prison afin de décrire la tragédie profonde de la Russie du vingtième siècle en examinant minutieusement la société, ce qu'il n'aurait pas pu faire sans recours à l'étrangeté et à la distance que lui a permises la langue française. Clairement, le fait de décrire la vie russe en français influence l'œuvre de Makine, et l'usage d'une langue étrangère a facilité sa venue à l'écriture.

³⁰ « Makine's fiction registers – as only works of the imagination are capable of doing – the perplexing and intricate textures of life under a brutal regime ». Andrew Riemer, « The Russian Testaments of Andreï Makine, » *Quadrant* 44.7-8 (2000) : 74-77, 76.

III – La prison de la langue dans *Le testament français* et *La femme qui attendait*

III.1 – L’irréalisme voulu et la langue dans *Le testament français* et *La femme qui attendait*

L'intrigue du *Testament français* et de *La femme qui attendait* suggère l'irréel, comme si l'on était censé questionner la vraisemblance de tout ce qui se passe, en même temps que le narrateur nous assure de sa véracité. Laissant de côté pour le moment la fiabilité du narrateur, si l'on prend l'intrigue de chaque roman en elle-même, elle est pour le moins étrange. Cette partie montrera comment la langue française soutient cette mise en question de la « réalité » au niveau romanesque dans chacune des deux œuvres à l'étude.

III.1.i La relation entre l'intrigue et la langue dans *Le testament français*

En premier lieu, pour comprendre *Le testament français*, il faut apprécier les histoires de Charlotte, vieille femme qui habite la Russie, mais qui regrette toujours la France de son enfance, et qui régale ses petits-enfants avec des histoires de sa jeunesse. Les récits de Charlotte sont comme le fil d'un rêve perdu qui interrompt parfois l'histoire, mais qui la constitue à moitié, car ses récits forment en grande partie le « monde » préféré de son petit-fils, le narrateur, jusqu'à son adolescence. D'autre part, *Le testament français* est autant l'histoire de Charlotte que celle de son petit-fils. L'obsession du narrateur et de sa grand-mère pour la langue et la culture françaises forme la base de l'intrigue, et implique l'idée que la belle vie se trouve à côté de celle qu'ils vivent ; elle existe en français.

En deuxième lieu, l'usage d'un français vieilli en Sibérie, qui sert à révoquer les gloires d'une époque perdue, rend l'intrigue invraisemblable. Le narrateur passe la plus grande partie de l'année à vivre en russe, loin de sa grand-mère. Dans ce roman, les personnages existent en russe et parlent entre eux en russe, mais ils préféreraient vivre en français ; chaque soirée d'été, ils abandonnent le russe pour conter et pour rêver en français. C'est une « réalité » qui se superpose finalement sur le monde « réel », comme le plaint le narrateur : « [Charlotte] m'avait enfermé dans ce passé, d'où je jetais des coups d'œil distraits sur la vie réelle » (*TF*, p. 200). Le français soutient donc non seulement l'Atlantide des récits de Charlotte, mais toute la rêverie du roman.

En dernier lieu, il n'est jamais certain que la vie française telle qu'elle est représentée par Charlotte soit réaliste, et il est certain qu'aucun des personnages ne l'a vécue ; bien que ses histoires se situent au temps de sa jeunesse, il s'agit le plus souvent d'événements célèbres inspirés par d'anciennes coupures de journaux, par exemple, la visite du Tsar Nicolas à Paris censément en 1910.³¹ En outre, à la fin du roman, le narrateur indique que la lettre que Charlotte lui envoie, son « testament », est écrite entièrement en russe, jusqu'au moment où elle lui explique les circonstances qui entourent sa naissance pénible et pour lui peu croyable, en employant le français : « La lettre était écrite en russe et c'est seulement à cette ligne que Charlotte passait au français, comme si elle n'était plus sûre de son russe. Ou comme si le français, ce français d'une autre époque, devait me permettre un certain détachement vis-à-vis de ce qu'elle allait me dire » (*TF*, p. 339). Il s'agit de la langue de l'irréel.

³¹ Comme l'indique le narrateur devenu adulte, le tsar est réellement venu à Paris en 1896.

III.1.ii La relation entre l'intrigue et la langue dans *La femme qui attendait*

La femme qui attendait présente une intrigue encore moins crédible que celle du *Testament français* : il s'agit de l'histoire d'une autre « vieille » femme, qui n'a véritablement que 47 ans, mais qui vit en Sibérie, en attendant l'homme qu'elle aime, qui est parti pour la guerre il y a trente ans. La narration du roman ainsi que l'histoire indiquent clairement que la langue dans laquelle les personnages parlent est le russe. C'est comme si on lisait une traduction, car il n'y a qu'un mot de russe dans tout le roman. On pourrait même douter de la compréhension de la langue française de la grande majorité des personnages dans ce roman, car il n'y a aucune indication qu'ils la parlent. Ainsi, parce que l'histoire de *La femme qui attendait* est racontée en français, à l'encontre du *Testament français*, sans aucune explication, l'irréalisme dû à la langue étrangère est aussi évident dans ce roman. Dans les deux œuvres, il existe un sens de la nostalgie, qui se nourrit entre autres de la langue étrangère jusqu'à ce que cela devienne presque fantastique.

III.2 – La langue comme expression d'exil et d'identité fragmentée dans *Le testament français* et *La femme qui attendait*

Dans le *Testament français* et *La femme qui attendait*, le français est surtout une expression de l'exil. L'usage d'une langue qui est étrangère à la majorité des personnages en souligne la solitude, et exige que le lecteur la partage, car il lit une histoire qui se situe en Russie, par le biais du français.

III.2.i La relation entre l'exil et la langue dans *Le testament français*

Premièrement, l'exil dans *Le testament français* est absolu et traumatisant, mais répandu et apparemment séduisant. Charlotte n'est pas russe, mais française ; l'homme pour lequel elle est restée en Russie est mort, et la société qui l'avait accueillie est disparue. Au lieu de rentrer en France ou d'approuver la nouvelle société soviétique, elle accepte son *destin* russe sans plainte aucune, et se réfugie dans ses souvenirs de la France de sa jeunesse. C'est un malaise qu'elle transfère à son petit-fils, qui se sent coupé de tout, parce qu'il n'est ni russe ni français. À l'époque, être les deux aurait été peut-être pire que de ne rien être, et le narrateur est déchiré par sa double allégeance : « ... Il m'arriva de pleurer [...] parce que je me sentis Russe. Et que la greffe française dans mon cœur se mit à me faire, par moments, très mal » (*TF*, pp. 204-205).³² Il a du mal à comprendre son identité ; malgré son appréciation pour les histoires de sa grand-mère, il en veut à elle, parce que le don, que constitue la connaissance d'une autre culture, qu'elle lui a transmis devient aussi son fardeau (*TF*, pp. 175, 251). Dans *Le testament français*, il s'agit d'un narrateur-enfant, qui aimerait que la vie soit plus simple.

Ensuite, tout le roman est rempli d'un vague sens de l'exil qui n'est jamais résolu. L'élément qu'apporte le français à cet exil est un abri contre la vie russe, qui le rend de plus en plus définitif. Accoudé au balcon de sa grand-mère, le petit garçon se perd dans des histoires de Charlotte, dans lesquelles il s'agit, par exemple, du repas qu'on sert au tsar et à la tsarine lorsqu'ils font un voyage à Paris. Il n'est forcément pas question de la Russie staliniste. L'usage de la langue étrangère rend l'exil de Charlotte plus aigu, ou du moins, plus évident. Ce n'est qu'en contant qu'elle l'utilise, lorsqu'elle parle du passé.

³² Voir aussi *TF*, 57-58, 249.

En outre, chaque année lorsque ses petits-enfants retournent en ville à l'automne, « elle n'a personne à qui parler... personne à qui parler en français... » (*TF*, p. 275), une réalité que son petit-fils remarque déçu. À la fin du roman, le petit-fils de Charlotte, le « Frantsouz » (*TF*, p. 246), se trouve lui-même en France, s'interrogeant sur « l'exil comme mode d'existence » (*TF*, p. 298). Finalement, au moment où Charlotte explique à son petit-fils, le narrateur, les véritables circonstances de sa naissance, en employant le français, il se sent encore plus en exil en France, dans un pays où la langue est censée lui permettre une distanciation de soi. Clairement, dans *Le testament français*, il y a un profond sens de l'exil qui est soutenu par l'usage de la langue française.

III.2.ii La relation entre l'exil et la langue dans *La femme qui attendait*

De même, dans *La femme qui attendait*, Véra, la femme dont il est question, semble être en exil dans son propre pays. En attendant l'homme de sa vie, elle s'installe dans le Nord, entourée de vieilles femmes, pour lesquelles elle incarne le lien entre la vie et la mort. Elles aussi attendent des choses et des êtres qui n'arriveront jamais. Cependant, durant tout le roman, il n'y a pas une seule occasion où l'on prétend parler le français. Il s'agit toujours du « russe », exprimé en français. La question de la langue est soulevée, cependant, lorsqu'on apprend que Véra est linguiste (*FQA*, p. 111), et celle de l'exil est soulevée de nouveau lorsque Véra insiste qu'elle est réellement chez elle à Mirnoïé, expliquant que : « ma place était là, c'est tout » (*FQA*, p. 116). « L'exil » de Véra se situe dans le passé à Moscou, durant ses études à l'université. Le narrateur, seul, reste en exil à Mirnoïé ; l'exil de Véra n'est qu'illusion. Toutefois, l'usage du français

comme langue de narration crée un écart entre la narration et le contexte du récit, contribuant ainsi au sentiment d'exil.

Pour conclure, dans *Le testament français* et dans *La femme qui attendait*, l'exil qu'éprouvent les personnages est clairement mis en évidence par le décalage entre la langue qu'on lit et celle que les personnages sont censés utiliser. Tout au long des deux romans, l'irrémissible décalage entre le russe et le français souligne le problème de l'exil dont les personnages souffrent, et dans une certaine limite, force le lecteur à le partager ou du moins à le reconnaître. Même si, dans *Le testament français*, le narrateur comprend la langue de la narration actuelle, le français sert à distancier le lecteur de ce qui se passe dans la vie « réelle » du narrateur, qui se déroule en russe. Donc, même au niveau de la narration, dans les deux romans, il demeure une forte impression d'exil, soutenue par l'usage du français comme langue de narration.

III.3 – La prison de la langue dans *Le testament français* et *La femme qui attendait*

Cette prochaine section considérera comment l'irréalisme voulu, l'exil, et la crise d'identité renvoient tous à la prison de la langue. Évidemment, comme outil de communication, la langue est efficace, mais problématique : « Language can never really express anything : only relationships (Saussurean linguistics) or sheer absence (Mallarmé). »³³ Dans *Le testament français*, le narrateur est à la recherche d'une nouvelle langue « inédite » (*TF*, p. 68) « qui dirait l'indicible » (*TF*, p. 193)³⁴, tandis que

³³ Fredric Jameson, *The Prison House of Language* (Princeton, New Jersey : Princeton University Press, 1972) 122.

³⁴ Voir aussi : *TF*, 174, 175-176, 228, 272, 279, 289, 327, 343.

dans *La femme qui attendait*, le narrateur désespère de l'existence d'un « dialecte de l'âme » (*FQA*, p. 11), qui expliquerait la vie de Véra, et dans ce but, il tient un carnet pour commenter sa vie (*FQA*, p. 100). En outre, comme le narrateur du *Testament français*, il éprouve la nécessité de rechercher l'essentiel dans la vie, afin « de [le] dire dans un livre » (*FQA*, p. 127). Les deux parties suivantes examineront alors la prison de la langue dans chaque roman séparément.

III.3.i. La prison de la langue dans *Le testament français*

Examinons d'abord *Le Testament français*. On observe que, saisi par la volonté d'expliquer le monde de Charlotte aux autres, le narrateur du *Testament français* décide pour la première fois qu'il « fa[ut] inventer une langue inédite dont [il] ne conna[ît] pour l'instant que les deux premiers vocables : bartavelles et ortolans » (*TF*, p. 68). C'est-à-dire que, pour le moment, il s'agit du français. Cette quête de la langue qui lui permettrait de tout dire le poursuit durant son enfance :

Une nouvelle fois je ressentais en moi la mystérieuse gestation de cette langue si différente des paroles émoussées par l'usage, une langue dans laquelle j'aurais pu dire tout bas en rencontrant le regard de Charlotte :
- Pourquoi j'ai le cœur serré lorsque j'entends l'appel lointain de la Koukouchka ?... (*TF*, p. 174).

Pour qu'il puisse s'exprimer comme il veut, il lui faut pouvoir dire l'indicible, qui constitue l'important : « L'indicible ! Il était mystérieusement lié, je comprenais maintenant, à l'essentiel. L'essentiel était indicible. Incommunicable. Et tout ce qui, dans ce monde, me torturait par sa beauté muette, tout ce qui se passait de la parole me paraissait essentiel. L'indicible était essentiel » (*TF*, pp. 175-176). Le narrateur continue alors à rassembler les mots susceptibles de faire partie de sa nouvelle langue, dont

« koukouchka » (*TF*, p. 193). Finalement, il découvre que le français est « cette langue d'étonnement par excellence », et au même moment, l'existence d'un « entre-deux-langues » (*TF*, p. 272), qu'il veut exprimer par écrit (*TF*, p. 279), mais il se lamente d'en être incapable (*TF*, p. 289). Les derniers mots du roman confirment cette incapacité du narrateur de s'exprimer comme il le voudrait : « Seuls me manquaient les mots qui pouvaient le dire » (*TF*, p. 343). La langue ne lui suffit clairement pas.

III.3.ii. La prison de la langue dans *La femme qui attendait*

Examinons à présent *La femme qui attendait*. Il est remarquable que le narrateur tienne un petit carnet dans lequel il espère aussi pouvoir dire l'indicible un jour : la vie de Véra. Chaque fois qu'il croit saisir quelque chose d'important, il le note dans son carnet, mais le plus souvent, il se rend compte après que ses notes ne lui servent pas beaucoup. Il se lamente de l'inutilité de ses tentatives : « Ma certitude que tout était possible entre nous. Et l'impression d'avoir laissé passé la chance. Je l'avais noté dans mon carnet. Ces notes me paraissaient à présent parfaitement incongrues » (*FQA*, p. 25). D'ailleurs, la réalité s'impose souvent sur les notes du carnet : « Cette bague enlevée était plus convaincante que toutes les suppositions que j'avais marquées dans mon carnet » (*FQA*, p. 77). Finalement, c'est Véra, en tant que linguiste, qui devrait s'interroger sur le sens et sur l'origine des mots (*FQA*, p. 111), et donc sur la langue avec le plus grand succès (*FQA*, p. 111), mais comme elle n'est pas narratrice de l'histoire, cela se remarque très peu dans le roman. Tandis que d'après lui, le narrateur veut comprendre le sens des mots, c'est Véra qui a fait une recherche étymologique, et qui, en écrivant une thèse, a tenté d'expliquer l'origine de certaines expressions russes dans un livre. En dépit de son

éducation supérieure, en tant que personnage uniquement, ses connaissances linguistiques ne sont pas beaucoup mises en évidence. Ainsi, au niveau de la narration, la prison de la langue est nettement soulignée dans ce roman.

Donc, dans *La femme qui attendait* aussi bien que dans *Le testament français*, en dépit de la libération qu'elle fournit à l'écrivain, la langue française souligne l'irréalisme voulu, l'exil et la prison de la langue. L'ironie c'est qu'en même temps que cette question de langue soutient tous ces éléments de misère, sans cette langue, ni Charlotte ni son petit-fils n'auraient échappé à la vie russe :

Yet even in the darkest moments of the struggle between his two identities, the narrator [of *Le testament français*] knows that alienation has its virtues, that perhaps one needs to be a foreigner to understand the country in which one lives, that his French illusion can become a form of protest against tyrannical encroachments and thus an instrument of liberation and survival.³⁵

Dans *La femme qui attendait*, la langue augmente la confusion de l'histoire, mais pas au niveau des personnages ; ils ne s'en aperçoivent pas. Ainsi, bien que l'emploi d'une langue étrangère influence les deux romans, le français représente autant une libération qu'une prison. Lorsque le narrateur du *Testament français* remarque qu'il voit « autrement », il conclut que c'est à cause de son bilinguisme : « Je crus pouvoir expliquer cette double vision par mes deux langues » (*TF*, p. 66). C'est une première étape concrète vers la liberté. Comme l'a noté Victor Brombert, c'est cela le vrai

³⁵ Victor Brombert, « Torn Between Two Languages, » The New York Times (book review desk) [New York] 17 août 1997, 2.

testament français – la possibilité de voir autrement et librement pour Makine aussi bien que pour ses personnages.³⁶

Conclusion

En conclusion, la prise de parole en langue étrangère existe depuis fort longtemps, mais elle a évolué beaucoup à l'ère moderne, au point d'offrir à l'écrivain non seulement un choix linguistique, mais aussi des choix esthétique et psychologique. Semblablement, la langue française a permis à Makine de créer une œuvre remarquable, en lui donnant les clés nécessaires pour s'échapper de la prison afin de la décrire ; l'influence de l'expression en langue étrangère dans son œuvre est importante. Cela se remarque clairement dans *Le testament français* et dans *La femme qui attendait*, où l'usage de la langue française souligne et renvoie à l'irréalisme voulu, à l'exil, et à la prison, mais malgré tout, il s'agit plus d'une libération que d'une prison.

³⁶ Ibid., 2.

Chapitre II – La problématique de la prison dans le roman

Introduction

La prison du genre romanesque se révèle de plusieurs façons dans *Le testament français* et dans *La femme qui attendait*. Ce chapitre servira d'introduction aux cinq catégories d'emprisonnement qui seront étudiées dans les deux chapitres suivants. Premièrement, on examinera la prison de la structure narrative dans les cadres de l'emprisonnement suggéré par la narration et par le temps dans le roman. Deuxièmement, on fera l'analyse de la prison à partir de la situation politique et sociale, c'est-à-dire, du contexte de l'œuvre. Troisièmement, on traitera l'emprisonnement volontaire. Finalement, on considérera la prison du désir, dans les contextes du désir impossible, du désir enfantin, du désir fugace et de la femme vue subjectivement par un homme.

I – La prison de la structure narrative

Cette section examinera la prison de la structure narrative, à partir des deux considérations suivantes : la narration subjective et le temps du roman. Ainsi, en premier lieu, on étudiera l'emprisonnement psychologique du personnage, qui est suggéré par la narration, et en deuxième lieu, on traitera l'emprisonnement imposé par le temps. Cela servira aussi à établir une base pour les autres types d'emprisonnement, car la prison de la structure narrative est nécessairement reliée à toutes les catégories de l'emprisonnement qui suivront : les circonstances des personnages et le désir.

I.1. – La narration comme forme d'emprisonnement

Dans cette partie, on dégagera l'emprisonnement des personnages qui est imposé par la narration, dans la mesure où le narrateur ne se limite pas aux faits tels qu'ils se présentent, mais ajoute à l'histoire des critiques et des commentaires arbitraires, au point où l'histoire et les personnages sont déformés par ce regard subjectif.

Se basant sur la théorie linguistique de Roman Jakobson, Gérard Genette identifie cinq fonctions de la narration : (1) la fonction narrative (raconter l'histoire), (2) la fonction de régie (l'organisation du texte), (3) la fonction de communication (qui comprend la relation entre le narrateur et le narrataire, présent ou imaginé), (4) la fonction testimoniale ou d'attestation (la source, les « évidences » de l'information donnée), et (5) la fonction idéologique (y compris la didactique et les commentaires sociaux).¹ Dans les deux œuvres qui seront étudiées, ce sont les deuxième, troisième et dernière fonctions genettiennes qui sont les plus pertinentes.

Premièrement, l'étude de la narration dans *Le testament français* et dans *La femme qui attendait* exige une considération de la fonction de régie. Sans aucun doute, le narrateur est responsable de l'histoire et des informations racontées, et il peut les manipuler et les organiser selon son point de vue ou en fonction de son objectif. Cette deuxième fonction est importante à la narration dans ces deux romans, parce que l'ordre manipulé des événements est nécessaire à l'intrigue de l'histoire. Si les histoires étaient racontées suivant un ordre chronologique, elles n'existeraient plus.

Ensuite, dans cette étude, on traitera les fonctions idéologique et communicative. Genette précise que la dernière fonction de la narration, la fonction idéologique, est une

¹ Gérard Genette, *Figures III* (Mesnil-sur-l'Estrée : Éditions du Seuil, 1972) 261-262.

« forme de discours explicatif et justificatif ».² Ceci est important dans les deux romans à l'étude, parce qu'il s'agit d'un narrateur en lequel on ne peut pas avoir réellement de confiance. Bien qu'il n'y ait pas mention de la fiabilité du narrateur dans les catégories de Genette, cette problématique pourrait clairement s'inscrire dans la dernière et évidemment dans la troisième. Parce que le narrateur est limité par ses connaissances, ses principes idéologiques et ses circonstances, il pourrait « mentir », consciemment ou pas, au lecteur et à lui-même, afin de rendre l'histoire cohérente. Les fonctions idéologique et communicative pourraient donc être aussi une façon de manipuler le récit.

Ainsi, en tenant compte des catégories genettiennes, on analysera la crédibilité du narrateur, sa subjectivité, et ce qu'il peut raisonnablement savoir ou ce qu'il croit savoir, ainsi que sa santé mentale dans l'étendue de la description qui se trouve dans le texte. Comme il s'agit dans cette étude surtout d'une analyse de l'emprisonnement tel qu'il est représenté par la narration, la question de la crédibilité du narrateur nous mène à une considération d'un emprisonnement psychologique ou mental. Comme on le soutiendra, dans *Le testament français* et dans *La femme qui attendait*, la liberté mentale du narrateur pourrait être remise en question. Conséquemment, la narration pourrait aussi être remise en question ; quelqu'un qui est dans une prison mentale n'est pas en bonne position pour informer les autres, ni pour décider de l'état psychologique d'un autre personnage. C'est-à-dire que dans les romans de Makine à l'étude, il y a des indices qui nous révèlent un narrateur qui ne semble pas être bien équilibré psychologiquement. La pathologie du narrateur homodiégétique a manifestement une influence inéluctable sur l'histoire, et cette pathologie pourrait devenir une prison par rapport à la représentation des

² Ibid., 263.

personnages. Or, cette influence laisse des traces, et c'est cela qui nous intéressera dans notre analyse.

