

Helena Duffy

Uniwersytet Wrocławski

Les Putes et les soumises : la dualité de l'image de la femme dans l'œuvre d'Andreï Makine

Dès le premier roman d'Andreï Makine, les femmes occupent une place importante dans l'œuvre de cet écrivain d'origine russe et d'expression française¹. Pourtant, même si elles jouent un rôle central, comme dans *La Fille d'un Héros de l'Union soviétique*, *Le Crime d'Olga Arbélina* ou *La Femme qui attendait*, elles n'échappent presque jamais aux stéréotypes de la mère-martyre et de la femme déchue. Selon Elisabeth Bronfen, une telle représentation de la femme est tout à fait traditionnelle dans l'art européen où celle-ci « représente les limites ou les extrémités de la norme : elle est soit extrêmement douce, innocente et vulnérable, soit extrêmement dangereuse, chaotique et tentatrice. La sainte ou la prostituée ; la Vierge Marie ou Eve »². C'est parce que « l'alliance entre le désir et l'agression destructrice qui, rattachée au soi et potentiellement nocive pour le soi, est extériorisée avant d'être scindée en deux figures féminines opposées : la Femme idéale et angélique, et la Femme avilie et démoniaque »³. Tandis que les propos de Bronfen suffiraient à justifier le manichéisme des héroïnes makiniennes, l'objectif de cet article est de le remettre dans le contexte socioculturel russe, tout en le reconsidérant sous la lumière de la position de Makine en tant qu'écrivain dont le public est a priori peu familiarisé avec une réalité sur laquelle l'auteur ne cesse de revenir. Nous soutiendrons alors que c'est pour réduire l'écart esthétique, voire culturel, entre son œuvre et l'horizon

1 Né en 1957 en Sibérie, Makine est arrivé en France à l'âge de trente ans. Ses débuts littéraires ont été difficiles ; c'est son quatrième roman seulement, *Le Testament français*, qui attire l'attention des critiques, remportant le Prix Goncourt et le Prix Médicis. Makine est l'auteur d'une dizaine de romans, d'une pièce de théâtre et d'un recueil d'essais.

² E. Bronfen, *Over Her Dead Body*, Manchester University Press, Manchester, 1992, p. 181. Toutes les traductions de l'anglais sont de nous.

³ *Ibid.*, p. 192.

d'attente du lecteur français⁴, que Makine inscrit l'image de la femme russe dans un ensemble d'idées reçues sur son pays d'origine. Ainsi le romancier suit les pas de certains écrivains français du 19^{ème} siècle qui, comme le profère Charlotte Krauss, pour communiquer un univers peu connu à un Français moyen, lui présentaient « toujours les mêmes personnages russes, appartenant à un assortiment assez limité de types préfabriqués »⁵. Parmi ces types se trouvent le prince russe, le tsar, le Cosaque et le moujik et, du côté féminin, la femme-martyre et la séductrice. Pour Krauss, une telle typologie relève des clichés enracinés dans l'imaginaire collectif français pour lequel la Russie est un pays d'extrêmes⁶.

Tout en comparant les héroïnes makiniennes aux archétypes passés en revue par Krauss, dans cet article, nous insisterons sur l'importance de la situation familiale déséquilibrée des personnages masculins. Orphelins, ces derniers sont en quête d'une présence maternelle, grâce à laquelle ils espèrent atteindre une unité identitaire. Selon Sander L. Gilman, le processus par lequel on devient un individu entraîne la création de stéréotypes qui ne sont qu'une projection sur les « bons » et les « mauvais » objets de ce que le sujet chérit et déteste en lui-même⁷. C'est peut-être une des raisons pour lesquelles, chez Makine, la femme bascule entre ce que Freud définit comme *heimlich* et *unheimlich* et, par là, ne fait que compliquer l'identité du protagoniste, en y introduisant une déchirure entre l'attachement au pays natal et l'admiration pour l'Occident. Ce dédoublement métaphorise d'ailleurs le problème identitaire de la Russie entière qui, depuis des siècles, cherche à cerner et à cristalliser son appartenance culturelle, comme en témoigne, entre autres, le conflit entre occidentalistes et slavophiles. Alors, pour

⁴ Forgé par Hans Robert Jauss, le terme d'horizon d'attente désigne tout un ensemble d'attentes et de règles du jeu avec lesquelles les textes antérieurs ont familiarisé le lecteur.