Dans *Le testament français* et dans *La femme qui attendait*, il s'agit d'une narration à la première personne. Cependant, dans les deux cas, le narrateur devient finalement confus, fâché, et avant tout, injuste envers la femme qu'il décrit. Même lorsqu'il n'aurait pas pu être témoin de ce qu'il décrit, le narrateur le commente, mais uniquement quand cela lui convient. Selon Genette, le narrateur n'admet jamais tout ce qu'il voit et pense :

En focalisation interne, le foyer [de la vision] coïncide avec un personnage, qui devient alors le « sujet » fictif de toutes les perceptions, y compris celles qui le concernent lui-même comme objet : le récit *peut* nous dire tout ce que ce personnage perçoit et tout ce qu'il pense (il ne le fait jamais, soit par refus de donner des informations non pertinentes, soit par rétention délibérée de telle ou telle information pertinente (paralepse)).³

À la limite, cette rétention délibérée pourrait aussi mettre en évidence la pathologie du narrateur, mais quoi qu'il en soit, en fonction de la nature des informations retenues, et de leur relation avec d'autres personnages, elles sont parfois des évidences d'une manipulation importante du récit, et d'une mise en cause d'un autre personnage expressément voulues.

D'ailleurs, dans les deux romans, les narrateurs façonnent leur histoire afin de mettre la femme qui les obsède dans une sorte de prison symbolique. Toutefois, avec l'évolution de l'histoire, l'éclaircissement de leur position remet la liberté du narrateur en question, tandis que la femme est en effet libre. De fait, dans ces deux romans, mais surtout dans *La femme qui attendait*, il y a une corruption de la règle genettienne selon laquelle :

³ Gérard Genette, Nouveau discours du récit (Paris : Éditions du Seuil, 1983) 49-50.

[La] « focalisation sur le narrateur » [est...] « logiquement impliquée par le récit à la première personne. » Il s'agit évidemment de la restriction de l'information narrative au seul « savoir » du narrateur *en tant que tel*, c'est-à-dire à l'information du héros au moment de l'histoire *complétée par ses informations ultérieures* – le tout restant à la disposition du héros devenu narrateur.⁴

C'est-à-dire que dans ces deux romans, le narrateur s'approprie le savoir des autres, même s'il est faux. Celui qui parle n'est souvent pas celui qui a vu, et celui qui n'a pas vu invente des choses au fur et à mesure que cela lui convient. Ceci est d'ailleurs manifeste dans *La femme qui attendait*, à cause du manque de commentaires que le narrateur donne sur lui-même hors du contexte de la femme qui l'obsède. Clairement, dans *Le testament français* et dans *La femme qui attendait*, le narrateur invente ce qu'il ignore ou qu'il aimerait ignorer pour susciter un certain point de vue, d'où l'emprisonnement imposé à Charlotte et à Véra. Par contre,

en fiction, le narrateur hétérodiégétique n'est pas comptable de son information, l'« omniscience » fait partie de son contrat, et sa devise pourrait être cette réplique d'un personnage de Prévert : « Ce que je ne sais pas je le devine, et ce que je ne devine pas, je l'invente ». Le narrateur homodiégétique, lui, est tenu de justifier [...] les informations qu'il donne sur des scènes d'où « il » était absent comme personnage, sur les pensées d'autrui, etc., et toute infraction à cette charge fait paralepse [...]. On pourrait donc dire que le récit homodiégétique subit, en conséquence de son choix vocal, une restriction modale *a priori*, et qui ne peut être évitée que par infraction ou contorsion possible.⁵

Dans les deux romans étudiés ici, il s'agit d'un narrateur homodiégétique, et cependant, il construit, invente, et « devine », à mesure qu'il ne trouve pas d'évidences conformes à l'histoire qu'il *veut* raconter. C'est cette obsession malhonnête qui constituera la première section des deux chapitres suivants, afin de montrer comment cette perversion

⁴ Ibid., 51.

⁵ Ibid., 52.

de la forme romanesque suscite un emprisonnement faux, voire toute une vision injustifiée, qui nous est révélée dans le roman.

I.2. – La prison du temps

Pour les deux romans à l'étude, la temporalité est une problématique majeure dont dépendent en grande partie toute l'histoire et sa narration, car les deux histoires sont fortement marquées par la représentation floue du temps et de l'effort persistant du narrateur pour le comprendre. Cependant, il ne s'agit pas d'une narration linéaire. Au contraire, dans les deux romans (mais surtout dans *Le testament français*, où la question du temps est beaucoup plus complexe), la narration se constitue majoritairement en des scènes où le temps de la narration est égal à celui de la fiction⁶, c'est-à-dire que le narrateur raconte son histoire à peu près dans une même durée de temps que se déroule le récit. Néanmoins, il y a toujours de grands résumés, qui interrompent le fil de l'histoire. D'ailleurs, ces passages discursifs sont parfois au passé, parfois au présent ; tout le roman est construit afin de manipuler le point de vue du lecteur. L'intrigue se produit du fait que la plupart du temps, le narrateur ne se rend pas entièrement compte de l'étendue de cette manipulation. Comme il est important à la narration subjective, pour considérer la prison romanesque dans ces deux textes, on traitera aussi le temps déformateur, créateur et emprisonnant.

Il faut donc tenir compte des considérations suivantes : en premier lieu, l'histoire dépend de la manipulation du temps. Dans chaque œuvre, il y a un « enlisement du sens

⁶ Gérard Genette, *Figures III*, op. cit., 129.

dans le temps. La durée use dans une certaine manière, la signification. »⁷ Si les deux récits étaient narrés suivant l'ordre chronologique des événements, non seulement la tâche serait difficile pour le narrateur, qui apprend l'histoire petit à petit, et la raconte selon son point de vue au moment qu'il décrit, mais l'histoire elle-même cesserait d'exister. Si le narrateur avouait les connaissances qu'il avait apprises plus tard dès le commencement du roman, l'explication de ses anciens espoirs et de sa confusion n'aurait pas d'intérêt, car l'intrigue du roman n'existerait plus ; dans ce cas, il aurait fallu commencer *Le testament français* par la naissance du narrateur au goulag et *La femme qui attendait* par le mariage du fiancé de Véra.

En deuxième lieu, le temps suggère l'irréel de la langue. Le fait de raconter des événements anciens, et de manipuler la vitesse du récit, peut construire une « Atlantide » (TF, p. 29), ou bien une nouvelle vie pour Véra, c'est-à-dire, un monde fantastique où le « réel » se confond avec l'imaginé.

En troisième lieu, l'incompréhension du temps permet au narrateur de « découvrir » une histoire qui s'est passée, il y a longtemps, et à force de la rechercher, d'en faire partie. Avant qu'il ne le sache, le narrateur fait partie logiquement du présent négligé de l'histoire qu'il raconte. Dans *Le testament français*, l'exil et l'obsession de la France rêvée, que le narrateur imagine pour Charlotte, deviennent son propre destin avant qu'il termine l'histoire de sa grand-mère. De la même manière, dans *La femme qui attendait*, en possédant Véra, le narrateur devient une partie intégrale de l'histoire de cette femme, avant qu'il ne le reconnaisse, parce qu'au moment où elle séduit le narrateur, ce dernier ne comprend pas que l'attente de Véra vient de se terminer

⁷ Leo Bersani, « Le réalisme et la peur du désir, » *Littérature et réalité*, sous la direction de Roland Barthes (Paris : Éditions du Seuil, 1982) 47-80.

simplement parce que son fiancé est retrouvé marié. Alors, le narrateur ne reconnaît pas son rôle dans l'histoire qu'il narre avant d'arriver à la fin, au temps présent, qui incorpore maintenant sa propre vie.

Finalement, délibérément ou pas, le narrateur essaie de changer le temps afin de sortir de la prison, mais par cet espoir, il est piégé. Le temps permet la construction d'une prison en même temps qu'il impose l'emprisonnement du narrateur à la place de sa prisonnière choisie. Dans *Le testament français*, le narrateur ne peut pas faire reculer le temps afin de ramener Charlotte à Paris, et dans *La femme qui attendait*, le narrateur ne peut pas retourner au temps où tout simplement il désirait Véra. Malgré la croyance qu'ils sont libres du temps⁸, ce n'est clairement pas le cas. Néanmoins, cette illusion permet au roman de naître. Sans l'enjeu du temps, ni l'un ni l'autre roman ne pourrait exister.

II – L'emprisonnement politique et social

Comme les romans étudiés se situent principalement en Russie, et surtout parce que les femmes au centre de l'intrigue habitent la Russie, on fera un bref survol de la misère mise en scène par les deux romans. Dans *Le testament français*, l'ancienne misère de la vie de Charlotte et de Véra est revécue, et à partir des récits des personnages et du narrateur devient souvent le présent de l'histoire racontée, tandis que dans *La femme qui attendait*, elle fournit le pourquoi du présent misérable et à peine croyable.

⁸ Voir par exemple, *TF*, 78, 279 ; *FQA*, 55.

Le vingtième siècle a été fort tumultueux pour la Russie. À cause des Première et Deuxième Guerres mondiales, de la Révolution russe, du stalinisme, des famines et des épidémies que ces événements ont provoquées, environ 50 millions de Russes sont morts inutilement.⁹ Sans aucun doute, la vie en Russie au vingtième siècle était dure et souvent, l'Union soviétique était littéralement une prison, à cause de la guerre, et plus tard du régime autoritaire.

Enfin, bien que l'on s'intéresse à un emprisonnement surtout mental et subjectif dans les deux romans, il faut admettre que le pays où se déroule l'histoire constitue une prison pour ses habitants. Les deux prochains chapitres incorporeront donc le rôle que joue cette prison idéologique dans *Le testament français* et dans *La femme qui attendait*, aussi bien pour en faire une analyse, que pour mettre l'histoire en contexte et pour soutenir certains des propos du narrateur.

III – L'emprisonnement volontaire

Par « emprisonnement volontaire », on vise l'étude des décisions libres que prennent les personnages, mais qui aboutissent malgré eux à une sorte d'emprisonnement. Dans *Le testament français*, par exemple, en décidant de retourner en Russie à la recherche de sa mère, Charlotte ne s'était pas attendue à devenir citoyenne de l'URSS. Cet exemple, assez évident, illustre néanmoins la manière dont on peut risquer d'être emprisonné indirectement. On ne décide pas de se mettre en prison exprès, mais on y va toutefois volontairement.

⁹ Roderick Phillips, *Society, State, and Nation in Twentieth-Century Europe* (Upper Saddle River, New Jersey : Prentice Hall, 1996) 115, 168, 171, 236, 337, 364.

Ce genre d'emprisonnement nous intéresse dans cette étude, parce que c'est surtout à cause d'un « emprisonnement volontaire » que, dans *Le testament français* et dans *La femme qui attendait*, toutes les observations du narrateur au sujet de l'emprisonnement de celle qu'il observe ne sont pas sans fondement. Il existe véritablement des éléments de la prison dans chaque œuvre, même si le narrateur en exagère l'étendue.

Il en résulte que, bien qu'il soit plutôt clair, comme pour l'emprisonnement politique et social, il est parfois important de considérer l'emprisonnement volontaire à part, afin de faire une étude approfondie de la prison. C'est dans *La femme qui attendait* que cette considération est pertinente à notre analyse.

IV – La prison du désir

Le désir est une force puissante dans ces romans, dans la mesure où il contribue à rendre le discours du narrateur confus et peu crédible. Dans les deux œuvres, il s'agit d'une narration condescendante, parce que le narrateur homodiégétique croit qu'il a plus de connaissances au sujet de son personnage que le personnage lui-même. À cause de sa subjectivité, le narrateur se laisse leurrer par sa propre histoire, dont la narration devient floue et moins compréhensible à la fin. Donc, la fiabilité du récit est remise en question par cette narration ambiguë à la première personne.

L'on constate alors que les narrateurs des deux textes développent leur récit afin de mettre la femme dont il est question dans une prison mentale. Ce point de vue est imposé au lecteur, mais il dupe aussi le narrateur, qui se trouve soudainement lui-même en prison, face à la liberté de son sujet, la femme. Le désir emprisonne le narrateur, son

histoire, sa vision, et le plus souvent la femme qui est l'objet de son obsession, dans la mesure où il renvoie aux désirs impossible, enfantin et fugace, et à la femme vue subjectivement par un garçon ou par un homme.

La narration homodiégétique dans *Le testament français* et *La femme qui attendait* prend le point de vue d'un enfant confus et d'un homme épris d'une femme. Alors, l'objectivité du narrateur est contestable. Dans son livre, *Histoires d'amour*, Julia Kristeva constate que l'expérience amoureuse aboutit à une distanciation de la réalité : « ... La réalité s'évanouit : je n'en tiens pas compte [...]. C'est-à-dire que dans l'amour je n'arrête pas de me tromper quant à la réalité. De l'erreur à l'hallucination, la tromperie serait peut-être coextensive à mon discours ». ¹⁰ Dans les deux œuvres étudiées ici, il s'agit d'un amour désiré, mais qui n'est pas actualisé. Cependant, la citation reste pertinente, car le narrateur a depuis longtemps perdu le fil de la « réalité ». On constate cette perte de réalité à travers trois points de vue : celui d'un désir impossible, celui d'un désir juvénile et celui d'un désir fugace, les conséquences d'un désir qui fait illusion (l'homme qui regarde subjectivement et dédaigneusement la femme). En dépit de leurs causes et de leurs manifestations de toute apparence très différentes, le résultat est le même pour chaque catégorie, car il est toujours question d'un point de vue aveugle à ce qui le peine, et d'un manque de vision qui dépasse de loin l'intention délibérée du narrateur de se tromper. Ainsi, soutient-on le commentaire de Roland Barthes, que « tout le discours amoureux [...] est tissé de désir, d'imaginaire et de déclarations. » ¹¹ Au cours du *Testament français* et de *La femme qui attendait*, ce sont surtout un désir désespéré et

¹⁰ Julia Kristeva, *Histoires d'amour* (Paris : Éditions Denoël, 1983) 15.

¹¹ Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux* (Paris : Éditions du Seuil, 1977) 8.

un désir idéalisé qui dominant dans la narration. Donc, l'étude du désir est importante dans cette analyse, dans la mesure où elle démontre une partie essentielle de la prison qui constitue la forme des deux romans.

Dans les deux chapitres suivants, on étudiera d'abord *Le testament français* et ensuite *La femme qui attendait* dans les contextes d'emprisonnement que l'on vient d'expliquer : la prison de la structure narrative, comprenant la narration et le temps, l'emprisonnement politique, l'emprisonnement volontaire et la prison du désir. Au cours de ces deux chapitres, on montrera comment la forme des deux romans à l'étude est intimement reliée à l'emprisonnement et la libération.

Chapitre III – La prison dans *Le testament français*

Introduction

Ce chapitre a pour but l'exposition des formes d'emprisonnement imaginé et réel dans *Le testament français*. En commençant par un résumé de l'œuvre, cette étude montrera comment le narrateur tente de représenter sa grand-mère, Charlotte, en tant que prisonnière, alors que c'est uniquement elle qui le maintient libre, une liberté qu'il perd à la longue. Les formes que prend cet emprisonnement sont la structure narrative, y compris la narration et le temps, le contexte politique et social, et le désir enfantin et impossible. À travers l'étude de chacun de ces éléments, on établira comment l'emprisonnement figuratif du narrateur et son effort pour l'ignorer donnent au roman sa forme.

I – *Le testament français* : résumé de l'œuvre

Le testament français s'ouvre sur la découverte d'une photo qui semble ne pas avoir de place dans l'album familial du narrateur, Aliocha, un jeune garçon russe, et introduit par la suite les thèmes du temps, de la France, de la femme, du conte et de la vision élargie que permet une deuxième langue.

Dans ce roman, il s'agit d'un narrateur qui passe ses vacances d'été auprès de sa grand-mère à la campagne et ses hivers en ville. Durant l'été, sa grand-mère, Charlotte, lui conte des histoires d'une France imaginaire, à partir d'événements historiques dont elle préserve le souvenir dans une valise remplie d'anciennes coupures de journaux.

L'hiver, par contre, le narrateur écoute sa famille discuter de l'adolescence de Charlotte. C'est pendant l'hiver que le narrateur commence à éprouver un déchirement culturel, et par la suite, il décide de faire du français un objet d'étude systématique. Il est également à la recherche d'une nouvelle langue qui dirait l'indicible. Selon lui, sa grand-mère est tenue figurativement prisonnière par ses souvenirs.

Enfin, un hiver, les parents du narrateur meurent. Confus et fâché, il rejette la France et sa grand-mère, et il modifie les contes pour amuser ses camarades de classe. Plus tard, il se rend compte qu'il est russe et il fait sa première expérience amoureuse. L'été, Charlotte ne lui conte plus d'histoires, et Aliocha se sent coupé du monde imaginaire de sa grand-mère ; le français lui devient une langue étrangère. Malgré l'espoir que sa grand-mère est immortelle et que sa vie auprès d'elle ne disparaîtra pas, l'enfance du narrateur vient de se terminer.

Vingt ans après, le narrateur vit à Paris, se rappelant que lorsqu'il avait quitté la Russie, il a dix ans auparavant, Charlotte avait dit qu'elle n'irait pas en France, mais qu'elle en était capable. Vivant « outre-tombe », dans un cimetière de Paris, le narrateur oublie le monde des contes de son enfance, l'Atlantide, mais il croit voir Paris à travers les yeux de Charlotte, pour qui il construit un « musée ». Sa russité lui est maintenant problématique. Le roman se termine par l'arrivée du testament français : l'histoire et la photo d'une prisonnière, celle qui n'avait pas de place dans l'album – sa mère russe. Ainsi, le « testament français » se révèle comme le don de Charlotte : une langue et une culture qui l'ont rendu libre de son passé véritablement emprisonné.

II – La prison de la structure narrative

II.1. – L’emprisonnement du personnage suggéré par la narration

En subissant les difficultés typiques de l’adolescence, le narrateur du *Testament français* essaye de se consoler en grande partie en s’interrogeant sur « l’emprisonnement » de sa grand-mère, Charlotte. Au cours de ce roman, il y a une évolution dans les sentiments du narrateur. Au commencement, il accorde énormément d’importance aux récits de sa grand-mère, mais il devient ensuite de plus en plus critique envers cette femme. Initialement, le narrateur aime Charlotte, en partie à cause de l’énigme qu’elle semble être, et bien sûr, parce qu’il s’agit tout simplement de sa grand-mère. Lorsqu’il raconte la vie de sa grand-mère, on a d’abord l’impression que le récit est raconté par Charlotte. D’ailleurs, en plus d’être sensible à sa différence, le narrateur est conscient de la beauté de Charlotte. C’est dans son adolescence que, désireux de tout comprendre, il entreprend une recherche sur Charlotte et sa France, entreprise qui aboutit à la fin de son enfance, donnant lieu à un déchirement culturel et à une estimation de soi un peu irréaliste. Finalement, incapable de comprendre la décision de sa grand-mère de rester en Russie, il annonce de façon explicite qu’elle est prisonnière de ses souvenirs. Charlotte devient dorénavant le bouc émissaire du narrateur qui la blâme pour les problèmes qu’il affronte lors de son adolescence difficile.

En premier lieu, Aliocha, le jeune narrateur, n’a pas toujours cru que sa grand-mère, Charlotte, était victime d’un emprisonnement symbolique. Par contre, il affirme que pour sa sœur et lui, elle est « ... une sorte de divinité juste et bienveillante, toujours égale à elle-même, et d’une sérénité parfaite. Son histoire personnelle, devenue depuis

longtemps un mythe, la plaçait au-dessus des chagrins des simples mortels » (*TF*, p. 21). Invariablement prête à raconter une histoire, Charlotte charme leur enfance avec ses récits, et le narrateur est prêt à reconnaître l'importance qu'a eue cette influence dans sa jeunesse. Durant son enfance, il apprécie que ce soit à Charlotte, sa grand-mère française, qu'il doive sa connaissance de la langue de cette dernière, de sa patrie, et de belles soirées d'été. Lorsqu'elle conte, dit-il, « la France de notre grand-mère, telle une Atlantide brumeuse, [sort] des flots » (*TF*, p. 29). À partir de sa vieille valise, remplie d'anciens journaux français, Charlotte façonne ses récits à sa manière, le temps se reprend sur lui-même (*TF*, p. 31), et les enfants écoutent avec un enthousiasme innocent, tandis que « les récits de [leur] grand-mère [libèrent] quelque nouveau fragment de cet univers [français] englouti par le temps » (*TF*, p. 31).

Cependant, comme jeune garçon, assis au balcon de leur grand-mère avec sa sœur aînée, le narrateur avoue que « dans notre attente [... pour Charlotte] se confondaient une curiosité assez cruelle et un vague malaise. Nous avions l'impression de piéger cette femme seule face à nous » (*TF*, p. 28). Au commencement du roman, il y a déjà des indications que sa grand-mère représente pour lui une énigme à dévoiler ; même s'il apprécie véritablement ses histoires, le narrateur s'intéresse à « ... percer le sens de cet ailleurs insolite que portait en elle [sa] grand-mère » (*TF*, p. 35). Son petit-fils atteint simplement l'âge où il commence à connaître la vraie histoire de sa grand-mère : « C'est depuis cet été-là que la vie de ma grand-mère se révéla pour moi des facettes neuves, inattendues. Et surtout beaucoup plus personnelles » (*TF*, p. 22). Donc, il s'agit au début plutôt d'une curiosité enfantine que d'une obsession amère.

De fait, l'entourage entier de Charlotte est fasciné par cette étrangère, qu'ils traitent comme une espèce exotique. En écoutant attentivement le récit des adultes, le narrateur se demande, « Pourquoi aiment-ils tant parler de Charlotte ? » (*TF*, p. 101), mais ils continuent à parler, et il continue à écouter (*TF*, p. 128). Enfin, le narrateur déclare que les récits banals des adultes (*TF*, p. 127) lui apprennent beaucoup (*TF*, p. 133), y compris « le destin russe de Charlotte » (*TF*, p. 102). Il critique les adultes silencieusement, parce que « raconter la vie de Charlotte était pour eux aussi une façon de ne pas étaler leurs propres plaies et leurs souffrances, » (*TF*, p. 144) sans appliquer cette critique à sa propre vie ; il s'agit après tout, du point de vue d'un enfant. D'ailleurs, même dans les récits des adultes, beaucoup de détails lui échappent, dont le viol de Charlotte (*TF*, pp. 105, 130). Cependant, ce manque général de compréhension de la vie de Charlotte ne nuit pas à son obsession pour sa grand-mère, qui, au lieu de s'éteindre, s'augmente.

Conséquemment, tout au long des premières parties du roman, la vie de Charlotte nous est révélée par son petit-fils. Souvent, on a l'impression que c'est Charlotte qui raconte sa propre vie, parce que le « je » de la narration se fait moins sentir. D'ailleurs, la narration est personnelle et intime, et le narrateur a des connaissances détaillées. Le roman semble alors être narré à la troisième personne, par un narrateur sympathique et omniscient. Le passage suivant, par exemple, décrit la pauvreté de l'enfance de Charlotte en Russie :

Les trente élèves se relevèrent de leurs sièges en tendant le cou, en écarquillant les yeux. Sur le parquet bien ciré, elles virent deux étuis en laine, deux « chaussures » que Charlotte s'était confectionnées elle-même. Écrasée par tous ces regards, Charlotte baissa la tête et crispa involontairement ses orteils à l'intérieur des chaussons comme si elle voulait faire disparaître ses pieds (*TF*, pp. 71-72).

Évidemment, le narrateur ne peut pas affirmer que Charlotte avait les yeux écarquillés et la tête baissée. En outre, il ne peut pas commenter ses sentiments ni affirmer qu'elle se sentait écrasée par les regards des autres. Ceci montre donc un des problèmes de la narration dans ce roman : soit il s'agit d'un autre narrateur omniscient, soit d'un narrateur, Aliocha, qui invente des détails, parce que d'après le contexte il est clair que ce n'est pas Charlotte qui raconte. Ainsi, le narrateur décrit sa grand-mère d'une manière plus réaliste et sympathique.

Ensuite, un aspect important de cette narration initiale est que le narrateur accepte que ce soit uniquement Charlotte qui recherche et préserve la beauté à Saranza. On a l'impression qu'il ne sert que de fonction poétique pour Charlotte, c'est-à-dire qu'il existe non seulement pour narrer l'histoire de Charlotte, mais en fait principalement pour la rendre belle, en nous la racontant. Son rôle est donc surtout de manier le récit, pour qu'il nous laisse cette impression d'une douloureuse beauté. À cause de cette « fonction poétique », tout le roman est nécessairement transformé par la beauté, au point où les critiques le qualifient comme marqué par « [an] exceptional artistic effect and rich psychological insights – of self discovery and of a sensitive awakening to the brutal and beautiful in living truly hard times ».¹ C'est avant tout cette beauté que maintient Charlotte parmi ce qui est brutal, qui attire son petit-fils, comme enfant, même s'il ne sait pas encore comment le nommer. Elle enseigne à son entourage, y compris au narrateur, comment rendre beau tout ce qui l'entoure. Par exemple, c'est d'elle que toutes les femmes ont appris « le mot qui rend belle » sur les photographies (*TF*, p. 17), *petite*

¹ Tobin H. Jones, « Le Testament français » [critique], *The French Review* 70.1 (1996) : 147-148.

pomme, et « en murmurant leur “petite pomme”, elles croyaient encore que la vie à venir serait tissée uniquement de ses instants de grâce... » (*TF*, p. 16). Charlotte laisse à tout le monde une intangible impression de beauté, « cette subtile alliance d’éléments impondérables qui constituent un tout harmonieux, transfigurant les choses les plus humbles, donnant un sens aux actes gratuits. Cette consonance qui fait de la vie une œuvre d’art ». ² Au commencement du roman, Aliocha est sensible à tout cela. L’univers que décrit sa grand-mère est exotique (*TF*, p. 52) et beau, et en tant que tel, l’enfant y est sensible. Néanmoins, ce n’est que lorsqu’il atteint l’adolescence, après avoir rejeté et ensuite accepté sa grand-mère, que le narrateur sait comment nommer cet attrait : « Charlotte, qui devait avoir soixante-quatre ou soixante-cinq ans, était belle. [...] J’essayais de comprendre ce qui, dans ce visage, dans cette robe très simple, irradiait la beauté dont j’étais presque confus de reconnaître l’existence » (*TF*, pp. 272-273). Tout au long de sa narration, le narrateur subit un changement d’attitude, qui nécessite l’oubli pendant un certain temps du fait que sa grand-mère a le talent de tout rendre beau.

À cause de cet oubli et de sa curiosité, le narrateur entreprend une recherche de la France et ainsi de Charlotte, mais en contournant cette dernière. Il se livre à ce qui reste dans les bibliothèques censurées de son école et de sa ville, lisant tout ce qui touche à la France. Il a beau prétendu que son intérêt pour ce pays naisse d’un lien avec sa grand-mère, et qu’il commence son étude dans le but de comprendre comment être français (*TF*, p. 126), mais il y a, sous-entendu, un refus de Charlotte, la Française. Il semble vouloir connaître une autre France, autre que celle de Charlotte, expliquant qu’« aux pointillés des récits impressionnistes de Charlotte, je voulais opposer une étude systématique, en

² Marianne Gourg, « La Problématique russe/occident dans l’œuvre d’Andreï Makine, » *Revue des Études slaves* 70.1 (1998) : 229-239.

progressant d'un siècle à l'autre... » (*TF*, p. 153). À mesure qu'avance le récit du narrateur, il perd donc son admiration pour sa grand-mère, devenant d'abord amer et ensuite injuste et orgueilleux. En écoutant les histoires de Charlotte, à quatorze ans, il se rend compte que ce sont les mêmes histoires qu'il a écoutées chaque été tout au long de son enfance. Déçu, il croit que ses nouvelles connaissances l'empêchent désormais d'apprécier les récits comme autrefois ; il en est bouleversé, et il se plaint de ce qu'il appelle la « magie caduque » (*TF*, p. 174), qui est en fait la fin de l'enfance. À partir de ce moment, ayant découvert « l'inutilité » apparente (*TF*, pp. 66 & 204) des histoires de Charlotte, et de ses propres lectures, à Saranza, il ne lui reste que la rêverie et aussi l'étude portant sur Charlotte.

C'est durant cette adolescence difficile que le narrateur commence à éprouver un profond déchirement culturel. Il en veut à sa grand-mère de lui avoir transmis une culture et une langue qui le distinguent de ses copains, qui le rejettent en majorité (*TF*, p. 154). Tandis que jadis il pensait que « la greffe française ne nous empêchait, ni ma sœur, ni moi-même, de mener une existence semblable à celle de nos camarades » (*TF*, p. 64), il nie maintenant ce sentiment ; son héritage double cesse d'être amusant et le rend misérable (*TF*, pp. 57-58). Alors, le narrateur découvre brusquement que le fait de « voir autrement » n'est pas un don sans prix, et il se lamente : « comme c'est bien de ne pas porter en soi cette journée de grand vent, ce passé si dense et apparemment inutile. Oui, n'avoir qu'un seul regard sur la vie. Ne pas voir comme je vois. [...] Donc, je voyais autrement ! Était-ce un avantage, ou un handicap, une tare ? Je n'en savais rien » (*TF*, p. 66). Il décidera que c'est un handicap. Aliocha devient de plus en plus misérable, et il rejette Charlotte, qu'il accuse silencieusement ainsi :

C'est avec un soulagement caché que je vis Charlotte partir. [...] C'était Charlotte qui m'avait appris à distinguer les silhouettes parisiennes au milieu d'une grande ville industrielle sur la Volga, c'est elle qui m'avait enfermé dans ce passé rêvé d'où je jetais des coups d'œil distraits sur la vie réelle. [...] Je sentais monter en moi une colère confuse. Je ne savais pas contre qui. Si, je le savais : contre Charlotte ! Contre la sérénité de son univers français. Contre le raffinement inutile de ce passé imaginaire (TF, pp. 200 & 204).

Pendant que le narrateur souffre de son refus de l'Atlantide, refuge instable de la confusion de sa double identité, il blâme Charlotte elle-même pour cette crise identitaire.

L'accusation contre sa grand-mère sert à l'excuser des problèmes de son adolescence. En dépit de sa décision consciente d'abandonner « l'Atlantide », lorsque plus rien ne va bien dans sa vie, le narrateur continue à blâmer Charlotte et sa France :

J'allais dans cette petite ville ensommeillée, perdue au milieu des steppes, pour détruire la France. Il fallait en finir avec la France de Charlotte qui avait fait de moi un étrange mutant, incapable de vivre dans le monde réel. [...] J'attendais de [Charlotte] une réponse. Je voulais qu'elle s'explique, qu'elle se justifie. Car c'est elle qui m'avait transmis cette sensibilité française – la sienne –, me condamnant à vivre dans un pénible entre-deux-mondes. [...] La greffe française que je croyais atrophiée était toujours en moi et m'empêchait de voir. Elle scindait la réalité en deux (TF, pp. 248-249).

On peut considérer cet entre-deux-mondes comme la peur du narrateur de ne se découvrir ni russe ni français. Cette peur, qui le menace durant sa jeunesse, peut se résumer ainsi : « Can one be *both* French and Russian? Does not this make one *neither* French nor Russian, lingering in a cultural purgatory of sorts? ». ³ Bien sûr, on pourrait être les deux à la fois, mais pour le narrateur, c'est trop difficile, et il considère sa situation effectivement comme un purgatoire qui nuit à sa jeunesse. Ainsi, perdant son équilibre à

³ Lara Merlin, « Review of "Dreams of My Russian Summers" by Andreï Makine, » World Literature Today 72.2 (1998) : 339-340.

l'adolescence, il rejette sa grand-mère et ses histoires, et il retourne à Saranza pour l'accuser.

Cette transformation d'une innocence et d'une curiosité en une amertume palpable suit un long trajet incertain, car le narrateur se croit omniscient alors qu'il ne l'est évidemment pas, ce qu'il découvre puis oublie peu à peu. Donc, l'arrogance croissante du narrateur est de plus en plus mise en évidence. Vers la fin du roman, il se vante même de connaître parfaitement la vie de sa grand-mère : « Je n'avais jamais eu l'occasion d'examiner la vie de quelqu'un de vivant ainsi – d'un bout à l'autre, et de dire : cette vie est close. Il n'y aurait plus rien d'autre dans la vie de Charlotte que cette Saranza, cette steppe. Et la mort » (*TF*, p. 280). Clairement, en tant que son petit-fils, le narrateur ne peut pas affirmer cela ; cette attitude révèle au moins une naïveté sinon une surestimation de soi. Néanmoins, il conclut également qu'il n'a plus besoin de Charlotte : « Mais c'est que Charlotte n'a plus rien à m'apprendre ! », pense-t-il en arrivant chez elle au commencement de l'été, « ... j'avais accumulé des connaissances plus vastes peut-être que les siennes... » (*TF*, p. 167). Rappelons que l'on parle de leurs connaissances respectives du pays natal de Charlotte, pays que le narrateur n'a jamais vu. De nouveau, il s'agit du moins d'un constat peu croyable. L'omniscience voulue du narrateur ainsi que l'irréalisme de cette croyance sont ici clairement mis en évidence.

Finalement, le narrateur suggère que Charlotte est emprisonnée symboliquement, prise par et dans un passé incertain. Incapable de comprendre, il se demande tout en s'adressant secrètement à elle, « Et tes souvenirs que je connais maintenant par cœur ne sont-ils pas une cage qui te tient prisonnière ? » (*TF*, p. 175). C'est la première fois qu'il admet volontairement ce sur quoi il se penche depuis longtemps – la recherche de la

« princesse ruinée » (*TF*, p. 177). Le narrateur la critique également pour les décisions de sa vie, par exemple de rester en Russie et d'y préserver sa francité, ce qu'il considère comme des sources de malheurs et des indices de l'emprisonnement qu'elle nie. Qu'elle puisse réconcilier une identité double, que lui-même n'arrive pas à accepter, l'enrage. Alors, en écoutant Charlotte parler au téléphone, il s'indigne : « Sa voix, cette voix qui tout à l'heure chantonnait un vieil air français, se colora d'un léger accent populaire [...]. 'Elle essaye de nous imiter, pensai-je en l'écoutant parler. Elle nous parodie !' Le calme de Charlotte et cette voix très russe ne firent qu'exacerber mon aigreur » (*TF*, p. 253). Le bonheur et la paix de Charlotte, face à ce qu'il considère comme un défaut irréparable, le gênent énormément. La solution la plus efficace qu'il trouve pour se consoler, c'est de représenter Charlotte comme prisonnière, même si ce n'est pas vrai, et même si cela ne lui donne pas une consolation durable.

Il ressent donc une inquiétude pour sa propre liberté, et il craint être perdu dans une culture, comme s'il s'agissait d'un piège. « Raised to speak both French and Russian, [the narrator] seeks to understand what it means to possess a culture and what it means to be possessed by it. »⁴ Par exemple, pensant à l'Atlantide, et créant des histoires pour lui-même, il est pris par l'atmosphère qu'il évoque, et il a « soudain très peur d'y rester pour toujours » (*TF*, p. 186), une peur qui le menace chaque fois qu'il tente d'imaginer Charlotte en prisonnière, ou de passer dans son monde, comme s'il était sensible à l'erreur de sa conclusion. C'est par conséquent à ce moment qu'il commence à comprendre que c'est lui le prisonnier et non pas Charlotte, mais c'est toujours elle la coupable – « Et cette vieille valise sibérienne pleine de vieilles paperasses françaises et

⁴ Ibid., 339-340.

que je traîne comme un prisonnier son boulet ! » (*TF*, p. 251). Admettant du moins que dans cet emprisonnement qui l'obsède, il s'agit réellement de lui, le narrateur continue pourtant à réprocher sa grand-mère. Néanmoins, ineffablement calme, Charlotte n'est pas prise au piège (*TF*, p. 253), et il lui faut reconnaître que c'est lui qui a un problème avec elle, tandis qu'elle est heureuse. Le narrateur comprend mieux sa grand-mère, mais il ne peut pas la « libérer » de la prison qu'il construit soigneusement à son intention.

Avec le temps qui passe, Aliocha pardonne à Charlotte son déchirement culturel, saisissant enfin « ... le vertigineux dépaysement que Charlotte devait ressentir souvent » (*TF*, p. 262), sans que cela change suffisamment l'orientation de son récit, qui tend toujours à la remettre en prison. Alors, Charlotte lui raconte une histoire russe ; dans ce nouveau récit, il ne s'agit plus des coquilles d'argent, mais des mutilés de guerre. C'est à ce moment qu'il se rend compte de la vraie vie quotidienne de Charlotte, celle du pain noir (*TF*, p. 257). Selon le narrateur, le lendemain de cette révélation, il cesse de s'inquiéter de sa double identité (*TF*, p. 263), et pour la première fois, Aliocha traite la russité de Charlotte, qu'il reconnaît enfin, avec compassion, l'attribuant à son amour pour son mari décédé (*TF*, p. 270).

Quant à sa francité à lui, le narrateur l'a presque perdue. Comme le qualifie Brooks Lachance, il est maintenant un « prince dépossédé »⁵, pour qui le français devient une langue étrangère, au lieu d'un « dialecte familial » (*TF*, p. 41) appris depuis l'enfance. Cependant, se découvrant toujours capable de concevoir la vie en deux langues, il « découvr[e aussi] la beauté de Charlotte. Et presque au même moment – sa solitude » (*TF*, p. 214). Chérissant de nouveau cette grand-mère, le narrateur l'enlève du

⁵ Brooks La Chance, « Intertextualité française et construction d'identité dans *Le testament français* d'Andreï Makine, » *Études de lettres* 2 (1999) : 201-210.

monde des êtres ordinaires, décidant « l'impossibilité de sa mort » (*TF*, p. 279), une opinion à l'évidence ni réaliste ni fiable.

À la fin du roman, le narrateur traverse l'Europe, pour se retrouver en France, passant plusieurs nuits à dormir dans un cimetière parisien. Entouré de tombeaux, il pense à la grand-mère qu'il a quittée il y a vingt ans, ne la revoyant qu'une fois brièvement juste avant son départ pour la France. Son état perturbé se révèle nettement à travers sa pensée obsédée :

CRUE. JANVIER 1910 ... Ce n'était pas un souvenir, mais la vie elle-même. Non, je ne revivais pas, je vivais. Des sensations très humbles en apparence. La chaleur de la rampe en bois d'un balcon suspendu dans l'air d'une soirée d'été. [...] Le léger froissement des pages sur les genoux d'une femme assise au milieu des fleurs. Ses cheveux gris, sa voix... Et ce froissement et cette voix se mélangeaient maintenant avec le bruissement des longues branches des saules – je vivais déjà sur la rive de ce courant perdu dans l'immensité ensoleillée de la steppe (*TF*, p. 307).

À part sa réalité vécue parmi les tombes, il lui reste le souvenir lointain d'une ancienne vie passée auprès de sa grand-mère. Dans l'espoir de la revivre, il décide de louer un appartement, et d'y créer un « musée vivant ». L'appartement est rempli d'anciens meubles et décoré au goût de Charlotte. Le narrateur y attend son retour, car il se souvient de l'impression de sa beauté et la regrette : « Si elle était belle encore, malgré ses cheveux blancs et tant d'années vécues, c'est parce qu'à travers ses yeux, son visage, son corps transparaissent tous ces instants de lumière et de beauté... » (*TF*, p. 292). Mais elle ne vient jamais en France, puisqu'elle meurt en Russie. Le narrateur se reconnaît un mort-vivant en France, car il refuse d'admettre que c'était lui le prisonnier. Elle n'a jamais été une « morte-vivante », tandis que lui, il l'est, souffrant à la fois d'un deuil inachevé et de la nostalgie pour celle qui ne reviendra pas. Ainsi, le narrateur cherche un rêve disparu depuis longtemps, qui l'emprisonne.

Le retour de Charlotte en France n'aurait pas signifié sa libération, mais la mort de son Atlantide, de ses rêves, de ses histoires, de son enfance, comme ce l'était pour son petit-fils. Le narrateur lui-même admet que « c'est en France que je faillis oublier définitivement la France de Charlotte » (*TF*, p. 297). En outre, si elle avait voulu rentrer en France, elle n'aurait pas eu besoin de son aide, comme elle le lui a dit : « ... Quand en 1922 je suis allée en Sibérie, la moitié ou peut-être le tiers du voyage, je l'ai fait à pied. C'était comme d'ici jusqu'à Paris. Tu vois, je n'aurais même pas besoin de vos avions... » (*TF*, p. 293). Ce n'est pas par altruisme que le narrateur espère faire venir Charlotte à Paris ; il veut surtout la voir marcher dans les rues, la faire boire d'une coquille d'argent, afin de rendre réelles les histoires de son enfance qui l'obsédaient. C'est un passé qu'elle a déjà vécu ; c'est le narrateur qui ne peut pas accepter que ce soit un passé qui se situe effectivement dans le passé et du reste avant sa naissance. « La France où aboutit le narrateur du *Testament français* à l'automne quatre-vingt-dix n'a pas grande chose à voir avec l'Atlantide de son enfance ». ⁶ Traversant Paris, il s'imaginer malgré cela toujours avec Charlotte : « La ville s'emplissait, dans mes yeux, de tons variés que nuançait la présence de Charlotte », et il essaye de transcender la ville en l'Atlantide (*TF*, p. 320). Cependant, Charlotte est longtemps partie de cette ville très changée, et il n'y a que le narrateur qui le dément.

En conclusion, le narrateur passe sa vie à rejeter son identité double, abandonnant d'abord le français, en tant qu'adolescent manquant de confiance, ensuite le russe, comme écrivain exilé. Finalement, au sein de la francité, il découvre sa propre naissance dans une véritable prison, le goulag, et du même coup, son héritage biologique purement

⁶ Marianne Gourg, loc. cit., 229-239.

et douloureusement russe. La femme qui ne s'inscrivait pas facilement dans l'histoire de sa famille, murmurant les mots suggérés par Charlotte, « petite pomme », dans la photo qui l'intriguait dans sa jeunesse, celle qu'il « n'aurai[t] pas dû voir » (*TF*, p. 17), était sa mère russe, qui vivait réellement en prison. Aliocha est biologiquement fils d'une prisonnière russe et de son violeur ; toute sa francité est le don de sa grand-mère adoptive, et c'est lui, son petit-fils, qui est né dans une vraie prison.

II.2. – La prison du temps

Le testament français est un roman dont toute l'intrigue dépend de la manipulation du temps. Ce roman n'aurait pas été possible avec une narration linéaire et omnisciente. Cependant, bien qu'il tente de comprendre le temps, le narrateur a peur de se perdre dans un lieu où le temps n'existe plus. Il est toujours explicitement question du temps dans ce roman, qui s'ouvre d'ailleurs sur l'image d'un enfant qui contemple « ces gens inconnus et [...] ces paysages tombés dans l'oubli » (*TF*, p. 18) qui remplissent leur album familial, et qui se situe dans un pays où l'on qualifie le temps comme « endormi » (*TF*, p. 70). D'abord, on soutiendra que les saisons sont symboliques de trois façons reliées, mais d'importance égale, à partir desquelles on peut mesurer le temps dans ce roman : à partir de deux passés et d'un présent, d'une quête identitaire, ou du passage de l'enfance à la vie adulte. Ensuite, on considérera la représentation du temps « réel », qui demeure après la disparition de l'alternance entre l'été et l'hiver.