⁵ Ch. Krauss, *La Russie et les Russes dans la fiction française du XIXe siècle (1812-1917)*, Rodopi, Amsterdam, 2007, p. 167.

⁶ *Ibid.*, p. 168.

⁷ S. L. Gilman, *Difference and Pathology. Stereotypes of Sexuality, Race and Madness*, Cornell University Press, Ithaca, 1985, p. 16.

cerner l'oscillation de l'héroïne makinienne entre la maternité vénérée et le vice, nous conjuguerons les approches psychanalytique et sociologique, en ayant recours aux ouvrages de Sigmund Freud, Jacques Lacan, Daniel Rancour-Laferriere, Francine du Plessix Gray, Anna Wierzbicka et d'autres.

Nous avons jugé bon de prendre comme point de départ de notre discussion l'ouverture du septième roman de l'auteur franco-russe, dans laquelle Makine polémique avec des visions apparemment réductrices, voire dénigrantes, de la Russie et des Russes. Cependant, tout en réfutant le terme d'« empire du mal » ou le néologisme d'*homo sovieticus*⁸, dans le prologue de *La Musique d'une vie*, l'auteur franco-russe lui-même représente son pays natal d'une manière grossièrement stéréotypée, notamment comme un pays enseveli sous la neige, arriéré par rapport à l'Occident et victime de sa géographie, de son climat et surtout de ses régimes autoritaires. En suivant l'exemple des romanciers dont l'œuvre fait l'objet de l'étude de Krauss⁹, Makine remplit une gare de province avec quatre types humains qu'il dit caractéristiques de la société russe. Ainsi, tandis qu'un vétérán désabusé côtoie un jeune conscrit viril, une femme de mœurs légères partage la salle d'attente avec une jeune mère au visage sombre, un enfant dans les bras.

À l'encontre des œuvres toutes récentes de Makine qui proposent des personnages féminins plus complexes et plus nuancés, ses premiers romans sont hantés par les deux types féminins diamétralement opposés : la prostituée et la mère-martyre. Cette récurrence des deux stéréotypes peut s'expliquer par le fait qu'à l'époque, le romancier cherchait encore à séduire les lecteurs français. Or, comme l'observe Piotr Wandycz, on accepte plus volontiers les stéréotypes qu'une vision objective, car ceux-ci « se prêtent à des catégorisations faciles et peuvent correspondre plus étroitement au système de

⁸ Popularisé par Alexandre Zinovev, *homo sovieticus* est un terme connoté négativement, désignant un type humain créé par le système communiste.

⁹ À titre d'exemple, on peut citer *Michel Strogoff* de Jules Verne, *L'Héritage mystérieux* de Pierre Alexis de Ponson du Terrail, *Jacquot sans oreilles* d'Alexandre Dumas ou *La Vie en Sibérie* de Victor Tissot et Constant Améro.