Premièrement, la forme temporelle du *Testament français* se révèle dans l'alternance des saisons, surtout de l'été et de l'hiver. Comme il s'agit d'un narrateur-enfant, qui passe ses vacances d'été avec sa grand-mère à la campagne, et ses hivers en

ville, à première vue, cela semble un découpage régi par le calendrier scolaire. Cependant, l'histoire s'organise de façon logique, selon les saisons, qui fournissent finalement chacune une prison. Les transitions importantes de l'œuvre correspondent non seulement à un chapitre ou à une partie du roman, mais principalement à un changement de saison. Précisons : la prison du temps dans *Le testament français* est un jeu entre deux passés, celui de la France « Atlantide », le passé rêveur, et celui de Charlotte, le passé réel, qui correspond à l'été et à l'hiver respectivement, et d'un présent, celui du narrateur, qui interrompt parfois l'histoire de ces deux passés.

La saison d'été est symbolique du passé rêveur, sans cesse revécu à Saranza, où habite la grand-mère du narrateur, Charlotte, et où elle raconte ses histoires françaises. Durant l'été, le narrateur vit dans ces récits, se croyant perdu dans un lieu où « la frontière du temps s'était dissipée » (*TF*, p. 188), s'interrogeant paisiblement sur de lointaines époques. Mais en plus d'être un joli conte pour ses petits-enfants, l'Atlantide de Charlotte est un lieu où le déroulement conventionnel du temps n'existe plus ; « le temps qui coul[e] dans [l']Atlantide [a] ses propres lois. Précisément, il ne coul[e] pas, mais ondo[ie] autour de chaque événement évoqué par Charlotte » (*TF*, p. 116). Donc, tandis que les adultes qualifient Saranza comme un « trou » (*TF*, p. 317) où l'on « s'enterre » (*TF*, p. 127), le narrateur la perçoit principalement comme la ville où l'on « avait chassé toute notion du temps. La ville où vivre signifiait revivre sans cesse son passé » (*TF*, p. 127).⁷ En dépit de cette négligence du temps présent à Saranza, le narrateur ne le considère pas immédiatement comme problématique, et se livre à ce passé rêvé.

⁷ Voir aussi *TF*, 35, 228.

Par contre, les autres saisons, mais surtout l'hiver, signifient un temps où la France est soumise à une analyse peu poétique et où le narrateur manipule les beaux récits de Charlotte. Chaque hiver, « l'Atlantide s'effac[e ...] derrière les brumes d'automne et les premières tempêtes de neige – derrière [la] vie russe » (*TF*, p. 63), et le narrateur vit bel et bien en Russie, s'échappant lorsqu'il peut. Cette saison marque aussi de longues veillées durant lesquelles les autres adultes dans la famille du narrateur racontent l'histoire véritable de Charlotte, qui fournit un divertissement apparemment inépuisable, en dépit de sa nature peu amusante, par exemple, la fuite de Charlotte devant les bombardements de la Deuxième Guerre mondiale (*TF*, pp. 140-142). Outre les histoires, le temps change durant l'hiver pour se modeler sur « le pouls de l'empire. Ce rythme, [qui] dès [son] retour, se met[] à cadencer [ses] gestes et [ses] pensées » (*TF*, p. 63). Alors, l'Atlantide cède sa place à la misère, et le temps reprend. L'hiver devient alors le « meurtre » symbolique de la France et de Charlotte à jamais revécu.

Cependant, au milieu du roman, l'été aussi commence à perdre son caractère français. L'hiver l'emporte sur l'été, en superposant de banals détails historiques sur les beaux récits de Charlotte. De plus, l'été meurtri arrive en hiver, dans la forme des histoires de Charlotte, cette fois modifiées non pas pour se conformer aux faits historiques, mais pour se conformer aux goûts des autres étudiants, qui ne comprendraient pas la véritable Atlantide (*TF*, p. 224).

Deuxièmement, l'alternance des saisons est aussi un symbole du déchirement culturel dont souffre le narrateur. Il ne peut pas se tenir à ce passé durant l'hiver, sans subir le rejet des autres étudiants ; « porter en soi ce lointain passé, laisser vivre son âme dans cette fabuleuse Atlantide, n'était pas innocent. Oui, c'était bel et bien un défi, une

provocation aux yeux de ceux qui vivaient au présent » (*TF*, pp. 154-155). Ainsi, il est aussi question d'une temporalité coupable ; si l'on veut vivre au passé, il faut renoncer au présent. Chaque été, le narrateur se perd dans l'Atlantide, mais lorsque vient l'hiver, il lui faut renier son identité ou subir le rejet des autres. Il choisit à la longue la première option, et ce n'est que beaucoup plus tard qu'il s'accepte tel qu'il est (*TF*, p. 263), mais entre temps, le français lui est devenu une langue étrangère (*TF*, p. 270). L'Atlantide, ce fabuleux passé, ne lui appartient plus ; il faut qu'il vive au présent. Lorsqu'il se retrouve finalement considérant la vie actuelle, à Paris, c'est sa « russité qui dev[ient] répréhensible » (*TF*, p. 313) ! Le temps manipulé est donc aussi bien un refuge qu'une manifestation de ce déchirement culturel.

Ensuite, dans toute l'œuvre, il n'y a qu'une seule instance où une action est racontée au moment où elle se déroule, c'est-à-dire, que le temps du récit et le temps de la narration coïncident, exprimant une réalité que le narrateur éprouve au temps de la narration, au lieu d'une observation générale qui pourrait s'appliquer à toutes les époques. Lorsque le narrateur comprend que malgré son français, il se sent russe, et pourtant, que cet aspect français fait partie intégrante de son identité, il croit comprendre la richesse de cette double identité, l'exprimant ainsi au présent : « étrangement, ou plutôt tout à fait logiquement, c'est dans ces moments-là, en me retrouvant entre deux langues, que je crois voir et sentir plus intensément que jamais » (*TF*, p. 272). En employant le présent, le narrateur affirme que, malgré le rejet de son identité double, la perte de

l'Atlantide, et son malheureux exil à Paris, la francité lui a valu au moins un bénéfice qui ne se perd pas : « Every sensation is lived doubly, through a Russian and a French self ».⁸

Troisièmement, le déchirement culturel qu'éprouve le narrateur est en majorité une manifestation de la difficulté qu'il a à devenir adulte. C'est lors de cette transformation que le narrateur met sa grand-mère en prison psychologique. Dès qu'il comprend que « j'ai donc déjà vécu une partie de ma vie ! » (*TF*, p. 174), « oui, une partie de ma vie était derrière moi. L'enfance » (*TF*, p. 176), il condamne Charlotte. L'échange d'un bel été, marqué par des rêves et par la naïveté, pour un hiver qui est de plus en plus dominant est aussi une métaphore de la fin de l'enfance, un symbole de la jeunesse qui se perd, car le passage de l'enfance à la vie adulte constitue un troisième aspect essentiel du temps dans ce roman.

Le testament français est peut-être avant tout un roman initiatique. L'incipit, « encore enfant... » (*TF*, p. 15), indique immédiatement qu'il s'agit d'un narrateur adulte qui adopte le point de vue de son enfance. Pendant son dernier été à Saranza, quand Charlotte ne lui conte plus d'histoires, mais discute de la vraie vie, le narrateur commence aussi à éprouver les douleurs d'un adulte, comme le deuil. Bien que sa famille pense qu'il reste un enfant, il se rend compte que « pendant que nous nous disions des contes, la vie continuait avec ses vraies joies et ses vraies douleurs » (*TF*, pp. 199-200). C'est de ce temps présent, de « la vie adulte, dans tout son ennui et tout son inquiétant sérieux, [qui] coup[e] la respiration par son odeur de renfermé et de poussière » (*TF*, p. 31), que le testament français protégeait Aliocha durant sa jeunesse. Encore très jeune, il reconnaît en hiver que « les soirées sur le balcon de [sa] grand-mère

⁸ Dan Gunn, « The Chosen Country, » *Times Literary Supplement* [London] 19 jan. 1996, 4842 (11).

ne [sont] plus [...] qu'un songe d'enfant » (*TF*, p. 64), mais, quelques années plus tard, au moment où le narrateur perd définitivement tout recours à ce passé rêveur, il saisit que c'est la perte de sa jeunesse qui pose le problème : « J'avais quatorze ans cet été. Le temps des contes, je le comprenais bien, ne recommencerait pas » (*TF*, p. 169). Au fond, ce qui est à perdre est l'innocence de la jeunesse, de l'été, et de l'Atlantide, et ce qui est à gagner est la misère de l'adulte, de la prison de la pensée, et de la vraie histoire, que le narrateur commence à reconnaître, par exemple, dans les histoires que Charlotte ne raconte pas (*TF*, pp. 254, 262, 266).

De plus, le temps marque la prison que le narrateur essaye de construire autour de Charlotte. Il constate qu'elle est « tenue prisonnière » par le passé (*TF*, p. 175), par ses souvenirs, et ce qui est le pire, qu'il risque lui-même de l'être. Aussitôt que le narrateur s'inquiète d'être prisonnier du passé, il l'abandonne. Comme la vie en Union soviétique, vivre au passé, surtout dans un pays qui n'existe pas (*TF*, p. 126) est difficile, alors il quitte également la Russie, en quête d'une France actuelle. Cependant, si elle a jamais existé, ce qui est vraiment douteux⁹, la France de Charlotte est irrémédiablement détruite, en dépit des efforts du narrateur pour la conserver dans un « musée ». Ayant finalement découvert le présent, il cherche un refuge dans le passé, mais c'est trop tard. Charlotte est morte, et la pièce de son appartement qu'il nomme « la chambre de Charlotte » ne sert plus à rien. L'emprisonnement temporel qu'il destinait à Charlotte devient son propre destin.

⁹ Il s'agit sans doute d'une « almost mythological and certainly mythologised France ». Andrew Riemer, « The Russian Testaments of Andreï Makine, » *Quadrant* 44.7-8 (2000) : 74-77.

C'est lorsqu'il oublie l'Atlantide, et qu'on lui remet son « testament » que se révèle sa valeur inestimable. Comme on l'a déjà indiqué, il est le fils d'une mère emprisonnée et violée par un garde de camp. Mais le don de Charlotte comprenait aussi l'oubli de son premier souvenir d'enfance – la taïga, qu'enfant, il avait prise pour une journée en Provence décrite par Charlotte, et donc une évidence de sa francité (*TF*, p. 21). Le testament français était la possibilité de voir autrement et autre chose, « ce “je ne sais quoi du français” qui restait pour l'instant sans nom » (*TF*, p. 54), mais que le narrateur saisit pour la première fois en comprenant que la France symbolise non seulement la femme, comme il sera discuté plus tard, mais en fait la liberté, tout un peuple libre. Toute sa francité est un don libérateur, qui le délivre de son passé, donné librement par sa grand-mère.

Charlotte aussi était toujours libre, mais revenir en France aurait détruit son rêve d'une époque perdue. C'est le narrateur qui se retrouve prisonnier du passé, malgré Charlotte : « la magie de ce passé transfiguré m'avait à la fois exalté et brisé » (*TF*, p. 189). La mort de Charlotte est une réalité, malgré les souhaits d'Aliocha qu'elle soit immortelle, et le narrateur ne vit pas outre-tombe comme il le dit, mais en Occident, à Paris, la ville si désirée qui était censée le rendre libre. Malgré son insistance enfantine, que « tous ces instants ne disparaîtront jamais... » (*TF*, p. 281), ils disparaissent effectivement. L'Atlantide est perdue. Et le temps continue, cette fois avec lui.

Finalement, ce n'est que durant cette dernière partie de l'histoire, c'est-à-dire, lorsque le narrateur est un adulte en France, que le roman devient véritablement rempli de marques du temps, qui ne concernent que rarement le passé. Dans les trois premières parties du roman, l'œuvre est également divisée entre l'été et les autres saisons, mais

surtout l'hiver, tandis que dans la dernière partie, les quatre saisons ont une place importante. Se voyant obligé de vivre dans le monde « réel », qu'il a tant souhaité pendant son enfance, le narrateur est enfin pris par le temps, mais en se plaignant : « je me retrouvais dans un magma collant qui entravait mes mouvements – le Temps » (*TF*, p. 318). À la fin du roman, le narrateur est de nouveau obsédé par le temps, souhaitant au moins pouvoir écrire l'histoire de Charlotte, pour qu'elle « résist[e] à l'épreuve du Temps » (*TF*, p. 309), ce que lui-même n'a pas pu faire. Comme le remarque Marianne Gourg, « seule l'écriture assurera l'éternité à tous ces sentiments, rêves, et visions fugaces ».¹⁰

Pour conclure, les nouvelles difficultés du narrateur sont en grande partie le résultat de ce temps auquel il ne peut pas s'échapper. C'est profondément dans ce sens que l'on voit comment *Le testament français* est « a study of dependency and liberation, as the narrator, now immigrated to France, seeks to arrange Charlotte's return to her culture of birth, a return that ultimately proves as impossible as his attempts to create a present free of his past ».¹¹ Il espère qu'en échappant au temps, comme durant sa jeunesse, il pourra faire venir Charlotte en France : « [l']intonation avait quelque chose d'enfantin. C'était comme si je proposais à mon interlocuteur anonyme un marché : je ne vivrais encore que vingt ans, même quinze ans, bon, soit, seulement dix, pourvu que cette rencontre, ces instants retrouvés fussent possibles... » (*TF*, p. 330). Le narrateur n'est cependant plus capable de refuser le temps. Lorsqu'il apprend la mort de Charlotte, il lui faut avouer qu'il y a un décalage entre ses efforts pour l'amener en France et le temps de

¹⁰ Marianne Gourg, loc. cit., 229-239.

¹¹ Tobin H. Jones, loc. cit., 147-148.

sa vie, que c'est en fait le temps qui « bris[e] [s]on projet. C'[est] le temps » (*TF*, p. 336) qui vient le menacer en plein été.

III – L'emprisonnement politique et social

Malgré le caractère peu politique du *Testament français*, c'est une histoire qui est « profondément inscrite dans la réalité historique du vingtième siècle ».¹² En outre, comme c'est autant l'histoire de Charlotte que celle de son petit-fils, que « parallèlement à la durée "brève" du héros et de sa formation, se déploie celle plus longue de la grand-mère, qui traverse tout le siècle et donne au roman le caractère d'une sorte de saga historique »¹³, il faut considérer l'effet du contexte politique sur la narration du roman, et surtout sur la représentation de Charlotte.

Il va de soi qu'habiter en Russie à l'époque poststalinienne¹⁴ impliquait de vivre dans une sorte de prison. Bien que Charlotte décide finalement de ne pas rentrer en France, au moment où elle en éprouvait le désir, cela n'aurait pas été possible de toute façon : « Ce pays est ainsi fait. On y entre facilement, mais on n'en sort jamais... » (*TF*, p. 91). S'il y a un véritable emprisonnement de Charlotte, c'est l'impossibilité de quitter la Russie, qu'elle n'arrive plus à comprendre (*TF*, p. 94) ainsi que l'impossibilité de retrouver sa mère en exil durant son adolescence. Le problème que pose le portrait brossé par le narrateur est que ces difficultés de déplacement se situent dans le passé, et

¹² Marianne Gourg, loc. cit.

¹³ Brooks La Chance, loc. cit.

¹⁴ The novel is « set in the Brezhnev era, against a backdrop of grim Soviet industrialism ». Adrian Tahourdin, « Sun on the Tundra, » Times Literary Supplement [London] 21 jan 2000, no. 5051 : 22.

en plus, ce n'est même pas son passé ; au lieu de rester aussi fidèle aux faits que cette circonstance lui permet, il invente et interprète la vie de Charlotte de façon subjective. Au moment où il écrit, Charlotte n'est pas plus emprisonnée que tous les autres Russes.

À l'exception de ce contexte historique, le rideau de fer est peu évoqué dans *Le testament français*, mais lorsqu'il l'est, c'est une cruauté étonnante qui est révélée.

Comme le souligne Adrian Tahourdin, « de façon générale l'amour et les rapports humains [dans ce roman] sont marqués au sceau du silence et de la brutalité. »¹⁵ Cette cruauté empêche principalement les personnages de considérer l'état, le monde et leur vie librement. Conséquemment, c'est l'absence de la liberté de penser qui est la plus grande critique et la plus puissante prison dans cette œuvre, même si elle est relativement peu évoquée dans le roman. Cependant, pour le jeune narrateur, la prison de l'URSS semble parfois plus attirante qu'une liberté difficile et parfois déchirante. Pour lui, être instruit et commandé par les autres mène au bonheur. Le narrateur tente de se perdre dans cet idéal banal, étant même prêt à abandonner la pensée, mais il lui reste l'écho de sa grand-mère qui se déclare originaire d'« un peuple libre » (*TF*, p. 53).

Ensuite, c'est à sa grand-mère que le narrateur en veut, pour lui avoir donné le goût de la liberté ; c'est également elle qu'il essaye de représenter comme prisonnière à travers sa narration. Cependant, c'est Charlotte qui lui offre la possibilité de s'évader de cette prison psychologique trop réelle. « Le français et la culture française représentent pour le narrateur et sa sœur, une langue et un monde parallèles à la Russie où ils vivent, une échappatoire face à la dureté de leur vie. »¹⁶ À travers les récits de Charlotte, il

¹⁵ Marianne Gourg, loc. cit.

¹⁶ Brooks La Chance, loc. cit.

découvre qu'il peut considérer la réalité différemment, et subissant le choc de cette prise de conscience, lors d'un récit de sa grand-mère, le jeune narrateur observe que « pour la première fois de ma vie, je regardais mon pays de l'extérieur, de loin, comme si je ne lui appartenais plus... Je voyais la Russie en français ! J'étais ailleurs. En dehors de ma vie russe » (*TF*, p. 57). Par exemple, ce qui se dit facilement en français devient indicible en russe. Une fois, parlant d'une aventure française, le narrateur se met à traduire la scène en russe, mais il découvre assez vite que « ... revue en russe, la scène n'était plus bonne à dire. Même impossible à dire ! Censurée par une inexplicable pudeur de mots, raturée tout à coup par une étrange morale offusquée » (*TF*, p. 113). Dans l'Union soviétique, le narrateur conclut, « nous étions habitués à voir le monde en noir et blanc... » (*TF*, p. 105), tandis que Charlotte lui propose une nouvelle conception du monde ; c'est la clé qui ouvre sur la pensée libre.

Donc, en dépit de son rejet du français et de Charlotte, au fur et à mesure qu'ils lui rendent la vie plus difficile, ils permettent au narrateur de s'échapper parfois de la prison que constitue l'Union soviétique, car « tout simplement, l'instant qui était en moi – avec ses lumières brumeuses et ses odeurs marines – avait rendu relatif tout ce qui nous entourait » (*TF*, p. 69), et il éprouve de la pitié envers ceux qui n'ont pas connu les histoires de sa grand-mère. Malgré cette relativisation, vus par les yeux du narrateur, les Français sont des anarchistes, des « mutins nés », tandis que pour ses camarades russes, il est au moins une énigme lui-même, au pire un problème (*TF*, pp. 154-155). La vraie difficulté c'est qu'il ne partage pas leur vie, et que la vie du narrateur leur suggère l'existence d'un autre mode de vie. C'est forcément provocateur et subversif.

Malheureusement pour le narrateur, rejeté par ses amis pour sa différence, il rejette le don de Charlotte – la pensée libre – choisissant de « vivre dans la bienheureuse simplicité [des] gestes ordonnés... » (*TF*, p. 220). Pour un adolescent essayant de comprendre qui il est dans une société totalitaire, ce n'est pas surprenant qu'il abandonne les histoires de Charlotte à la longue. Tirailé entre le point de vue de l'état qu'accepte obligatoirement tout son entourage, le noir et le blanc, et le monde qu'imposent la France et les contes de Charlotte, le narrateur a du mal à comprendre. « La greffe française... m'empêchait de voir. Elle scindait la réalité en deux... [Elle] gâche ma jeunesse » (*TF*, p. 249-250), se lamente-t-il. Selon lui, à cause du monde français de sa grand-mère, il ne peut pas voir « comme il faut », c'est-à-dire, que l'Atlantide l'oblige à voir autrement, et ainsi, rend sa jeunesse plus difficile, mais plus libre. En conclusion, comme c'est souvent le cas dans ce roman, le narrateur impose un point de vue restreint sur sa grand-mère ; Charlotte, par contre, ne souffre pas vraiment de sa vie à Saranza.

IV – La prison du désir enfantin et impossible

La prochaine forme que prend la prison symbolique dans cette œuvre est celle du désir. Le narrateur du *Testament français* est au seuil de l'adolescence, et, bien entendu, il veut tout connaître sur les femmes : il se « rend à l'évidence qu'être un homme signifi[e] penser constamment aux femmes, que l'homme n'[est] autre que ce rêveur de femmes ! Et qu'[il] le dev[ient]... » (*TF*, p. 181). Au-delà de sa relation avec la France, tant voulue et repoussée, sa grand-mère symbolise ce qu'il désire et ce dont il a parfois peur – la femme. Mais il souffre nécessairement des problèmes de perception imposés par son âge et par son sexe. En même temps qu'il dénie la sexualité de sa grand-mère, il

est tiraillé entre le désir et la révolte, et tourmenté par son désir irréalisable pour elle. Dans ce sens, la France de Charlotte est une métaphore pour le désir sexuel de son petit-fils. C'est en partie la prison de ce désir qui l'empêche de considérer Charlotte objectivement.