convictions et d'idées dominant »¹⁰. Dès son premier roman, Makine met alors en scène une femme patiente, douce, soumise à la volonté de son mari et résignée à son sort, et, comme son contraire, la femme déchue, quoique dépourvue de la puissance maléfique attribuée à la séductrice russe par les romans français du 19^{ème} siècle¹¹. Dans *La Fille d'un Héros de l'Union soviétique*, le premier type est représenté par Tatiana qui se comporte en figure maternelle même dans sa relation avec son mari. Comme s'il était l'enfant de Tatiana, Ivan, qui est orphelin, doit sa vie à son épouse. On peut même chercher des parallèles entre la rencontre du couple sur le champ de bataille et le stade du miroir pendant lequel, confronté à l'image de la mère ou bien à son propre reflet dans la glace, l'enfant entre six et dix-huit mois se reconnaît en tant qu'unité corporelle et, par conséquent, en tant qu'unité psychique¹². C'est précisément en plaçant contre la bouche du soldat blessé et inconscient un petit miroir que Tatiana s'assure qu'Ivan est toujours vivant. Bientôt, comme un enfant qui prend conscience de l'intégralité de son propre corps grâce au pouvoir unificateur de la glace, Ivan se remettra à marcher, tout en remarquant que « ses jambes et ses bras étaient intacts » (FHUS, 16). De plus, l'hôpital qui accueille le protagoniste a été aménagé dans une école, comme si le soldat retraçait les pas de sa première enfance. Quand on change ses pansements, ce qui rappelle le changement de couches, Ivan commence à retrouver ses repères historiques et géographiques. Il le fait en scrutant le portrait de Darwin et la mappemonde accrochés au mur de l'hôpital, dans lesquels on peut voir une autre allusion au stade du miroir qui donne consistance non seulement au corps, mais aussi à l'espace-temps. Examinées sur le plan politique, les deux images signifient que le monde que le convalescent est sur le

¹⁰ P. Wandycz, « Western Images and Stereotypes of Central and Eastern Europe », [dans] A. Gerrits et N. Adler (dir.), *Vampires Unstaked. National Images, Stereotypes and Myths in East Central Europe*, Koninklijke Nederlandse Akademie van Wetenschappen, Amsterdam, 1995, pp. 5-25, p. 5.

¹¹ Voir Ch. Krauss, *op. cit.*, pp. 274-285.

¹² J. Lacan, « Le Stade du miroir comme formateur de la fonction du 'Je' telle qu'elle nous est révélée dans l'expérience psychanalytique », [dans] *Écrits*, Seuil, Paris, 1966, pp. 93-100.

point d'intégrer est un univers sans Dieu, gouverné par la loi du plus fort, c'est-à-dire par l'Union soviétique devenue joueur redoutable sur l'échiquier politique grâce à sa victoire sur l'Allemagne nazie.

Ayant épousé Ivan, Tatiana, telle qu'elle est représentée par Makine, s'approche de plus en plus de la Vierge Marie qui tient une place spéciale et qui est l'objet d'un culte particulier dans la tradition orthodoxe¹³. En Russie, selon Rancour-Lafferrière, la Vierge est surtout une mère souffrante dont la douleur se confond avec celle de son fils :

Dans le folklore religieux, l'image maternelle est une image de la souffrance. La Madone russe est très sombre. Elle est [...] 'la souffrance incarnée'. On raconte que ses icônes pleurent ou saignent. Le chagrin principal de la Vierge Marie est, bien entendu, la souffrance de son fils, Jésus. [...] La souffrance du Christ elle-même est généralement considérée par le biais de la souffrance de sa mère¹⁴.

Ce propos trouve appui dans l'œuvre makinienne où, comme l'observe Margaret Parry, on voit un rapprochement troublant entre la *mater dolorosa* et le *filius dolorosus*¹⁵. Dans *La Fille d'un Héros de l'Union soviétique*, la description de Tatiana dont le corps est mutilé par la guerre – il manque trois doigts à sa main droite, son sein gauche est couturé et un éclat s'est fiché près de son cœur – évoque les icônes orthodoxes qui montrent une Vierge au teint basané et aux yeux cernés : « Son visage se marquait de taches brunes et sèches ; autour des yeux brûlaient des cernes noirs » (FHUS, 47). Cette ressemblance a été également repérée par Parry, pour qui, par sa représentation picturale (le fond mauve et les cannelures givrées qui évoquent les craquelures de la surface de l'icône) et par la stylisation de son corps, Tatiana est « la vierge-mère [...] en personne »¹⁶: « Derrière les

¹³ Rancour-Lafferrière observe qu'en Russie, « ce sont les icônes de la Mère de Dieu qui sont les plus vénérées ». *The Slave Soul of Russia. Moral Masochism or the Cult of Suffering*, New York University Press, New York, 1995, p. 146.

¹⁴ *Ibid.*, p. 146.

¹⁵ M. Parry, « Andreï Makine et la *Vierge de Vladimir* : un romancier orthodoxe ? », [dans] M. Parry, M.L. Scheidhauer et E. Welch (dir.), *Andreï Makine. Perspectives russes*, L'Harmattan, Paris, 2005, pp. 57-67, p. 66.

¹⁶ *Ibid.*, p. 58.

vitres couvertes de cannelures givrées se couchait un soleil mauve. Et près d'[Ivan] était assise sa femme qui attendait un enfant, embellie, un peu solennelle, plus attirante encore dans cette gravité douce et paisible » (FHUS, 41). Comme la mère du Christ, Tatiana donne naissance à un fils qui, en recevant le prénom de son oncle sauvagement assassiné par les Allemands, semble être prédestiné à une mort précoce et tragique. Tandis que le premier Kolka périt empalé sur une baïonnette la tête en bas, ce qui pour Parry, est une perversion de la crucifixion¹⁷, le deuxième mourra de faim. Son enfant décédé dans ses bras, Tatiana ressemble alors à la Vierge de Pitié qui tient sur ses genoux le corps du Christ descendu de la croix.

À l'opposé de la femme d'Ivan se trouve sa fille, Olia. Pourtant, la chute morale de l'héroïne éponyme, comme celle de ses collègues, est vite justifiée par l'auteur qui, en guise de circonstances atténuantes, relate les histoires des trois prostituées. Si Ninka, orpheline sexuellement abusée par un éducateur à quatorze ans, au lieu de devenir « une épave et une ivrogne » essaie d'amasser assez d'argent pour pouvoir se marier et mener une vie convenable (FHUS, 107), Svetka veut échapper à sa bourgade sibérienne où, à la rigueur des hivers interminables et à une grave pénurie s'ajoutent la « sauvagerie » et « la saoulerie généralisée » de ses habitants (FHUS, 106). Svetka rêve aussi d'offrir une meilleure vie à son fiancé qui se bat en Afghanistan : « Déjà maintenant, [Volodia] est comme un coq en pâte. Quand il vient en permission, je le gave de caviar et il boit du vin qu'on ne trouve pas chez un ministre. Et en plus, je suis une femme avec laquelle il a un service de première qualité » (FHUS, 108). De son côté, Olia devient victime d'un chantage que lui fait le KGB. Menacée d'exclusion de l'Institut des langues étrangères et de licenciement du Centre du commerce international, elle accepte d'espionner les hommes d'affaires occidentaux, ce qui implique qu'elle entretienne des relations sexuelles avec ses clients. Son refus signifierait son transfert vers la province où elle passerait le reste de sa vie à traduire des certificats et des brevets. Par contre, son travail au Centre lui permet d'habiter Moscou, de fréquenter un jeune bourgeois prometteur et de

¹⁷ *Ibid.*, p. 60.

s'alimenter à une Beriozka¹⁸, c'est-à-dire de devenir, au moins pour son père, « une vraie occidentale » (FHUS, 136).

Le parcours d'Olia fait clairement partie de la transition de la Russie encore communiste vers une économie de marché et se présente à la fois comme un résultat direct et comme une métaphore de l'adoption par l'Union soviétique des valeurs occidentales dans les années quatre-vingt. C'est lors des Jeux Olympiques de 1980, pendant lesquels Moscou s'est rempli d'Occidentaux pour la première fois depuis des décennies et qui, pour Makine, marquent le moment où la Russie a commencé à *coucher avec l'Occident*, qu'Olia est séduite par un étranger. La suite de son histoire qui se déroule déjà pendant la perestroïka anticipe la naissance d'un consumérisme sauvage et de l'individualisme, concomitante à la chute de l'Union soviétique, qui, selon Makine, a anéanti des valeurs traditionnelles comme l'abnégation, le partage et la conciliarité¹⁹.