Premièrement, *Le testament français* nous présente un narrateur qui, durant sa jeunesse, relie l'énigme de la femme à sa grand-mère. Cette relation, tout d'abord bizarre, s'explique facilement à cause de l'Atlantide que Charlotte lui révèle : « cette quintessence française tant recherchée, n'aurait-elle pas pour source – l'amour ? » (*TF*, p. 122). Selon le narrateur, les histoires de Charlotte se distinguent des histoires typiquement russes, par le seul fait qu'il s'agit parfois de l'amour. Comme le précise Hélène Mélat, « la France est liée à une sensualité douce, au charme, en un mot à l'amour. En revanche, la Russie est le lieu de l'animalité et de la sexualité brute ».¹⁷ Il saisit alors que c'est à Charlotte qu'il doit ses premières notions d'amour, car dans une histoire soviétique, « aucune présence féminine et, à plus forte raison, amoureuse n'était concevable » (*TF*, p. 112), surtout pour les figures publiques, tandis que Charlotte lui explique tout franchement.¹⁸ Le désir est ainsi lié à la France ; « l'expérience de la chair est relayée, transcendée par la jouissance de la langue, »¹⁹ la langue française, bien sûr, pour le narrateur, la langue dans laquelle les relations amoureuses peuvent être

¹⁷ Hélène Mélat, « Andreï Makine : testament français ou testament russe ?, » *La revue russe* 2 (2002) : 41-49, cité dans Ian McCall, « Andreï Makine's France : A translingual writer's portrayal of his 'terre d'accueil', » *French Cultural Studies* 16.3 (2005) : 305-320.

¹⁸ « Charlotte's "vision insolite du corps" and her willingness to talk about love, sex and passion are considered particularly French ». Ibid.

¹⁹ Brooks La Chance, loc. cit.

représentées dans une histoire. Ainsi, Charlotte et surtout son monde français idéalisé impliquent la question de la féminité.

Malgré ce premier saisissement précoce, le narrateur du *Testament français* est nécessairement emprisonné par les limites qu'impose son âge à sa perception, surtout en ce qui concerne la femme. Cette contrainte de perception met déjà des limites à la narration, car pour la plus grande partie du roman, il s'agit de l'histoire d'une femme, sa grand-mère. Au niveau de la narration, il y a alors plusieurs problèmes de perception imposés par le fait qu'il s'agit d'un jeune garçon qui raconte la vie d'une femme adulte. Ainsi, lorsqu'il tente de faire le récit des expériences de Charlotte, telles qu'il les avait apprises, il est obligé d'ignorer plusieurs détails et événements qu'il ne comprend pas. Par exemple, lorsqu'il saisit enfin que sa grand-mère a été violée, le narrateur se lamente que « les paroles des adultes étaient si obscures ! Cette fois leur clarté m'aveugla » (TF, p. 212). Cet événement commenté plusieurs fois déjà s'explique finalement au milieu du roman. Donc, l'âge du narrateur l'empêche de pouvoir narrer une partie entière de la vie de Charlotte, sa sexualité, ni objectivement ni fidèlement.

Cependant, lorsqu'Aliocha regarde sa grand-mère, sa vision est obscurcie non seulement par ce qu'il veut voir, mais aussi par ce que la société l'oblige à voir. Au moment où il commence à comprendre ce décalage, la narration devient plus floue, même si elle est parfois plus honnête, par exemple, dans l'extrait suivant, qui succède à la découverte (qui sera discutée un peu plus loin) que sa grand-mère est belle :

Mais au lieu d'une explication logique, je vis un flot d'instantanés ruisseler dans un éblouissant désordre : une matinée emplie de brume ensoleillée dans un Paris imaginaire, le vent à la senteur de la lavande qui s'engouffrait dans un wagon, le cri de la Koukouchka dans l'air tiède du soir, le lointain instant de la première neige que Charlotte regardait voltiger en cette terrible nuit de guerre, et aussi cet instant présent – cette

femme mince, au foulard blanc sur ses cheveux gris, une femme qui se promène distraitemment dans l'eau claire d'une rivière coulant au milieu de la steppe sans limites... (*TF*, pp. 280-281).

Quant au passé de Charlotte, il aimerait garder le beau et ignorer le laid, que Charlotte refuse d'accepter. Ce n'est pas qu'elle soit obsédée ou pourchassée par son passé, au contraire, elle raconte les plus beaux moments de sa vie à son petit-fils ; c'est qu'elle reste tout simplement en vie. Conteuse par excellence, elle régale ses petits-enfants d'histoires d'une époque et d'un pays inconnus par eux. À mesure qu'il grandit, le narrateur se rend compte que Charlotte continue à vivre, et qui plus est, qu'elle a une vie autre que celle qu'elle lui raconte. Elle a, par exemple, des émotions. Au début du roman, lorsqu'il lance les pierres par la fenêtre avec sa sœur, même s'il reconnaît sa bêtise, c'est le fait que sa grand-mère peut pleurer qui est une révélation frappante : « Nous voyions non plus une fée bienveillante d'autrefois, conteuse [...], mais une femme blessée et sensible malgré toute sa force d'âme » (*TF*, p. 26).

Le prochain choc qu'Aliocha éprouve est de découvrir non seulement que les femmes sont belles, mais que sa grand-mère est belle. Charlotte n'est pas une babouchka « comme il faut » ; elle est censée être vieille, sèche et à la fin de sa vie, mais elle ne l'est pas. Et le narrateur ne sait pas comment réagir à ce qu'il saisit comme vérité face aux coutûmes qui s'imposent à sa perception. Quand il remarque pour la première fois la beauté de sa grand-mère, le narrateur a du mal à l'admettre : « L'idée de cette beauté me parut d'abord invraisemblable. Dans la Russie de ce temps, toute femme dépassant la cinquantaine se transformait en "babouchka" – un être dont il eût été absurde de supposer la féminité et, à plus forte raison, la beauté. Quant à affirmer : "Ma grand-mère est belle"... » (*TF*, P. 272). Vers la fin du roman, le narrateur découvre qu'il existe des

attentes de la société, par exemple la « vieillesse » de Charlotte, qui s'imposent à sa perception et qui contournent parfois la vérité. Donc, en tant que mâle, la société aussi influence sa perception et ainsi sa fonction de narrateur.

Ensuite, pour le narrateur, Charlotte n'est pas un être sexuel. Lorsqu'il essaye de la considérer dans le contexte de son viol, il n'en est pas capable : « À présent, [je pense au] viol de cette jeune Française dans laquelle je ne pourrais jamais, me semblait-il, reconnaître Charlotte » (*TF*, p. 214). Il ne peut pas réconcilier cette image avec celle qu'il avait conçue de sa grand-mère. La femme violée au milieu du désert ne peut pas être celle qui lui parle des coquilles d'argent à Neuilly-sur-Seine. Les seules femmes qui existent sont celles qu'il avoue qu'il désire. Considérer Charlotte comme femme lui est donc impossible. Ainsi, la discussion de sa sexualité et de sa beauté lui est également impossible. La vision du narrateur n'est pas libre ; il essaye de formuler la vie dans des contextes qu'il comprend, sans tenir compte nécessairement de la réalité. La narration dans *Le testament français* est donc soumise à une censure qui essaye de raconter ce qu'il ne peut pas soutenir.

D'une plus grande importance, le désir du narrateur a un effet irrémédiable sur la narration. Adolescent, il désire la femme, n'importe quelle femme, et en dépit de lui-même, il admire la puissance de Béria, ogre russe, qui viole et tue des femmes chaque soir, en même temps qu'il éprouve pour toutes ces femmes meurtries une pitié énorme, et un profond sens d'injustice : « Et moi, je me haïssais ! Car je ne pouvais pas m'empêcher d'admirer ce guetteur de femmes. Oui, il y avait en moi quelqu'un qui – avec effroi, avec répulsion, avec honte – s'extasiait devant la puissance de [cet] homme [...]. Toutes les femmes étaient à lui ! » (*TF*, p. 210). Ainsi, il ne peut pas renier son

admiration ni accepter qu'un sort semblable à celui des femmes tuées par ce monstre soit presque arrivé à sa grand-mère. Son désir et sa révolte contre ce désir l'empêchent de considérer les événements, et donc de les narrer, de façon juste. Ainsi, le désir se marie dans ce roman avec la révolte.

Par ailleurs, le désir de la femme est semblablement irréalisable. Lorsque le jeune narrateur tente de comprendre son désir, en admirant trois belles filles sur une ancienne photographie de journal trouvée dans la valise sibérienne, il finit finalement par admettre que :

Non, les trois élégantes m'étaient tout autrement inaccessibles [...] Les trois femmes restaient immobiles, inanimées [...] Je tentais alors de les rendre miennes, d'en faire mes maîtresses imaginaires [...] Il fallait donc se résigner à ce musée peuplé de momies, de figures de cire... (*TF*, p. 183).

Pour le narrateur, désirer signifie désirer quelque chose dont il n'a pas la moindre connaissance, et lorsqu'il commence à comprendre, il ne sait pas quoi faire de l'information. D'ailleurs, ses tentatives amoureuses avec les filles finissent mal, mais au lieu de considérer sa propre jeunesse, ou son inexpérience, il blâme sa grand-mère et son Atlantide. Son explication à lui-même est celle-ci : « J'avais vécu sans soleil, sans désir – dans le crépuscule des livres. À la recherche d'un pays fantôme, d'un mirage de cette France d'antan peuplé de revenants, » (*TF*, p. 219) tandis qu'au commencement du livre, il admet que l'illusion française ne l'avait jamais empêché de mener une vie normale (*TF*, p. 64), et que chaque automne de retour en ville après avoir passé les vacances à la campagne, la France s'effaçait peu à peu. Donc, ce dont il blâme sa grand-mère, qu'il qualifie comme « femme violée » (*TF*, p. 266), et celle qui « gâche sa jeunesse » (*TF*, p. 250), est en fait son propre problème. Il est devenu impossible pour lui de rendre justice

à l'histoire d'une de ces malheureuses énigmes dénommées collectivement comme « femmes ». Être obsédé, amateur et haïsseur de femmes doit influencer comment il considère sa grand-mère, qui, en dépit de son âge et de son statut de « grand-mère », reste femme.

Enfin, ce que le narrateur ne peut pas comprendre ni tolérer, il ne peut pas non plus l'expliquer ; la narration est donc emprisonnée avec le narrateur, dont elle révèle la prison. Il est pris par ce désir pour sa grand-mère, qu'il ne comprend pas, mais qui l'obsède. Concluons par une mise en évidence du constat du début de cette section : que la France de Charlotte est une métaphore pour le désir sexuel de son petit-fils.

Remarquons alors les deux attestations suivantes du narrateur : « surtout, ce “je ne sais quoi du français” se révéla comme la présence de la femme » (*TF*, p. 55), et « un obstacle absolu surgissait entre ma grand-mère et moi : le corps féminin rêvé, convoité, possédé mille fois en pensée » (*TF*, p. 180). La femme remplace pour lui l'Atlantide « bel et bien épuisée » (*TF*, p. 180), qui n'est plus mystérieuse. Cependant, semblablement à sa perte de l'Atlantide, l'essentiel lui échappe jusqu'au moment où il peut presque le saisir. Pour l'Atlantide, il se lamente ainsi : « La magie dont je venais de faire l'expérience sembla m'échapper encore » (*TF*, p. 187), tandis que dans l'amour, il découvre que « le plaisir fut comme la flamme d'une allumette dans le vent glacé – un feu qui a juste le temps de brûler les doigts avant de s'éteindre en laissant un point aveuglant dans les yeux » (*TF*, p. 242). Et par suite, il n'a plus besoin de la femme, non plus (*TF*, pp. 243, 267). Ce qu'il a tant désiré lui échappe ainsi, le laissant emprisonné par le désir, tout à fait comme l'illusion de la France Atlantide.

Conclusion

Pour conclure, *Le testament français* est un roman de contradictions nécessaires. Comme le remarque le narrateur au commencement, en lisant un poème français, « l'amour et la mort avaient alors formé un étrange alliage dans ma jeune tête. Et la beauté mélancolique de la mélodie ne faisait qu'augmenter ce trouble. L'amour, la mort, la beauté... » (*TF*, p. 20). Ce qu'il ne reconnaîtra pas à la fin du roman, c'est que la liberté et la prison sont aussi intimement reliées. Clairement, il ne peut pas avoir de libération sans reconnaître la prison, mais il lui faudrait davantage se reconnaître comme prisonnier. Comme l'on a indiqué dans l'introduction générale à cette étude, *Le testament français* est au moins à moitié l'histoire de Charlotte, mais c'est surtout à cause de ses efforts pour libérer le narrateur et également à cause des efforts du narrateur pour la mettre en prison. Ainsi, pour reprendre sa formulation, la liberté et la prison forment un « étrange alliage » dans ce roman. Et la beauté mélancolique de la « prisonnière » ne fait qu'augmenter ce trouble. La liberté, la prison, Charlotte : la construction romanesque de chacun de ces trois éléments dépend des deux autres, aussi bien qu'ils dépendent chacun de leur rejet de l'autre. La forme du *Testament français* se révèle alors par la tension entre les prisons de la narration, du temps, du contexte politique et social, et du désir, et la liberté qu'offre Charlotte, face aux tentatives du narrateur pour les comprendre, pour les dominer, et enfin pour leur échapper.

Chapitre IV – La prison dans *La femme qui attendait*

Et c'est non.
Car celui qui doit venir viendra
(*FQA*, p. 159).

Introduction

Dans ce chapitre, on analysera les prisons véritables et imaginées dans *La femme qui attendait*. À travers cette analyse, on découvrira comment le narrateur, de façon condescendante, représente Véra, la femme qui attend, comme prisonnière, alors qu'elle est libre, et qu'il ne l'est pas. Alors, on montrera que les formes d'emprisonnement dans ce roman sont la structure narrative, à savoir la narration et le temps, l'emprisonnement volontaire, et les désirs impossibles et fugaces. À partir de chaque catégorie, on soutiendra que le narrateur est plus emprisonné que la femme qui le libère, et que c'est à partir des efforts du narrateur pour nier la réalité de la prison que le roman prend sa forme.

I – *La femme qui attendait* : résumé de l'œuvre

La femme qui attendait s'ouvre sur la rencontre de Véra, qui attend son fiancé depuis trente ans, à Mirnoïé, son village natal, et du narrateur, dont le nom n'est jamais révélé. Le présent disparu et la mort sont emblématiques de ce village où le passé menace tout le monde. L'initiation du narrateur au village se fait lorsqu'il amène une morte au cimetière. Il tient un carnet, essayant vainement de comprendre Véra. D'après lui, il y a deux moments importants dans la vie de Véra : le départ de son soldat et son attente qui dure depuis trente ans.

Le narrateur espère lui faire comprendre qu'elle est libre de ne plus attendre son soldat afin de pouvoir la séduire. Dans ce roman, il y a un jeu de séduction entre le narrateur et Véra sur lequel le récit est basé. Au cours de ce jeu, le narrateur déteste Véra, et il la croit au-delà de la vie, mais il s'attache à elle, et il la tourmente, par exemple, en volant sa place près de la fenêtre, pour qu'elle ne puisse pas guetter le soldat. De nouveau, il pense avoir tout compris. Sa déception est donc énorme quand il apprend qu'elle couche avec le chef de gare. Cependant, se rendant compte que ce n'est réellement pas le cas, il s'inquiète un peu à cause de sa joie inexplicable.

Véra attend toujours avec espoir, mais quand les vieilles femmes de Mirnoïé chantent l'ancienne chanson de noces pour le narrateur, elle fuit devant le spectacle. Quant au narrateur, il se considère nécessaire à Mirnoïé. Enfin, Véra rentre de la ville voisine, invite le narrateur chez elle, et le séduit. Mais l'orgueil du narrateur ne dure pas, car le soldat de Véra est retrouvé marié. Le roman se clôt en revenant sur la mort : le narrateur et Véra vont vers l'île, apportant une croix pour la tombe d'Anna, la vieille morte au début du roman. Au lieu de l'implorer de rester au village, Véra lui rend sa liberté, lui montre la mer Blanche et le met sur la route qui mène vers la gare. Et elle reste à Mirnoïé.

II – La prison de la structure narrative

II.1. – L'emprisonnement du personnage suggéré par la narration

Tandis que dans *Le testament français* le narrateur construit et déconstruit une prison autour de sa grand-mère pendant son adolescence, dans *La femme qui attendait*, cette supériorité vis-à-vis le personnage de Véra est présente tout au long du récit. Le

narrateur de *La femme qui attendait* voit Véra en tant qu'un objet du désir, sans passé ni avenir, et toute la narration tourne autour de son désir. Dès le commencement du roman, il méprise Véra à cause de sa promesse d'attendre l'homme qu'elle aime à jamais, et à cause de sa fidélité remarquable. Cette section montrera comment la narration du roman est construite afin de répondre aux espoirs du narrateur, en tenant compte de l'évolution de ses sentiments. Le narrateur est tiraillé entre la conviction, ou peut-être l'espoir, qu'il comprend Véra et la réalité de plus en plus évidente, qu'en fait, il ne la comprend pas. Néanmoins, il continue à « examiner » sa vie, se moquant d'elle et devenant de plus en plus arrogant. En dépit du fait que le narrateur s'inquiète de son attachement au village, au fur et à mesure qu'il reconnaît ses propres problèmes, il s'obstine de plus en plus à considérer Véra comme étant emprisonnée. Enfin, il perçoit sa liberté, et se trouve lui-même jugé et figurativement emprisonné.

Dès le début de l'histoire, le narrateur pense comprendre Véra, expliquant qu'il « éprouv[e] l'agréable orgueil d'avoir deviné la vie cachée d'une femme qui [a] l'âge d'être [sa] mère, d'avoir formulé son destin dans quelques phrases bien tournées » (*FQA*, p. 10). Il ne l'a même pas encore rencontrée personnellement, qu'il décide qu'il la comprend, se vantant ainsi : « Voilà une femme [...] dont je sais tout. Toute sa vie est devant moi, concentrée dans cette silhouette lointaine qui longe le lac. C'est une femme qui depuis trente ans, donc depuis toujours, attend l'homme qu'elle aime » (*FQA*, p. 23). Cette omniscience prétendue est risible, car il s'agit d'abord d'une narration homodiégétique et le narrateur ne parle pas de sa propre vie. En outre, au moment où il fait la connaissance de Véra, il n'a que vingt-six ans ; elle avait commencé son attente avant sa naissance. Alors, lorsqu'il dit que « de cette vie je ne connaissais que deux

instants et pourtant ils la contenaient tout entière » (*FQA*, p. 81), c'est clairement un constat sans fondement. Il est évidemment impossible de tout comprendre dans la vie de quelqu'un, même si on le connaît depuis longtemps, et le narrateur ne connaît Véra qu'à peine. Manifestement, il raconte ce qui lui convient, et ce qu'il aimerait croire, sans tenir compte de ses propres faiblesses. Donc, sa fiabilité ainsi que sa représentation de Véra sont mises en question dès ses premières tentatives de narration.

En revanche, peu après ses constats présomptueux, le narrateur éprouve des doutes quant à ses conclusions. Directement à l'encontre de ses propres propos, il décide que ses analyses ne peuvent pas expliquer la vie de Véra : « ... J'ai compris qu'aucune dialectique de l'âme n'était capable de dire le secret de cette vie. Une vie beaucoup trop claire et douloureusement simple face à ces analyses savantes » (*FQA*, p. 11). Donc, dès les deuxième et troisième pages, le narrateur nous assure tantôt qu'il comprend tout, tantôt qu'il ne comprend rien, parce que son « sujet » est parfois « inépuisable » (*FQA*, p. 10) et parfois « simple » (*FQA*, p. 11). Cependant, comme c'est effectivement la faute de Véra, on est toujours censé considérer ses constatations comme éclairantes. Par exemple, lorsque le narrateur observe Véra, qui cherche une lettre, il admet qu'il ne comprend rien. Feuilletant alors son carnet, il avoue que : « [mes] notes me paraissaient maintenant parfaitement incongrues. La femme qui cherchait une lettre dans une boîte rouillée vivait sur une autre planète » (*FQA*, p. 25). À l'évidence, Véra ne vit pas sur une autre planète ; si le narrateur ne la comprend pas, ce n'est pas parce qu'elle est une extra-terrestre ! Il continue néanmoins à noter soigneusement dans son carnet des analyses et des interprétations possibles pour expliquer la situation de la femme qui attend, et il croit avoir tout compris, jusqu'au moment où cela lui devient de nouveau évident qu'il n'a rien

compris. Ainsi, vu le manque de confiance qu'on peut avoir dans le narrateur dès le début, il est logique de douter du narrateur lorsqu'il constate que Véra est prisonnière.

C'est ainsi que commence l'alternance entre une arrogance condescendante et des inquiétudes à propos des « analyses » du narrateur qui caractérisent la narration durant le reste du roman. Lorsque le narrateur « comprend » Véra, il connaît « toute sa vie », mais lorsqu'il ne la comprend pas, il ne comprend rien, et c'est elle qu'il blâme. Donc, dès le début de l'histoire, sa fiabilité est mise en question.

Par ailleurs, il y a l'écho du narrateur lui-même, qui met sa propre fiabilité en doute : « À l'époque (j'avais vingt-six ans), ces conclusions me paraissaient d'une grande perspicacité » (*FQA*, p. 10) dit-il, mais il avoue qu'il n'était peut-être pas aussi sage qu'il ne le croyait. Évidemment, le narrateur raconte les événements longtemps après qu'ils se sont passés. Quant à la véracité de ce qu'il raconte, il admet d'emblée que c'est parfois plus agréable d'envisager les autres selon nos propres idées que de faire un effort pour former une opinion basée sur la réalité : « À ce stade, une sorte de meurtre se produit car nous tuons cet être infini et inépuisable que nous avons rencontré. Nous préférons avoir affaire à une construction verbale plutôt qu'à un vivant » (*FQA*, p. 10). Effectivement, en parlant d'une construction verbale, il souligne le fait qu'il invente lorsqu'il raconte. Pourtant, il s'agit toujours d'observations au présent de la narration, au moment où le narrateur écrit, et non pas au présent de l'histoire, tandis que la majorité de ses observations et commentaires sont au présent de l'histoire. Ce n'est donc pas la voix narrative qui domine dans cette narration majoritairement au passé. En outre, il y a relativement peu d'interventions comme celle-ci dans le texte ; la plupart du temps, le narrateur emprunte le point de vue de jeune homme, et nous raconte ce qu'il pensait à

l'époque, ayant déjà effectivement laissé entendre au lecteur qu'il n'est pas nécessairement un narrateur fiable.