Vu la valeur que Makine, marqué par le culte de la fécondité instauré par les autorités soviétiques²⁰, rattache à la maternité, il n'est guère surprenant que ce soit une grossesse qui offre à Olia une possibilité de rédemption. Ce qui est ironique pourtant, c'est le fait que le père de l'enfant soit un Allemand qui, comme Ivan, mais de l'autre côté de la ligne de front, a participé à la bataille de Moscou. En couchant avec l'ancien ennemi, Olia, comme le pays entier, se moque de l'héroïsme de ceux qui ont sacrifié leurs vies pour leur pays, y compris ses propres parents. Alors, pour se racheter, Olia décide de

¹⁸ Un magasin en devises réservé aux étrangers.

¹⁹ La conciliarité traduit le terme *sobornost*, dont les origines sont religieuses et qui a pris une importance particulière au 19^{ème} siècle, au sein de la pensée slavophile. Les philosophes Alexis Khomiakov et Ivan Kireïevski l'emploient pour exprimer une communion entre les personnes qui nécessite la suppression de tout individualité et de toute liberté. Voir G. Nivat, « Qu'est-ce que c'est que la sobornost ? », [dans] *Vivre en Russe, L'Âge d'Homme*, Genève, 2007, pp. 31-34.

²⁰ Voir F. du Plessix Gray, *Femmes soviétiques. Les oubliées de la perestroïka*, Presses de la Renaissance, Paris, 1990, p. 50. L'auteur évoque toute une série de décorations récompensant la fécondité : médaille de la maternité, ordre à la gloire de la mère, mère héroïque de l'Union soviétique pour dix enfants ou plus.

revenir dans sa ville natale pour y mener une vie paisible. Dans sa rêverie, elle appelle son fils Kolka, continuant ainsi le destin douloureux de sa grand-mère paternelle et de sa mère qui toutes les deux ont perdu un enfant portant ce prénom : « [E]lle vivrait avec [Kolka] à Borisov [où] elle trouverait un emploi terne et monotone, et cette monotonie des journées grises et tranquilles dans le futur lui parut tout à coup un indicible bien » (FHUS, 188). Dans cette trinité des Kolkas morts prématurément (Olia se fera avorter), Parry reconnaît « un symbolisme christique »²¹, tout en cherchant un lien phonologique entre *Boga Mat'* (la Mère de Dieu) et le prénom Olga dont Olia est un diminutif²². En fait, l'héroïne elle-même voit dans son abandon de la vie moscovite une acceptation de son destin ou plutôt de sa *soud'ba*, un terme qui, selon Wierzbicka, ne correspond que vaguement au *destin* ou au *sort*, et qui, enraciné dans la culture russe, signifie « la séquence d'événements décisifs qui arrivent à quelque chose, qui ne sont pas déterminés par la volonté de la personne concernée [...] et qui sont probablement 'mauvais' »²³. Wierzbicka précise que tandis que la *soud'ba* est « compatible avec l'optique religieuse et laïque, ou bien agnostique, [...] elle laisse supposer une attitude d'acceptation et de résignation ; on doit tout accepter, quoi qu'il arrive, comme si c'était la volonté de Dieu »²⁴. Une telle définition du terme *soud'ba* se trouve soutenue par la comparaison de la vie d'Olia au calvaire du Christ et, compte tenu de l'extrême proximité, voire de l'indissociabilité de Jésus et de sa mère dans l'imaginaire orthodoxe²⁵, à la douleur de la Vierge Marie. Bien qu'il soit un communiste haut placé, l'officier du KGB à qui Olia annonce sa décision de s'installer en province avec son enfant, lui répond par une parabole dont la leçon est que tout homme doit porter sa croix avec humilité, sans chercher à améliorer son sort. C'est sous l'influence de ces paroles qu'Olia renonce à la possibilité de passer de la pécheresse à la Madone, ce qui signifie, considérant le

²¹ M. Parry, *op. cit.*, p. 60.

²² *Ibid.*, p. 61.

²³ A. Wierzbicka, *Semantics, Culture and Cognition : Universal Human Concepts in Culture-Specific Configurations*, Oxford University Press, Oxford, 1992, p. 70.

²⁴ *Ibid.*

²⁵ Voir D. Rancour-Laferrière, *op. cit.*, p. 146.

symbolisme du personnage, l'inévitabilité de la transformation de la Russie en pays capitaliste au détriment des valeurs comme la famille et de la communauté. Cependant, Makine ne condamne pas Olia entièrement, car il montre qu'elle dépense ses devises pour offrir à son père des funérailles respectables ou pour racheter son étoile d'or, devenue marchandise comme le corps de la fille du Héros.

Les deux concepts contradictoires de la féminité se rejoignent dans un personnage secondaire du troisième roman de Makine qui raconte l'histoire de trois adolescents sibériens, fascinés par l'Occident et amoureux d'une prostituée de quartier. C'est dans les bras de cette dernière que Dimitri, le narrateur d'*Au temps du fleuve Amour*, perd son innocence, tout en retrouvant dans la femme rousse une figure maternelle. Comme s'il était son fils, Dimitri se sent mystérieusement lié à « [c]ette grande femme » dont le corps lui donne une impression de chaleur²⁶. De même, l'*isba* de la rousse, vers laquelle l'adolescent est guidé par l'odeur du feu, a l'allure de sa maison retrouvée : « Il me sembla soudain qu'elle m'amenait dans une maison qui m'attendait depuis longtemps, et qui était ma vraie maison, et que cette femme m'était l'être le plus proche. Un être que je retrouvais miraculeusement sous cette tempête de neige » (TFA, 73). Cependant, une fois à l'intérieur, plongée dans l'obscurité due à une panne de courant, la femme se métamorphose en objet de désir, comme l'insinue, entre autres, la vodka que la prostituée offre à son jeune client. Car, selon Gaston Bachelard, dans la dialectique avec le lait maternel, l'alcool prend souvent la place du feu qui, à son tour, renvoie à la passion sexuelle²⁷. Ainsi transformée, la rousse devient une figure menaçante, ce qui n'étonne guère dans le contexte russe où, comme le soutient Plessix Gray, « l'amour pour la femme [est] inextricablement lié à la crainte », tandis que le mot « passion » (*strast'*) signifie également « effroi » ou « terreur »²⁸. Selon Plessix Gray, « [c]e mélange de crainte révérencielle et d'aversion trouve peut-être son origine dans une terreur archaïque

²⁶ *Ibid.*, p. 79.

²⁷ Voir G. Bachelard, « Le Feu sexualise », [dans] *La Psychanalyse du feu*, Gallimard, Paris, 1949, pp. 76-97 et *L'Eau et les rêves*, Corti, Paris, 1942, p. 168.

²⁸ F. du Plessix Gray, *op. cit.*, p. 147. Il se peut que la critique ait voulu signaler le lien phonologique entre *strast'* (la passion) et *strakh* (l'effroi).

des pouvoirs sexuels féminins, terreur que l'Église orthodoxe a largement exploitée »²⁹. Quoiqu'il en soit, pour Dimitri, l'image fragmentée de la prostituée semble effacer l'effet unificateur du stade du miroir, en remettant en cause la cohésion et la stabilité de son identité :

[J]e ne voyais que les fragments. La bougie était restée dans la pièce voisine, et ces morceaux s'éteignaient, devenaient mats. Tout se brisait. Un éclat : son torse surgissant devant mes yeux dans sa blancheur forte, effrayante [...]. La blancheur teintée d'ombre jaune. [...] Un autre fragment : sa main, grande, rouge, nue (TFA, 74).