Ensuite, il s'agit non seulement d'un narrateur peu fidèle aux faits, mais aussi d'un hypocrite, qui se révèle au fur et à mesure qu'il critique les autres. De même qu'avec son « analyse » de Véra, le narrateur observe chez les autres personnages ce qu'il ignore en lui-même. Par exemple, quand Otar, qui désire Véra depuis longtemps sans qu'elle lui rende ses attentions, se lamente de son sort, le narrateur le critique, observant « que violemment il refusait de comprendre cette femme... » (*FQA*, p. 21), tandis que lorsqu'Otar observe simplement que ce n'est ni au narrateur ni à lui-même de la juger, le narrateur se justifie en disant « Je n'essayais pas de la “juger” » (*FQA*, p. 22). Pourtant, c'est Otar qui conclut qu'il vaudrait peut-être mieux ne pas juger Véra ; ce n'est pas l'idée du narrateur. Vu leur manque de compréhension, c'est sans doute la meilleure solution ; si Otar n'est pas capable de comprendre Véra, ce n'est pas nécessairement problématique, car ce n'est pas nécessaire. Mais, d'après le narrateur, il ne la juge pas, malgré sa compréhension soi-disant totale. Il y a dans l'analyse qui suivra cette histoire de Véra une curiosité assez cruelle ainsi qu'un jugement intrinsèque.

De plus, comme dans chaque histoire, la perspective du lecteur est limitée par ce que sait le narrateur et la manière dont il présente cette connaissance. Dans *La femme qui attendait*, cette limitation est très évidente, car la représentation des personnages et la narration homodiégétique font du lecteur un prisonnier de la vision du narrateur, de sa vision du possible, de ses obsessions. Voilà ce qui est important dans cette narration, ce qui la régit : « ... Je savais que cette femme au grand corps mûr allait d'une minute à l'autre se retrouver nue, dans mes bras » (*FQA*, p. 154). Tout ce qui est raconté est

déterminé par ce désir ; Véra n'existe qu'à travers cette représentation peu crédible.

Alors, la narration au masculin délimite la vie d'une femme, à laquelle on ne rend pas justice.

Cependant, son manque de compréhension ne l'empêche pas de critiquer cette femme qui attend. Leurré par la « tentation de comprendre comment on pouvait attendre quelqu'un toute [une] vie » (*FQA*, p. 78), une situation qui à ses yeux est incompréhensible, et agacé parfois par son manque de compréhension, le narrateur s'obstine à reprendre son étude portant sur Véra. La nécessité de la comprendre devient une obsession ; il est de plus en plus impossible pour lui d'abandonner cette quête. Alors, ce jeune homme, qui n'a que la moitié de l'âge de la femme qu'il tente d'analyser, commence et poursuit son récit par des observations aussi cruelles que banales, par exemple, que dans l'histoire de Véra, il s'agit d'un « meurtre » (*FQA*, p. 10) ou d'une « fiancée immolée sur le bûcher de la fidélité » (*FQA*, p. 96), qu'il collectionne dans un carnet destiné à lui servir un jour comme clé au « secret » (*FQA*, p. 9) de la femme qui attend son fiancé depuis trente ans.

Le narrateur se moque de Véra ; son arrogance envers elle est toujours évidente dans ce roman. D'abord, en dépit de son manque de compréhension, il se croit savant. Par exemple, il guette son domicile en son absence, observant avec pitié et dédain les livres de linguistique que, d'après lui, elle n'aurait pas pu lire, remarquant qu'il

trouv[e] cela d'une prétention très provinciale et touchante [–] ces ouvrages qu'elle n'avait certainement jamais lus. De gros livres alignés sur un rayonnage, choisis pour « une ambiance intellectuelle » : une *Théorie générale de la linguistique*, un *Dictionnaire étymologique*, les *Œuvres complètes* de Humboldt... C'était manifestement des débris de quelque bibliothèque à l'abandon, qu'elle avait récupérés sans en avoir besoin pour son modeste travail d'institutrice. (*FQA*, p. 93).

Ensuite, il va jusqu'à visiter l'école où elle enseigne, de nouveau remarquant des livres collectionnés sans doute d'une bibliothèque tombée en désuétude. Silencieusement, seul, mais de façon cruelle et méchante, il étale soigneusement « l'absurdité de l'existence que m[ène] Véra » (*FQA*, p. 95). Lorsqu'il raconte l'histoire de Véra ou lorsqu'il prend des notes dans son carnet, il s'agit toujours de ses propres sentiments qu'il lui attribue, par exemple, qu'elle est une « sati carbonisée sur le bûcher de la fidélité [dont] la vie [est] massacrée par un serment enfantin » (*FQA*, p. 100). Il la juge injustement, car il ne peut pas vivre sans l'avoir conquise, ce qu'elle ne lui permet pas. Ainsi, le narrateur construit la fondation de la prison de Véra. C'est lui le sage venu de la ville, tandis qu'elle est une femme emprisonnée dans un village du Nord dont la vie est détruite.

La construction de la prison de Véra se poursuit de plus belle, à mesure que le narrateur se rend compte des problèmes de sa propre vie. Se reconnaissant comme un faux occidental (*FQA*, p. 62), il abandonne momentanément son projet de l'être, qualifiant la séduction de Véra comme étant également impossible (*FQA*, p. 75). Son carnet même est qualifié d'inutile (*FQA*, p. 77). Enfin, le narrateur nomme cet emprisonnement de Véra, qu'il vise depuis longtemps, et il en cherche la cause :

Impossible pour elle de quitter ce trou de Mirnoïé ! À l'époque, les kolkhoziens n'avaient pas de pièce d'identité et, pour se déplacer, devaient demander une autorisation. Ce n'était plus l'écho d'une voix derrière la forêt qui la retenait, mais cet esclavage bureaucratique. Et lorsque, au début des années soixante, les serfs staliniens, finalement affranchis, s'étaient mis à quitter leurs tanières, Véra avait déjà autour d'elle un mouiroir de vieilles femmes qu'elle ne pouvait plus abandonner. Non, elle n'avait pas choisi d'attendre, elle avait été cruellement happée par une époque, par ce passé de guerre qui s'était refermé sur elle telle une souricière (*FQA*, p. 88).

Clairement, le narrateur croit que Véra est devenue prisonnière, soit à cause de la situation politique soit à cause des vieilles habitantes de Mirnoïé, peut-être les deux. En

tout cas, la métaphore de la souricière implique une sorte d'emprisonnement. Ainsi, le narrateur oublie ses propres problèmes, un oubli qui était même le but de son voyage à Mirnoïé (*FQA*, p. 25), pour penser à ceux de Véra, réels ou imaginés, et pour la considérer comme emprisonnée.

Pourtant, le narrateur n'arrive pas à faire une étude suffisante des coutumes locales pour en faire une série d'articles, et assis sur une barque à côté de Véra, il commence à s'inquiéter de son attachement grandissant au village :

C'est durant cette traversée, longue finalement d'à peine une demi-heure, que j'eus le premier doute sur la vraie raison de mon attachement pour ce village du Nord. Au bout de quelques semaines, j'avais compris que ma chasse aux coutumes et aux légendes locales aurait pu très bien se faire dans les bibliothèques d'Arkhangelsk [la ville voisine] (*FQA*, p. 52).

Il ne réalise pas non plus son projet d'écrire une satire, observant justement que la tragédie qui se déroule dans ce village presque abandonné n'est pas réellement amusante, que « ce n'[est] pas vraiment la matière pour un récit satirique » (*FQA*, p. 55). Donc, le raisonnement avec lequel il s'est justifié en s'installant à Mirnoïé n'existe plus. Lorsqu'il se rend compte qu'il n'y a aucune raison de rester dans le village à moitié désert, il s'inquiète de ses sentiments envers Véra, car il se surprend fréquemment à penser que « l'idée de [...] ne plus voir cette femme qui passait d'un pupitre à l'autre me parut soudainement très étrange » (*FQA*, p. 105), et « la pensée que ce bois brûlerait dans le grand poêle de la classe [de Véra] quand je serais depuis longtemps parti, l'idée même de ce feu que je ne verrais pas me parut bizarre » (*FQA*, p. 109), finalement constatant amèrement que « la vie de Mirnoïé allait continuer paisiblement après mon départ. C'était étonnant, agaçant, évident » (*FQA*, p. 172). Cependant, malgré ses inquiétudes, le narrateur s'obstine à rester à Mirnoïé, où il continue à peindre le portrait d'une femme qui

n'existe que dans sa tête, rejetant tout le raisonnement intellectuel qui aurait pu mettre en doute la raison de son attachement.

Ironiquement, après avoir insisté sur la fidélité de Véra au souvenir du soldat disparu, et avoir fait la démonstration de son espoir, par exemple, qu'une journée, elle recevra une lettre dans la boîte qu'elle vérifie chaque jour (*FQA*, p. 24), le narrateur nous assure que Véra n'est emprisonnée que dans sa propre tête, parce qu'elle n'avait pas choisi cette attente infinie. La mission du narrateur devient, donc, de faire comprendre à Véra qu'elle est en effet libre, après avoir passé la plupart de son temps au village se convaincant qu'elle ne l'est pas. D'après lui,

elle était libre et sa posture de *mater dolorosa* était inventée par les autres. C'est nous qui lui imposons cette attente absurde [...] dont elle se serait débarrassée il y a longtemps si ne s'était posé sur elle notre regard compatissant et admiratif. [...] Il fallait à tout prix [le] faire connaître à Véra (*FQA*, p. 89).

Ceci est la première étape d'une juste compréhension de la vie de la femme qui attend, parce que le narrateur reconnaît du moins que l'emprisonnement de Véra est mental, bien qu'il ne reconnaisse pas qu'il soit imaginé par lui. Admettons qu'il soit difficile d'accepter qu'une femme qui s'installe dans un village du Nord de la Russie et qui s'entoure de vieilles femmes mourantes soit heureuse, cela ne l'empêche pas d'être libre. Certes, Véra est prise par un deuil inachevé, parce qu'elle « n'a jamais reçu aucun papier fiable sur la mort » (*FQA*, p. 21) du soldat qu'elle attend. C'est-à-dire qu'elle ne peut pas l'enterrer ni littéralement ni psychologiquement, alors sa vérification de la boîte aux lettres rouillée « n'[est] pas machinal[e], n'[est] toujours pas devenu[e] machinal[e] » (*FQA*, p. 24). Mais que son présent soit évidemment hanté par son passé n'indique pas

que le narrateur la comprenne, qu'il nous raconte la vérité au sujet de Véra, ni qu'il soit libre, lui non plus. D'ailleurs, Véra peut abandonner son attente si elle veut.

En conséquence, l'image de Véra que le narrateur a construite s'effondre davantage dès le moment où il comprend que face à Véra, et selon sa propre définition, c'est lui qui manque de savoir : elle avait anciennement besoin de ses livres de linguistique, et en outre, elle est de toute apparence amoureuse du chef de gare. Mais une fois qu'il a « percé le mystère de la vie de Véra » (*FQA*, p. 129), il la déteste et il est jaloux, car « rien ne blesse aussi durement que la banalité amoureuse chez une femme que l'on a idéalisée. L'existence que j'avais imaginée pour Véra était un joli mensonge » (*FQA*, p. 131). Enfin, le narrateur se trouve obligé d'admettre que même ses nouvelles conclusions dérangeantes sont fausses. Entre temps, il « compri[t soudainement] qu'[il] mépris[e] au plus haut point et cette vie et cette femme » (*FQA*, p. 136). Cependant, le narrateur est bientôt soulagé par la solitude retrouvée de Véra, sans pouvoir dire pourquoi, et conséquemment, il reste à la longue assez perturbé par la joie que cela lui cause. La femme qu'il a construite dans sa tête n'existe pas, et il a du mal à l'abandonner. Au lieu de changer d'idée, chaque fois qu'il se trouve obligé de constater qu'il n'est pas au courant de la réalité, c'est Véra qu'il dénigre : « La femme qui était assise devant moi [...] était insupportable à voir » (*FQA*, p. 96). Au fur et à mesure qu'avance le roman, le narrateur reconnaît comme une vérité de plus en plus impossible à ignorer qu'il n'est capable ni de comprendre ni d'envisager l'histoire de Véra. Par exemple, en examinant son domicile, il avoue : c'était « “un logement de nonne ou de vieille fille”, pensai-je méchamment et je devinai que le jugement était vrai vu le dépouillement des lieux mais faux pour l'essentiel. Car une présence féminine dense et

troublante s’y faisait sentir malgré tout » (*FQA*, p. 175). En geste punitif, il dérange le banc de Véra, pour qu’elle ne puisse plus chercher l’arrivée d’un soldat de la clairière de la forêt (*FQA*, p. 177), mais il lui faut pourtant admettre que son image de Véra ne correspond pas à la réalité.

De plus, dans ce roman, il y a un profond changement de position. En plus d’être déçu par la liberté de plus en plus évidente de Véra, le narrateur se trouve soudainement jugé lui-même – par les vieilles. En écoutant leur répétition de la chanson du mariage qu’il leur a demandé de chanter en « grand savant léningradois » qu’il croit toujours être « à leurs yeux » (*FQA*, p. 162), il s’étonne de constater qu’elle « se trouvait souvent interrompue par des discussions brèves mais véhémentes dont j’étais l’objet. Ou plutôt ma relation avec Véra, » (*FQA*, p. 162) et que la majorité des vieilles le considère comme un « intrus dangereux et immoral » (*FQA*, p. 162).

Enfin, pris par le rêve de posséder Véra, le narrateur s’emprisonne lui-même. Par moments, il se pense sage, à d’autres, méchant ou ignorant, mais le rêve résiste à tout. C’est pour cela que le narrateur « réussit » tandis qu’Otar échoue, car ce dernier se garde contre toute prise de pouvoir féminine (*FQA*, p. 66). Malgré son état tragique, surtout à la fin du roman, Véra ne se serait probablement pas donnée à quelqu’un qui ne serait pas lui aussi emprisonné par elle. Si proche de réaliser son rêve, le narrateur pense qu’il a séduit la femme qui attendait un autre, mais la joie ne dure pas : le soldat de Véra vit paisiblement avec une autre depuis trente ans, et l’attente de Véra a déjà terminé avant qu’il l’ait possédée. Il se retrouve prisonnier, enfermé dans la prison si soigneusement construite pour Véra, qui est libérée de son attente et de sa solitude : « Subitement je comprends qui je suis désormais pour cette femme, qui je suis devenu depuis la nuit

passée » (FQA, p. 197). Donc, le narrateur est pris par son propre rêve et emprisonné dans sa propre prison, et Véra se retrouve libre, et en position unique de le libérer.

Pour conclure, ce que le narrateur voulait faire à Véra devient son propre destin. En outre, il ne comprend pas la vie de Véra, et il ne la comprendra pas : « Et je me rends compte que je n'ai ni le courage ni la logique nécessaires pour imaginer maintenant les sentiments de cette femme qui a attendu un homme toute sa vie » (FQA, p. 196). Cette fois-ci, il ne change pas d'avis quelques pages plus tard ; il ne comprend réellement pas, et il le reconnaît.

II.2. – La prison du temps

La femme qui attendait, comme son titre le suggère, est un roman dont toute l'histoire dépend d'une considération du temps ainsi que de sa fuite. L'œuvre est surtout marquée par le temps, malgré les tentatives des personnages pour lui échapper. Dans le contexte de l'œuvre makinienne, « *La femme qui attendait* is [...] a variation on the theme of exile – here temporal rather than spatial ». ¹ Afin de l'étudier, cette section se divise de la manière suivante : premièrement, on examinera la prison du passé et la fuite du passé, la prison du présent et la fuite du temps présent, et la prison du futur et la fuite du futur. Ensuite, on analysera « l'absence » du temps dans ce roman. Enfin, on étudiera le rétablissement du temps passé, présent et futur, et la libération de la prison du temps.

La première forme que prend la prison temporelle dans cette œuvre est celle du passé. À Mirnoïé, les gens ne vivent pas au présent, mais dans un passé d'il y a trente ans, lorsque leur vie a été détruite. Les femmes qui habitent le village se trouvent prises

¹ Lucille F. Becker, « Andreï Makine : *La femme qui attendait* » [critique], World Literature Today 79.3-4 (2005) : 93.

au piège d'une époque perdue, mais qu'elles ne peuvent pas oublier. D'après le narrateur, leur passé de guerre est devenu « un culte » voué à ses victimes (*FQA*, p. 163). Enfermées dans un passé qu'elles refusent de laisser au passé, à cause de la mort et de la disparition de leurs proches, les vieilles de Mirnoïé sont naturellement les premières victimes de la prison du passé dans ce roman. Ce passé menace d'ailleurs tous ceux qui vivent à Mirnoïé. En parlant de ses jeunes écoliers, Véra admet qu'« ici, le seul avenir possible est le départ. Nous ne vivons même pas au passé mais déjà au plus-que-parfait » (*FQA*, p. 109). Ainsi, la prison du passé se remarque immédiatement et de façon insistante à Mirnoïé.

Ensuite, les vieilles cherchent un pourquoi à ce passé apparemment inutile, pour parvenir à vivre et à y trouver un sens. Véra donne de l'espoir aux vieilles en plus des soins qu'elle leur prodigue. Elle se souvient du passé, et par son attente, le maintient au présent, car théoriquement son soldat disparu pourrait revenir à n'importe quel moment. Comme l'a affirmé Makine, « nostalgia refuses the past, it says that the past is always present ».² Outre la prise que ce passé exerce sur le présent des vieilles, et en dépit de la liberté de Véra, le passé irrésolu risque de devenir une prison pour elle aussi. D'après le narrateur, « elle dort dans une sorte de mort anticipée, au milieu du temps qu'elle a suspendu à l'âge de seize ans, marchant en somnambule parmi ces vieilles qui lui rappellent la guerre et le départ de son soldat » (*FQA*, p. 98). Bien que l'on n'accepte pas facilement l'opinion du narrateur, surtout en ce qui concerne la « prison » de Véra, si elle n'est pas prisonnière du passé parce que son attente est volontaire, elle est quand même menacée.

² Andreï Makine, cité dans, Katherine Knorr, « Andreï Makine's poetics of nostalgia, » *The New Criterion* 15.3 (1996) : 32-36.

Enfin, le narrateur n'échappe pas à la prison du passé, car l'emprise de ce passé est puissante, et il tombe sous son contrôle : « ... chaque soir je me préparais à quitter Mirnoïé dès le lendemain matin. Et je restais » (*FQA*, p. 62).³ Le passé irrésolu de ce village l'attire et le garde. Néanmoins, à la fin du roman, perturbé par la nouvelle réalité de Véra, c'est-à-dire par la fin de son attente, et le rôle du soldat qui est maintenant disponible, et dont le narrateur a peur, il se hâte de préparer son départ de la ville, en se lamentant : « Je suis tombé malade de ces lieux, de leur passé, de la femme qui en gardait l'esprit, à présent ma guérison est proche » (*FQA*, p. 202). Sans contradiction possible, vivre au passé est indicateur d'un état au moins perturbé. Néanmoins, tout le monde à Mirnoïé est en quelque sorte pris ou menacé par un passé « emprisonnant » auquel ils tiennent.

Comme les autres prisons, la prison du passé dans ce roman inspire plusieurs tentatives d'évasion. Malgré la consolation du souvenir de cette époque de guerre où la plupart des personnages ont perdu leurs proches, il y en a certains qui reconnaissent la prison comme telle. Le narrateur remarque qu'il y a dans tous les petits villages majoritairement abandonnés aux environs de Mirnoïé, une absence du temps ancien qui le fascine, et en même temps, qui le dérange :

Cet oubli du passé se remarquait encore plus à Mirnoïé où vivaient, pour ainsi dire, des expatriées, ces vieilles femmes chassées de chez elles par la solitude, les maladies, l'indifférence des proches. Répondant à mes questions, elles faisaient des récits touchants de leurs propres malheurs. Et de la guerre. C'est elle qui avait effacé du souvenir populaire toutes les autres légendes (*FQA*, p. 52).

Alors, la prison du passé aboutit à une sorte d'amnésie voulue. Par exemple, les gens commencent à oublier l'ancienne chanson de noces parce que les seuls fiancés du

³ Voir aussi *FQA*, 94, 169, 176.

voisinage sont partis ou ont disparu. Il y a aussi l'exemple du soldat de Véra. À la fin du roman, lorsque le narrateur apprend qu'il vit toujours, il décide qu'après la guerre, « il n'a peur que de ce passé. [...] Il n'a pas oublié, non, tout simplement il n'avait plus le temps de s'en souvenir » (*FQA*, p. 195). La douleur et la peur d'un passé qui ne peut pas être revécu et d'un autre passé terrible qui l'obscurcit ont suscité un oubli, une fuite du passé.

La deuxième forme de la prison temporelle dans ce roman est la prison du présent. Comme les gens de Mirnoïé vivent dans le passé, la prison du présent concerne surtout le narrateur, qui fuit le présent du régime et « son temps à la fois messianique ou stagnant » (*FQA*, p. 55). Selon lui, à cause de l'enfermement de la société soviétique au moment où il écrit, le temps présent est une prison ; les jeunes surtout désirent la chute de l'empire. S'indignant de leur époque, ils sont « trop impatients. Le rideau de fer avait l'air de devoir durer éternellement. L'arrachement de notre pays au reste du monde avait l'évidence d'une loi intangible. Notre jeunesse n'était qu'une seconde, une poussière face à ce règne millénaire. Nous ne supportons plus d'attendre » (*FQA*, p. 32). Les jeunes, y compris le narrateur, ne veulent plus vivre dans un temps qui ne leur permet pas de vivre la vie idéalisée qu'ils imaginent exister en Occident. Très littéralement le présent de leur époque est une prison.