Cette mosaïque et les sensations négatives qu'elle provoque chez Dimitri font penser non seulement au corps morcelé dont l'image, selon Lacan, précède le stade du miroir, mais aussi à la notion freudienne d'inquiétante étrangeté (l'*Unheimlichkeit*) que suscitent, entre autres, les membres du corps auxquels on attribue une activité indépendante – « [d]es membres épars, une tête coupée, une main détachée du bras »³⁰ – et qui font peur parce qu'ils font ressurgir le complexe de castration. Selon Sarah Webster Goodwin, la sensation d'inquiétante étrangeté, provoquée par ce qui semble non-familier, mais qui est en fait « quelque chose de familier, depuis toujours, à la vie psychique, et que le processus du refoulement a rendu autre »³¹, peut être déclenchée aussi par la prostituée³². Webster Goodwin note que celle-ci se retrouve au cœur de l'étude freudienne sur l'*Unheimlichkeit* dont l'auteur raconte une expérience épiphanique qu'il a faite en Italie, dans un quartier de maisons closes : égaré dans un dédale de ruelles étroites, le psychanalyste viennois ne cessait de retomber au même endroit, et commença par

²⁹ *Ibid.*

³⁰ S. Freud, *L'Inquiétante Étrangeté* (1919), disponible sur http://classiques.uqac.ca/classiques/freud_sigmund/essais_psychanalyse_appliquee/10_inquietante_etrangete/inquietante_etrangete.html, p. 25.

³¹ *Ibid.*, p. 23.

³² S. Webster Goodwin, « Romanticism and the Ghost of Prostitution », [dans] S. Webster Goodwin et E. Bronfen (dir.), *Death and Representation*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1993, pp. 152-173, p. 153.

conséquent, à en éprouver une inquiétante étrangeté. Webster Goodwin explique cet incident en postulant un lien entre la prostitution et la mort qui, étant simultanément effrayante et refoulée, est la première source de l'*Unheimlichkeit*. Pour appuyer son argument, la critique rappelle qu'au 19^{ème} siècle, la femme facile, souvent touchée de maladies vénériennes, était considérée comme foyer de putréfaction de son vivant³³. On peut évoquer aussi les prostituées mutilées, étripées et parfois même dépecées par Jack l'éventreur, qui ainsi réunissaient la menace de la contagion et celle du démembrement. Finalement, évoquons l'affiche de Louis Raemaekeres intitulée *L'Hécatombe. La Syphilis* et représentant une prostituée en vampire, posée au milieu d'un cimetière, un crâne à la place des organes génitaux³⁴. Pour Webster Goodwin, la prostituée est alors doublement refoulée comme socialement indésirable et illicitement désirée, ou, autrement dit, comme manifestation d'altérité et composante de la subjectivité bourgeoise³⁵. Ajoutons qu'en Union soviétique, la prostitution était simplement inacceptable du point de vue idéologique car, comme l'affirme Elisabeth Waters, elle présupposait l'existence d'une classe sociale supérieure à celle des prostituées elles-mêmes³⁶. Ces dernières étaient alors considérées comme socialement dangereuses et méritant d'être punies en tant qu'« ennemis de classe et éléments marginaux dont l'objectif était de contrarier les bonnes intentions du prolétariat »³⁷. Waters explique que « la prostituée déplaisait non parce qu'elle représentait la décadence et le vice, mais parce qu'elle refusait de se plier,

³³ *Ibid.*, p. 24.

³⁴ Voir S. L. Gilman, « 'Who Kills Whores?' 'I Do', Says Jack : Race and Gender in Victorian London », [dans] S. Webster Goodwin et E. Bronfen (dir.), *op. cit.*, pp. 263-84. On ne peut pas résister à comparer cette image à celle de la prostituée de *La Musique d'une vie* dont la silhouette « surplombe les rangs des voyageurs endormis comme un champ de bataille couvert de morts » (MV, 13).