Incapable de tolérer sa vie en apparence dépourvue de sens, le narrateur veut s'échapper dans un lieu qui lui est étranger. D'ailleurs, il veut s'échapper du présent afin d'oublier son amour récemment perdu (*FQA*, p. 25). Ainsi, Mirnoïé lui semble idéal, parce qu'il est presque dépeuplé et parce que les gens qui restent vivent non pas au présent, mais au passé. En expliquant pourquoi il est allé au Nord, le narrateur dit qu'il avait « fui ceux qui trouvaient notre temps trop lent » ; il ajoute : « au reste, je cherchais à

échapper plutôt à moi-même, car peu de choses me distinguaient d'eux » (*FQA*, p. 27). Il a aussi passé énormément de temps à « mett[re] en scène » l'Occident (*FQA*, p. 33). Ainsi, comme le narrateur veut réellement s'échapper du présent, Mirnoïé lui fournit l'endroit parfait. À part l'impact sur le narrateur, la prison du présent est d'une moins grande importance dans cette œuvre, parce que la fuite du narrateur est décidée avant le commencement du roman, et parce que les autres personnages vivent déjà hors du présent, dans d'autres lieux temporels, dont ils essayent aussi de s'échapper.

Le troisième aspect du temps dans *La femme qui attendait* est la prison du futur. Cette prison se révèle doucement, bien qu'elle soit présente depuis le commencement. Elle n'est pas toujours évidente, mais elle est une partie majeure de la prison temporelle dans cette œuvre.

Premièrement, la mort et la peur de mourir sont une présence oppressive. Même l'arrivée du narrateur au village se fait en amenant une morte au cimetière ; une fois assis dans la barque, tenant un large colis pour Véra, il raconte : « c'est Anna, m'expliqua-t-elle [Véra]. Elle est morte il y a trois jours » (*FQA*, p. 50). Ses adieux se font en amenant une croix pour la tombe d'Anna. La crainte de mourir est omniprésente à Mirnoïé, où la majorité des habitantes peu nombreuses sont des octogénaires. Les vieilles sont toujours conscientes de la possibilité de mourir, qu'elles veulent éviter surtout durant les rares absences de Véra. Alors, le narrateur se moque d'elles, observant que « telles des enfants sages, elles faisaient tout pour ne pas tomber malades – pour ne pas mourir ! » (*FQA*, p. 173). Dans ce village perdu et oublié, où la plupart des gens ont logiquement déjà vécu la majorité de leur vie et où il n'y a pas d'avenir, la crainte du futur est mêlée à la crainte de la mort.

Ensuite, il y a aussi la question de « l'après-vie » à Mirnoïé. Véra affirme que « toutes ces vieilles vivent déjà un peu au-delà de la vie » (*FQA*, p. 99), une opinion que partage le narrateur (*FQA*, p. 129). D'après eux, tous les gens de Mirnoïé vivent au-delà de la vie, comme s'ils chevauchaient la vie et la mort. Mais le narrateur cède aussi à cette crainte, s'inquiétant lors de l'enterrement d'Anna, que « cette morte que j'ai réchauffée en la serrant dans mes bras est en train d'emporter une part de moi-même, mais vers où ? » (*FQA*, p. 57). La question de ce qui arrive après la mort semble troubler le narrateur, qui est entouré de gens qui mourront certainement au cours de quelques années.

Finalement, la crainte du futur implique le futur proche. Tandis que les vieilles et Véra sont épargnées, en apprenant la véritable histoire de Véra et comprenant ainsi son rôle, le narrateur a soudainement peur du futur. Ayant finalement réalisé son but – de coucher avec elle, il éprouve « la crainte de voir venir à moi une femme au visage ravagé par les sanglots et d'être contaminé par ses pleurs, par son destin, par la gravité inhumaine et désormais irrémédiablement absurde, de sa vie » (*FQA*, p. 200). Bien qu'il ne puisse certainement pas « remplacer » le soldat, pas plus que les vieilles ne peuvent éviter la mort, au lieu de chercher continuellement sa prochaine rencontre avec Véra, il se cache contre un mur lorsqu'il la voit. Donc, la prison du futur nuit à la liberté de la plupart des gens à Mirnoïé.

Or, fuir le futur se fait nécessairement avec plus de difficultés que fuir le passé et le présent, car pour craindre ou ignorer quelque chose, il faut d'abord le reconnaître ou le deviner. Ainsi, les vieilles font tout ce qu'elles peuvent pour rester en bonne santé, personne à part le narrateur qui ne partage pas leur « après-vie » en tout cas ne s'inquiète

d'elle, et lorsqu'il a peur de Véra, le narrateur part pour Leningrad. Comme pour tous les autres aspects du temps, c'est plus facile d'oublier, tout simplement. Ainsi, même si la narration est lourdement marquée par des considérations temporelles, il y a à Mirnoïé une profonde et inquiétante absence du temps.⁴

En d'autres termes, le temps a fui Mirnoïé avec la majorité des gens. « Le temps était tout simplement absent de ces villages qui semblaient vivre après la disparition du régime, après la chute de l'empire. [...] Les marques de l'Histoire s'étaient effacées » (*FQA*, p. 55-56). Malgré les efforts du narrateur et des personnages pour échapper au temps, il est déjà absent du village. Cette absence du temps est liée à l'après-vie qui caractérise le village, car il s'agit aussi d'un « après-temps où vivait le village » (*FQA*, p. 67)⁵, comme si à Mirnoïé l'utilité du temps s'était épuisée depuis longtemps.

Cette absence du temps semble être l'attrait le plus puissant du village. Lorsque le narrateur essaye de le quitter ou de trouver une raison pour expliquer son long séjour, il lui faut finalement avouer que « le temps de Mirnoïé, ce temps planant, suspendu, m'aspira peu à peu » (*FQA*, p. 58). Même lorsqu'il a peur de Véra et de ce qu'il imagine comme ses attentes, il a peur de « se fondre dans ce temps sans heures » (*FQA*, p. 206). La beauté de Mirnoïé est aussi liée au manque de temps, comme s'il s'agissait d'une peinture qui survivra longtemps après la mort du peintre, et le narrateur se perd dans de beaux « instants de lumière délivrés du temps » (*FQA*, p. 71).

Voilà donc la puissance et le secret de Mirnoïé : l'on peut oublier ou l'on peut se souvenir, sans que cela ne change le présent. On peut choisir de vivre au passé, au

⁴ « Makine is interested in what he calls the poetics of nostalgia – [...] a recreation of the past that abolishes time. » Katherine Knorr, loc. cit.

⁵ Voir aussi *FQA*, 60, 61.

présent ou au futur. Ainsi, par exemple, on peut facilement croire qu'un soldat apparaîtra à la clairière de la forêt, car il aurait dû venir, il y a trente ans. Par rapport au temps présent, c'est un espoir insensé, mais pour ceux qui vivent toujours au passé, c'est parfaitement logique. Véra « veut désespérément se souvenir de son amour, vivant ainsi beaucoup plus dans un temps imaginaire que dans un temps réel. »⁶ Donc, le village de Mirnoïé est la façon la plus efficace d'échapper au temps. Il ne s'agit surtout pas d'un « mouvoir » (*FQA*, p. 88) pour les vieilles femmes, ni d'un poste que Véra ne peut pas quitter, mais avant tout de « cette vie oubliée par le temps » (*FQA*, p. 58).

Cependant, dans *La femme qui attendait*, la libération du temps coïncide non pas avec la fuite du temps, mais avec la fin de l'attente et la réinstallation du temps. Tout au long du roman, tout le monde attend : une lettre (*FQA*, p. 25), la disparition du régime (*FQA*, p. 32), le papier qu'il faut pour écrire une lettre (*FQA*, p. 60), la fin de l'orage (*FQA*, p. 64), l'arrivée de la barque de l'autre côté du lac (*FQA*, p. 71), un camion (*FQA*, p. 133), le train (*FQA*, p. 149), Véra (*FQA*, pp. 158 & 184), la mort (*FQA*, p. 174), et bien sûr, le soldat disparu (*FQA*, pp. 20-21).⁷ Tant bien que mal, il faut attendre toutes choses. « Attendez un peu ! » (*FQA*, p. 60), comme dit Zoïa, une des vieilles. Pourtant, malgré toutes les références à l'attente qui marquent le texte, le verbe « attendre » n'apparaît plus dans le roman après que Véra est libérée définitivement de son attente. En outre, à partir de la page 200, le mot « attente » n'est utilisé qu'une seule fois, pour qualifier Mirnoïé

⁶ Stéphan Gibeault, « Au-delà de l'amour : *La femme qui attendait* & *Louise Amour*, » *Spirale* 1996 (septembre – octobre 2004) : 26-27.

⁷ Voir aussi d'autres références à l'attente, *FQA*, 59, 82-83, 84, 85, 88, 89, 93, 111, 117, 171, 187, 189, 193, 194, 196, 198.

comme un village tout à fait ordinaire, qui n'attend que l'hiver. L'attente de Véra est terminée.

Parallèlement, et d'une plus grande importance, à l'exception d'une brève intervention dans le texte, à partir de la page 196, la narration est au présent au lieu du passé. Alors, le temps qui reprend à Mirnoïé se fait remarquer par ce geste significatif du narrateur ; il ne peut pas non plus échapper au temps, car il lui faut de nouveau rencontrer le présent. Si Véra a jamais été emprisonnée par son attente, ce qui n'est pas du tout évident, elle est certainement libre maintenant. Surtout, même si elle avait été brièvement emprisonnée après sa découverte de son fiancé devenu grand-père, en séduisant le narrateur, elle peut se libérer de cette déception aussi. Il faudra aussi aux vieilles laisser passer l'ancien rêve de Véra et peut-être vivre ce qui reste de leur vie au présent. Malgré la confusion du narrateur, il est aussi libéré de son passé récent comme de son passé ancien, par Véra, qui l'emmène finalement vers la mer Blanche, et lui indique le chemin à prendre pour attraper le train le soir, afin de retourner là où le temps coule.

En conclusion, dans *La femme qui attendait*, il s'agit d'une alternance entre une considération du temps et une fuite du temps, c'est-à-dire, entre libération et emprisonnement. Les efforts des personnages pour échapper au temps aboutissent naturellement à une étrange absence du temps. Lorsque le temps reprend, les personnages sont libérés du passé, du présent ou du futur qui les emprisonnaient. La prison du temps devient donc une expérience ou une illusion du passé que l'on relègue au passé.

III – L’emprisonnement volontaire dans *La femme qui attendait*

L’incipit de ce roman, « une femme si intensément destinée au bonheur (ne serait-ce qu’à un bonheur purement physique, oui, à un banal bien-être charnel) et qui choisit, on dirait avec insouciance, la solitude, la fidélité envers un absent, le refus d’aimer... » (*FQA*, p. 9), indique immédiatement l’essentiel dans ce roman. Dans *La femme qui attendait*, l’intrigue tourne autour d’un emprisonnement apparemment volontaire, mental, et puissant – celui de Véra, « une femme qui a fait de sa vie une attente infinie » (*FQA*, p. 59).

Comme dans le *Testament français*, dans *La femme qui attendait*, le narrateur se demande pourquoi la femme qu’il observe décide d’habiter loin de la ville. Pourtant, contrairement à l’entourage de Véra, elle est libre. Les femmes qui se retrouvent à Mirnoïé sont perdues dans une société qui les oublie, et elles sont oubliées par une autre société qui n’existe plus. Elles n’ont plus de mari, leur fiancé n’est pas rentré, et elles se regroupent pour vivre comme elles peuvent, et pour mourir ensemble. « Il ne leur rest[e] que ce maigre bonheur-là : croire que grâce à leurs maris, frères ou fils, Leningrad n’[est] pas tombé » (*FQA*, p. 54). Admettons que dans ce sens, il est vrai que Véra soit prisonnière, parce qu’au moment où des gens se marient normalement, elle était en deuil. Cependant, à présent, c’est sa décision de vivre ainsi ; en dépit de son fiancé disparu, elle aurait pu mener une vie universitaire à Leningrad ou rencontrer un autre homme : « Et cette place à l’extrémité du banc, son poste de guet qu’elle avait pu quitter pour aller à Leningrad ou ailleurs. Une autre femme... » (*FQA*, p. 113).

Si elle n’avait pas décidé d’attendre son soldat, Véra aurait pu partir ; elle n’est pas en cellule. Nier le fait qu’elle soit en quelque sorte prisonnière serait cependant

illusoire. Les observations du narrateur à cet égard, bien qu'elles soient toujours subjectives, ne font qu'exacerber la qualité incompréhensible de cette attente. Car Véra est chez elle au milieu de la Sibérie, comme elle l'explique en parlant de son retour après ses études en ville, « je comprenais que ma place était là », c'est-à-dire à Mirnoïé (*FQA*, p. 116). L'étrangeté de sa position vient de son espoir intarissable dans le retour de « l'homme qui doit revenir » (*FQA*, p. 158). Elle s'est emprisonnée volontairement, assise au bout d'un banc près de la fenêtre, rendant sa liberté à un homme qu'elle n'a pas vu depuis trente ans. Au début, c'était un choix, mais c'est depuis longtemps devenu une habitude, qui ressemble fortement à un emprisonnement, et comme elle l'indique elle-même, elle a parfois peur qu'il revienne : « Parfois j'ai peur, oui, j'ai véritablement peur qu'il revienne... Maintenant la vie est derrière moi... Mais même avant, je craignais ce retour... » (*FQA*, p. 148). En outre, malgré sa peur du possible retour du soldat, c'est une attente que Véra ne veut pas abandonner. Elle l'explique au narrateur ainsi :

Je suis allée à la gare... J'ai attendu le train de Moscou... Cela m'arrive de temps en temps. Toujours presque le même rêve : la nuit, le quai, il descend, se dirige vers moi... Cette fois, c'était peut-être encore plus réel qu'avant. J'étais sûre qu'il viendrait. J'y suis allée, j'ai attendu. Tout cela est déraisonnable, je sais. Mais si je n'y étais pas allée, un lien se serait rompu... Et ce ne serait plus la peine d'attendre... (*FQA*, p. 149).

Alors, Véra va à la gare, parce que pour elle, vivre sans le rêve du soldat est devenu impensable. Elle a besoin de cet espoir qui la tient de toute évidence prisonnière, donc, ce qui était une résolution libre est devenu une prison.

Certes, Véra reste à Mirnoïé de sa propre volonté, parce qu'elle ne peut pas abandonner l'idée de l'homme qu'elle aime. Malgré le fait que c'est elle qui décide d'attendre le soldat, d'après le narrateur, cela constitue une prison, jusqu'au moment où

elle rejette le narrateur. Pour se préserver de l'humiliation, il conclut qu'elle n'a pas choisi cette vie seule, à attendre, dans le Nord, et précise ainsi son raisonnement :

Non, elle n'avait pas choisi d'attendre, elle avait été cruellement happée par une époque, par ce passé de guerre qui s'était refermé sur elle telle une souricière. Mais alors, cela signifiait qu'elle était parfaitement libre !
(*FQA*, p. 88).

En fait, Véra en est consciente ; c'est, au contraire, le narrateur qui commet une erreur.

Néanmoins, si Véra avait cherché un homme, elle en aurait trouvé un. Si Véra avait voulu habiter en ville, elle aurait pu y rester après ses études. Le problème c'est qu'elle ne veut que l'homme qui l'a quittée il y a trente ans. Sa vie est donc devenue une attente, une situation triste, mais volontaire ; dans son raisonnement, il ne lui reste que le soldat parti. Le narrateur saisit cela, mais comme la situation lui laisse peu d'espoir, il choisit de l'ignorer.

Donc, en dépit du refus de comprendre de la part du narrateur, Véra est réellement emprisonnée de sa volonté, parce qu'une vie sans personne est préférable à une vie sans l'espoir que le soldat reviendra. C'est plus fort qu'une prison ; c'est un emprisonnement volontaire.

IV – La prison du désir

IV.1. – La prison du désir impossible

Toute l'histoire de *La femme qui attendait* tourne autour d'un désir apparemment impossible. La femme dont il est question attend son fiancé « qui doit revenir » (*FQA*, p. 159) ; le narrateur et son guide, Otar, attendent cette femme qui attend un autre, et toutes les vieilles mourantes attendent leurs hommes partis au front, il y a trente ans, qui ne

reviendront jamais. Ici, tout le monde semble attendre depuis toujours quelqu'un qui ne viendra jamais. Ils sont pris par un désir impossible qui les emprisonne. Véra, la femme qui attend, s'obstine à croire qu'après trente ans son fiancé reviendra, et qu'il le ferait s'il en était seulement capable. Belle, toujours jeune et intelligente, elle abandonne tout, sauf les vieilles femmes de son village, qui se souviennent de ce passé d'avant-guerre, avant que tous les hommes soient partis au front.

Malheureusement pour le narrateur, il devient lui aussi emprisonné à Mirnoïé, ville-piège où tout le monde attend l'impossible, en attendant cette femme qui elle-même attend quelqu'un d'autre. C'est Otar, conducteur condamné au travail dans le Nord pour un crime mineur, qui lui suggère ce désir, qu'il partage : « Sacrée Véra ! Elle attend ! Elle attend ! Encore et toujours... Elle a fichu sa vie en l'air avec cette attente ! [...] Ça fait trente ans, putain ! Et t'as vu comme elle est encore belle... » (*FQA*, pp. 20-21). Il semble que l'attrait de cette femme qui aime ou qui croit toujours aimer un autre est irrésistible pour les hommes supposément libres. Même

l'image de la randonnée vers la mer Blanche que [le narrateur] envisage constamment, et qui échoue toujours, ressemble étrangement à cet incessant désir de rapprochement de Véra qui ne réalisera que très lentement, en apprenant toujours un peu plus sur ce paysage et sur cette femme sans jamais véritablement parvenir à l'atteindre.⁸

Chacun a une opinion sur Véra : on a confiance en sa fidélité, on affirme méchamment (de la part des femmes, bien sûr) qu'elle couche avec le chef de gare, on fait l'éloge de sa noblesse, et on la condamne pour cette même qualité. Ces « théories » existent pour soulager des gens qui ne la comprennent pas, et c'est ainsi qu'ils se protègent. Mais la

⁸ Stéphan Gibeault, loc. cit.

Voir aussi, par exemple, « Le but de cette vie à l'écart du temps était d'imaginer notre arrivée, en pleine nuit, sur les rives de la mer Blanche, » *FQA*, 69.

prison se révèle à travers la narration déformée et amère, parce que le narrateur tente de raconter l'histoire de Véra pour se venger ou pour se justifier d'un échec beaucoup trop évident. « Le souvenir de qui était cette femme interrompit mon délire... Cette femme-là se trouvait au-delà de tout désir. La femme qui attendait l'homme qu'elle aimait » (*FQA*, pp. 74 & 75), explique-t-il au cours d'un de ses délires (justement nommé) au sujet de Véra, parce qu'il ne peut plus tolérer sa situation d'amant rejeté avant même d'avoir eu la chance d'exprimer son désir.

En conséquence, *La femme qui attendait* est un roman rempli de personnages qui ne sont pas libres, qui vivent dans une région emprisonnée neuf mois de l'année par un hiver impitoyable, et qui rêvent d'une autre vie auprès de gens absents. Le désir est à la fois le rêve qui les garde en vie et le gardien qui les tient volontairement en prison.

IV.2. – La prison du désir fugace

Comme un enfant à la poursuite d'un papillon, le narrateur pourchasse Véra sans crainte ni honte, mais à l'encontre de l'enfant déçu, il est assez mûr pour reconnaître la futilité absurde de sa quête. Cependant, il continue, comme un enfant, aussi déterminé que jamais. Son désir et son espoir se renouvellent à jamais, jusqu'au moment où il pense avoir réalisé son but. Il semble incapable d'abandonner le rêve. Lorsqu'il comprend finalement pourquoi Véra s'est donnée à lui, il reconnaît la vérité : « Elle n'a plus rien ni personne à attendre. Donc, moi ! » (*FQA*, p. 198). Malheureusement, une fois qu'il a couché avec elle, il ne veut que l'abandonner ; c'est un désir juvénile et peut-être aussi typiquement masculin qui l'a poussé à poursuivre Véra, parce qu'elle semblait inatteignable. Le narrateur admet alors : « J'étais épris d'elle, amoureux, je la désirais »

(*FQA*, p. 200). C'est sa propre jeunesse qui l'effraye lorsqu'il atteint son but, car il veut avoir une vie sans Véra et ses soucis. D'ailleurs, il est convaincu qu'elle le tiendra prisonnier, s'angoissant ainsi : « Tu es coincé. Elle viendra te voir à Leningrad. Elle ne te lâchera plus d'une semelle. L'amour des femmes vieillissantes. Surtout d'une telle femme ! Tu remplaceras pour elle l'autre. Tu es déjà cet autre qu'elle croyait attendre... » (*FQA*, pp. 198-199), au lieu de voir qu'il lui sert plutôt d'une vengeance ou d'une distraction que d'un remplacement. Il a pourtant remarqué qu'« elle se donnait avec la frénésie de celle qui cherche à se faire pardonner par un homme ou à le railler » (*FQA*, p. 186). En fait, il est impossible pour le narrateur de remplacer le soldat attendu depuis si longtemps, et en outre, cette séduction révèle justement la liberté de Véra, contre toutes les apparences du contraire.

Ensuite, s'il est moins insistant, Otar aussi, en dépit de ses conquêtes sexuelles (d'après lui, assez nombreuses) ne peut pas non plus abandonner le rêve de Véra, et lui écrit une lettre l'implorant de l'accepter. Elle le rejette comme les autres, et en dépit de son statut d'amant prétendu, mais rejeté, lui aussi garde le rêve de cette magnifique conquête.

Cela dit, la plus grande tragédie à Mirnoïé c'est clairement Véra elle-même, car malgré son âge, elle garde le rêve d'une fille de seize ans. Elle risque d'être emprisonnée par un vœu prononcé il y a trente ans, et elle est à jamais captive de la mémoire de ce qui a eu lieu au temps de sa jeunesse au lieu de ce qui est. En cela, elle a comme complices bien sûr les vieilles qui l'entourent. Elles sont toujours capables de chanter la chanson de nocces, mais leur réalité étant si différente, et leur avenir si clair, qu'elles aussi veulent croire au rêve de Véra, dont l'attente est devenue un mythe (*FQA*, pp. 52-53), car « leur

monde construit sur le culte voué aux victimes de la guerre se serait écroulé si l'on avait appris que la fidélité de Véra pour son soldat venait d'être brisée par un nouvel amour » (*FQA*, p. 163). Il n'y a personne qui veut véritablement la « désillusionner » pour son bien ; chacun a un motif ultérieur, qui n'a rien à voir avec Véra elle-même, et personne ne reconnaît la liberté de Véra comme telle, d'où vient la déception du narrateur, lorsqu'il comprend qu'il ne l'a pas séduite, mais qu'elle était toujours libre.

En somme, il se trouve à Mirnoïé une société qui, pour diverses raisons, tient à une réalité et à des amours perdues et anciennes.

Conclusion

Il résulte de tout cela que, dans *La femme qui attendait*, il s'agit clairement d'un narrateur qui est obsédé par une femme « incompréhensible », pour échapper à ses propres problèmes. En essayant de représenter Véra comme prisonnière, surtout du passé, il oublie lentement pourquoi il est allé à Mirnoïé – précisément pour échapper au temps. Tandis qu'à la fin du roman, il reconnaît l'emprise du village sur lui, ce n'est pas certain qu'il reconnaisse la liberté de Véra. Malgré ses efforts pour se persuader que Véra a besoin de quelqu'un pour parvenir à se libérer, dans une de ses interventions dans le texte, il admet « qu'un jeu agréablement cruel [...] s'engageait entre nous... Plus ou moins sincèrement, je croyais encore que c'était pour son bien » (*FQA*, p. 92). À certains moments plus honnêtes, par exemple, lorsqu'il tente de séduire Véra, et qu'une des vieilles tombe malade, le narrateur avoue qu'il a « une envie mordante de provoquer ce fameux destin, de plumer cet ange gardien surgi sous couvert d'une petite vieille desséchée » (*FQA*, p. 152). Au fond, que ce soit plaisant ou pas, qu'elle semble libre ou

pas, Véra a choisi sa propre vie, et elle est donc libre. Lorsque le narrateur tente de la représenter comme prisonnière par les moyens de la narration, du temps, de la volonté et du désir, il décrit réellement son propre malaise, et par la prison de la volonté, il contredit sa constatation. L'histoire de Véra est l'histoire du temps de son village, mais le temps ne fournit plus d'abri à personne à Mirnoïé. Les vieilles et le narrateur doivent vivre au présent. Véra est et était libre, et elle ne les protège plus ni du temps ni du désir. Lorsque le narrateur réchauffe le corps d'Anna, c'est la première mort dont il s'occupe. Bien que ses attentions pour Véra soient motivées par un désir intéressé, en la réchauffant, il atteint grâce à elle sa propre liberté. Il ne lui faut que la saisir. *La femme qui attendait* prend donc la forme d'un emprisonnement, d'où tout le monde est libéré malgré eux par cette étrange femme qui attend de son propre choix.

Conclusion

Comme l'on a vu au cours de cette étude, la prison est intimement reliée à la libération. Alors, toute conclusion étant dans une certaine mesure provisoire, on reprendra en premier lieu les chapitres de cette thèse, en résumant les problématiques majeures, avant de présenter nos remarques finales.

Dans un premier temps, le premier chapitre de cette thèse étudie comment la prise de parole en langue étrangère a influencé l'œuvre d'Andreï Makine. L'on a vu qu'en tant que choix esthétique et psychologique, l'écriture en langue étrangère permet à l'écrivain de créer une œuvre unique grâce à la distanciation de soi et donc l'expérience libératrice qu'elle lui offre. Clairement, l'expression en langue étrangère dans une œuvre est importante. Cela se remarque aisément dans *Le testament français* et dans *La femme qui attendait*, car la langue française souligne et renvoie à l'irréalisme voulu, à l'exil et à la prison. Or, dans chaque œuvre, l'écriture en langue étrangère suscite avant tout la libération.

Ensuite, il y a un court chapitre qui sert d'introduction aux deux chapitres d'analyse, en montrant comment et pourquoi plusieurs éléments des romans en question relèvent du thème de la prison. Alors, à l'encontre du premier chapitre, qui décrit surtout la libération, dans ce chapitre, l'on établit la qualité potentiellement dangereuse pour la liberté de la narration, de la conception du temps, de la société et de la politique, et finalement de la volonté et du désir.

Troisièmement, *Le testament français* se révèle, au chapitre suivant, comme un roman de contradictions nécessaires. La tension entre les efforts du narrateur pour décrire sa grand-mère, Charlotte, comme prisonnière et la réalité de la liberté de cette

dernière face au manque de liberté de plus en plus évident du narrateur donne au roman sa forme. La représentation romanesque de Charlotte trahit le narrateur, lorsqu'il essaye de la mettre en prison figurativement, car au fur et à mesure qu'il la décrit, ses propres faiblesses et ses inquiétudes se révèlent, formant ainsi la prison du narrateur. Dans *Le testament français*, les prisons de la narration, du temps, du contexte politique et social, et du désir, où le narrateur tente d'enfermer Charlotte, s'effondrent tandis que les prisons semblables du narrateur s'érigent. Lorsque le narrateur comprend finalement que c'est lui qui n'est pas libre, il est reconnaissant envers Charlotte, pour le don qu'elle lui a fait, son « testament français », par lequel elle l'a libéré de sa naissance à l'intérieur des murs d'une véritable prison.

Enfin, le quatrième chapitre met la liberté de Véra, dans *La femme qui attendait*, en évidence. Il s'agit, dans ce roman, d'un narrateur obsédé par Véra, pour pouvoir oublier sa propre vie. À travers la représentation de celle-ci, il est de plus en plus évident que c'est le narrateur qui a besoin d'être libéré. Tandis que Véra est retournée à Mirnoïé parce qu'elle « comprenai[t] que [sa] place était là » (*FQA*, p. 116), et non pas parce qu'elle s'y sentait obligée, le narrateur y va parce qu'il veut se distancier du temps et de sa vie. Bien qu'il reconnaisse son propre manque de liberté à la fin du roman, il n'est jamais certain que le narrateur reconnaisse la liberté de Véra. En tentant de la représenter comme prisonnière à travers la narration, le temps, la volonté, et le désir, le narrateur met la liberté de Véra clairement en évidence. En outre, en qualifiant l'emprisonnement de Véra de volontaire, il contredit directement le constat qu'elle est emprisonnée. Donc, la fuite du temps de Mirnoïé cesse d'être un refuge de la prison uniquement lorsque Véra le désire ; c'est d'elle que tous les autres personnages dans ce roman ont tiré leur liberté

quoique cette liberté de la deuxième main ne fût pas nécessairement convaincante, à l'encontre de la liberté de Véra. Comme dans *Le testament français*, où la liberté du narrateur était le don de Charlotte, dans *La femme qui attendait*, c'est Véra qui offre au narrateur sa liberté perdue. Clairement, l'on voit que les deux œuvres étudiées ici prennent la forme d'un emprisonnement lié à une liberté difficile. Il nous revient donc à proposer les constatations suivantes :

Premièrement, le narrateur de chaque roman développe son récit pour « emprisonner » Charlotte ou Véra dans une prison mentale. Son point de vue est nécessairement partagé par le lecteur, alors le narrateur se dupe lui-même, et aboutit dans une prison figurative, face à la liberté de son sujet. En conséquence, l'on a constaté que dans la plupart des romans, le narrateur s'emprisonne lui-même ainsi que l'histoire, le point de vue, et, bien entendu, la femme qui est l'objet de son obsession. Cependant, comme les prisons de l'histoire, du point de vue, et de la femme dont il est question sont surtout basées sur des erreurs de perception et de jugement, au fur et à mesure que le roman avance, il devient de plus en plus clair qu'elles sont sans fondement aucun.

Deuxièmement, on propose que *La femme qui attendait* est une sorte de « réponse » au *Testament français*, dans la mesure où elle présente une situation inverse. Le narrateur du *Testament français* décrit sa grand-mère comme étant déjà emprisonnée ; elle représente une énigme, et durant son adolescence difficile, il conclut qu'elle est prisonnière de ses souvenirs. À la fin du roman, il se retrouve lui-même perdu dans une prison symbolique, au moment où il comprend que Charlotte n'a jamais été prisonnière. Par contre, dans *La femme qui attendait*, la femme dont il est question, Véra, est libérée à la fin du roman de ce que le narrateur qualifie comme son « emprisonnement

volontaire » ; il s'agit réellement de son attente, un état qui ne constituait pas nécessairement une prison, mais qui existait véritablement. Quand Véra est « libérée », le narrateur se retrouve en prison figurative, certainement contre sa volonté ; c'est *elle* qui est en position de lui tendre la clé à sa liberté. On ignore s'il la prend ou non. Donc, dans le premier roman, il s'agit tout au long de l'histoire d'un emprisonnement figuratif de la femme qui n'existait pas, tandis que dans le deuxième, il s'agit d'une situation que le narrateur qualifie comme un emprisonnement, de laquelle il « libère » la femme sans s'en rendre compte avant que ce soit un fait accompli. D'ailleurs, dans *Le testament français*, l'emprisonnement du narrateur devient soudainement évident à la fin du roman, alors que dans le deuxième roman, la libération est imprévisiblement offerte au narrateur, dont l'emprisonnement psychologique était toujours apparent.

Troisièmement, le genre du roman limite évidemment ou façonne la manière dont on peut raconter une histoire, en même temps qu'il nous permet de le faire. Dans le cas du *Testament français* et de *La femme qui attendait*, la narration crée une histoire contiguë à la « vraie » histoire – la prison. C'est cette même narration qui emprisonne les narrateurs et libère les femmes pour lesquelles elles étaient construites. C'est donc forcément à travers l'étude de la forme narrative qu'il faut comprendre ces deux romans.

Ensuite, dans les deux romans, il y a un refus de la réalité de la part des personnages qui leur permet d'aborder les problèmes de leur vie, petit à petit, pour qu'ils ne soient pas écrasés par la misère ou par la dure réalité auxquelles ils doivent faire face. Le plus souvent, ce refus est constitué d'une vie imaginaire, qui prend les formes suivantes : l'idéal d'une France et d'une époque qui n'existent plus ou qui n'ont jamais existé, dans *Le testament français*, et l'amant idéalisé qui n'existe plus, et qui n'était

peut-être jamais un véritable fiancé, dans *La femme qui attendait*. Ce sont les narrateurs qui pensent avoir trouvé la « vérité », mais qui ne comprennent simplement pas pourquoi ces rêves sont nécessaires aux autres personnages.

En outre, on a vu qu'au fur et à mesure que les deux narrateurs se retrouvent emprisonnés dans leur propre histoire, ils continuent à négliger le présent. Sans se rendre compte de leur propre rôle dans le récit qui les obsède, ils deviennent de plus en plus pourchassés par le passé qui domine dans le récit ou par l'avenir qui, dans le cadre de leur vision, est suggéré. À travers leur narration, ils ont fait des vies des deux femmes qu'ils observent, sans pitié ni sagesse, des prisons, cependant, ils ont ignoré leurs propres rôles dans la chronique qu'ils racontent. Alors, ils deviennent brusquement adultes, l'un à l'âge de 26 ans, l'autre dans la quarantaine, voyeurs un peu cruels, qui ont construit une « prison-spectacle », faite pour examiner la vie de Charlotte et de Véra. Cependant, ils se retrouvent soudainement eux-mêmes dans cette position qu'ils ont créée pour l'autre, sans moyen de s'en sortir.

Cependant, il arrive un moment où le narrateur de chaque roman doit se résigner au passé et au présent, tel qu'il était et tel qu'il est. Clairement, dans *Le testament français* et dans *La femme qui attendait*, la quête de sens dans la vie est problématique, car le narrateur essaie de se trouver surtout en examinant les autres. Mais, peu importe les circonstances, on est responsable de soi-même. En outre, c'est une recherche qui est également mariée à un manque de compréhension et de compassion envers leurs semblables. C'est donc peine perdue. Néanmoins, malgré la difficulté que les narrateurs éprouvent à vivre dans l'histoire qu'ils ont construite, le fait de reconnaître la situation

authentique est une première étape envers la liberté ; c'est du moins une libération de l'histoire, et de leur vision emprisonnée.

Enfin, on constate que dans *Le testament français* et dans *La femme qui attendait*, l'écriture en langue étrangère renvoie à la relation entre la prison et la libération au niveau de la narration et au niveau de l'écriture du roman même, et par ce dernier aspect, se distingue des autres éléments de la prison. Pour cette raison, on a choisi de garder cette facette de la prison pour la dernière affirmation, bien qu'elle soit traitée dans le premier chapitre, parce qu'en s'imposant sur le roman dans le cadre de l'histoire et dans la réalité (l'acte d'écriture et la production littéraire), l'usage de la langue française comme langue d'expression écrite exprime le plus éloquemment comment la prison et la libération influencent le roman fondamentalement et donne forme à une œuvre. Ainsi, voit-on clairement de quelle façon la prison et la libération peuvent constituer la forme du roman.

Dernièrement, on propose que de prochaines études puissent considérer la prison dans l'œuvre entière de Makine, puisqu'elle est présente littéralement ou figurativement dans tous ses romans. Par exemple, dans *La fille d'un héros de l'Union Soviétique*, il s'agit surtout d'une prise de pouvoir absolu de caractère politique et sexuel ; dans *Confession d'un porte-drapeau déchu*, *Au temps du fleuve Amour* et *La Terre et le ciel de Jacques Dorme*, il s'agit d'un emprisonnement de rêves déçus et d'un désillusionnement de la réalité politique et sociale en Orient et en Occident. *Requiem pour l'Est* et *La musique d'une vie* présentent une prison qui est avant tout littérale, où les gens sont punis pour leur point de vue politique réel ou imaginé, mais aussi une extrême torture mentale, qui a l'air d'une prison. Finalement, *Le Crime d'Olga Arbélina* étale l'histoire d'un

emprisonnement mental, comme dans *Le testament français* et dans *La femme qui attendait*, fondé sur le désir, sauf que dans ce roman c'est une réalité psychologique terrifiante et puissante qui existe véritablement. Ce roman en particulier serait très intéressant à examiner comme extension de l'analyse présente. Ainsi, il y a dans l'œuvre de Makine des éléments de la prison qui recoupent des thèmes dans les romans à l'étude : des emprisonnements mental, imaginaire, politique, social et du désir, qui pourraient être examinés ultérieurement. Semblablement, bien que la langue et « l'indicible » ne soient pas des thèmes explicites dans les autres romans de Makine, une étude approfondie de son œuvre entière dans le contexte de l'écriture en langue étrangère et son effet sur le roman, peut-être en comparaison avec d'autres écrivains d'expression étrangère, serait une extension intéressante de cette analyse.

Pour conclure, la reconnaissance de la prison est nécessaire à la libération. Afin de comprendre *Le testament français* et *La femme qui attendait*, il faudrait étudier le genre du roman comme élément à la fois libérateur et opprimant, et la lutte entre la prison et la liberté comme élément à la fois limitant et inspirant pour le roman. Dans les deux textes étudiés, la prison de la forme romanesque face à la liberté du narrateur crée un conflit esthétique d'où naissent le roman et sa beauté. Comme l'on a vu, la prison et la liberté se définissent mutuellement, et ces romans sont une illustration de cette relation. Ces deux œuvres soutiennent alors la prison et la libération, d'où elles tirent leur origine.

Œuvres citées

I – L'œuvre d'Andreï Makine et les romans à l'étude

Makine, Andreï. Au temps du fleuve Amour. Saint-Amand : Gallimard « Folio »
[Éditions du Félin, 1994], 2003.

Makine, Andreï. Confession d'un porte-drapeau déchu. Saint-Amand : Gallimard
« Folio » [Belfond, 1992], 2003.

Makine, Andreï. La femme qui attendait. Barcelone : Éditions du Seuil, 2005 [2004].
** roman à l'étude.

Makine, Andreï. La fille d'un héros de l'Union soviétique. Saint-Amand : Gallimard
[Éditions Robert Laffont S.A., 1990, 1995], 2003.

Makine, Andreï. La terre et le ciel de Jacques Dorme. Barcelone : Mercure de France
« Folio », 2004 [2003].

Makine, Andreï. La musique d'une vie. Lonrai : Éditions du Seuil « Points », 2002
[2001].

Makine, Andreï. Le crime d'Olga Arbélina. Mesnil-sur-l'Estrée : Mercure de France
« Folio », 2000 [1998].

Makine, Andreï. Requiem pour l'Est. Mesnil-sur-l'Estrée : Mercure de France « Folio »,
2002 [2000].

Makine, Andreï. Le testament français. Barcelone : Mercure de France « Folio », 2004
[1995]. **roman à l'étude.

II – Ouvrages critiques sur les œuvres de Makine

Becker, Lucille F. « Andreï Makine : La femme qui attendait [review] ». World

Literature Today, 79.3-4 (2005) : 93.

Brombert, Victor. « Torn Between Two Languages ». The New York Times (book review desk), [New York] 17 Aug. 1997.

Gibeault, Stéphan. « Au-delà de l'amour : *La femme qui attendait* & *Louise Amour* ». Spirale 1996 (Septembre-Octobre 2004) : 26-27.

Gourg, Marianne. « La Problématique russe/occident dans l'œuvre d'Andreï Makine ». Revue des Études slaves 70.1 (1998) : 229-239.

Gunn, Dan. « The Chosen Country ». Times Literary Supplement [London] 19 Jan. 1996. 4842 (11).

Jones, Tobin H. « Le Testament français » [review]. The French Review 70.1 (1996) : 147-148.

Knorr, Katherine. « Andreï Makine's poetics of nostalgia ». The New Criterion 15.3 (1996) : 32-36.

La Chance, Brooks. « Intertextualité française et construction d'identité dans *Le testament français* d'Andreï Makine ». Études de lettres, 2 (1999) : 201-210.

McCall, Ian. « Andreï Makine's France : A translingual writer's portrayal of his 'terre d'accueil' ». French Cultural Studies, 16.3 (2005) : 305-320.

Merlin, Lara. « Review of "Dreams of My Russian Summers" by Andreï Makine. » World Literature Today 72.2 (1998) : 339-340.

Riemer, Andrew. « The Russian Testaments of Andreï Makine ». Quadrant 44.7-8 (2000) : 74-77.

Safran, Gabriella. « Andreï Makine's Literary Bilingualism and the Critics ». Comparative Literature 55.3 (2003) : 245-265.

Tahourdin, Adrian. « Sun on the Tundra ». Times Literary Supplement [London] 21 Jan 2000, no. 5051 : 22.

Taras, Ray. « "À la recherche du pays perdu" : Andreï Makine's Russia ». East European Quarterly 34 .1 (2000) : 51-79.

III – Entrevues, commentaires sur Makine

Beaumier, Jean-Paul. « Andréï Makine : une pénétrante harmonie du visible ». Nuit Blanche 65 (1996-1997) : 42-44.

Fairweather, Natasha. « Interview – Andreï Makine – Through the Iron Curtain to Paris. » Independent on Sunday [London] 31 Jan. 1999.

IV – L'écriture en langue étrangère : études théoriques

Dion, Robert, Hans-Jürgen Lüsebrink, et János Riesz. Écrire en langue étrangère : Interférences de langues et de cultures dans le monde francophone. Cap-Saint-Ignace : Éditions Nota bene, 2002.

Forster, Leonard. The Poet's Tongues : Multilingualism in Literature. New Zealand : Cambridge University Press in association with University of Otago Press, 1970.

Harel, Simon. « L'exil dans la langue maternelle : l'expérience du bannissement. »

Québec Studies 14 (1992) : 23-30.

Jouanny, Robert. Singularités francophones ou choisir d'écrire en français. Paris :

Presses Universitaires de France, 2000.

Kellman, Steven G. Switching Languages : Translingual Writers Reflect on Their Craft.

Lincoln et London, Nebraska : University of Nebraska Press, 2003.

Kellman, Steven G. The Translingual Imagination. Lincoln et London, Nebraska :

University of Nebraska Press, 2000.

Makine, Andreï. « La Question française ». La Nouvelle Revue française 92 (1996) :

4-19.

Robitaille, Louis-Bernard. « Les écrivains migrants ». L'Actualité, [Québec] 15 mai

1997, 22 (8) : 78.

V – Narratologie

Bersani, Leo. « Le réalisme et la peur du désir. » Littérature et réalité. Selon la direction

de Roland Barthes. Paris : Éditions du Seuil, 1982. 47-80.

Genette, Gérard. Figures III. Mesnil-sur-l'Estrée : Éditions du Seuil, 1972.

Genette, Gérard. Nouveau discours du récit. Paris : Éditions du Seuil, 1983.

VI – Autres références

Barthes, Roland. Fragments d'un discours amoureux. Paris : Éditions du Seuil, 1977.

Dickens, Charles. Little Dorrit. New York : E.P. Dutton & Co., 1912.

Jameson, Fredric. The Prison House of Language. Princeton, New Jersey : Princeton University Press, 1972.

Kristeva, Julia. Histoires d'amour. Paris : Éditions Denoël, 1983.

Phillips, Roderick. Society, State, and Nation in Twentieth-Century Europe. Upper Saddle River, New Jersey : Prentice Hall, 1996.

Rey-Debove, Josette, et Alain Rey, ed. Le Nouveau Petit Robert : Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française. Paris : Dictionnaires le Robert, 2003.