³⁵ Webster Goodwin, *op. cit.*, p. 159.

³⁶ E. Waters, « Victim or Villain: Prostitution in Post-Revolutionary Russia », [dans] L. Edmondson (dir.), *Women and Society in Russia and the Soviet Union*, Cambridge University Press, Cambridge, pp. 160-177, p. 164.

³⁷ *Ibid.*, p. 161.

de s'intégrer à la société »³⁸. Dans *Au temps du fleuve Amour*, Makine représente la prostituée comme un danger pour l'ordre social établi, en mentionnant la présence menaçante d'un gendarme qui surveille la femme rousse et ses clients potentiels. La marginalité sociale, l'altérité et l'instabilité de la prostituée se manifestent aussi par la couleur rare de ses cheveux, par l'emplacement de son *isba* aux confins de la ville ou par le fait qu'elle sollicite ses clients à la gare, qui, comme son corps, est un lieu de transit et de discontinuité par excellence. Par conséquent, en couchant avec la rousse, Dimitri ne fait que remettre en question sa propre identité, en confirmant sa liminalité et son ambiguïté provenant, premièrement, de son âge (comme adolescent, il est ni enfant ni adulte) et, deuxièmement, de son appartenance à une nation qui, depuis que Pierre le Grand a décidé d'occidentaliser son pays, se voit comme un pont entre l'Est et l'Ouest. On peut lier alors l'hésitation de Dimitri entre l'admiration pour la France et l'amour pour la Russie au balancement de la femme rousse entre ce qui rappelle le foyer, ce qui est familier, apprivoisé et intime (le *heimlich*), et « ce qui se rattache à la mort » (l'*unheimlich*)³⁹. En même temps, il faut souligner la fragilité de la frontière entre les deux opposés, qui découle, par exemple, du fait que certains hommes trouvent les organes féminins étrangement inquiétants, la vulve, selon Freud, étant l'entrée du foyer (*Heim*) originel, c'est-à-dire de « l'endroit où chacun a dû séjourner en son temps d'abord »⁴⁰.

Il est clair qu'en faisant l'amour à une femme, que ce soit la belle Occidentale épiée à travers la fenêtre givrée du Transsibérien ou la prostituée de quartier, Dimitri songe justement à réintégrer le corps maternel pour y retrouver la parfaite union entre mère et enfant. Son désir se montre déjà dans l'épisode où, en creusant un tunnel dans la neige, Dimitri s'imagine « dans des entrailles chaudes et protectrices » et se souvient « de ses nuits prénatales » (TFA, 28). L'adolescent espère également que son premier amour aura l'intensité d'un bain de vapeur auquel, dans la culture paysanne russe, on attribue

³⁸ *Ibid.*, p. 172.

³⁹ S. Freud, *op.cit.*, p. 24.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 26.

des qualités maternelles⁴¹. De plus, l'acte sexuel lui-même semble inverser l'accouchement et la coupure du cordon ombilical :

Sa main pénétra sous mon ventre, m'attrapa, me plongea en elle. [...] Elle semblait m'accorder, me brancher à sa chair... Je me tortillais entre ses grosses cuisses. Je m'accrochais à ses seins qui se livraient avec une résignation molle, paresseuse. Mon ventre semblait élargir sous le sien une grande plaie gluante, chaude (TFA, 76).

Finalement, le pouvoir de l'érotisme de réinstaurer l'union primordiale est indiqué par la présence, à côté du lit de la femme rousse, d'une statuette de faïence représentant une ballerine élancée avec son partenaire.

Selon Georges Bataille, l'acte sexuel qui offre la possibilité du dépassement de la discontinuité inhérente de l'être humain est immédiatement suivi de la reconstitution de la séparation⁴². En appuyant cette constatation, Makine montre que la jouissance réintroduit la mélancolie et la solitude chez Dimitri. La « petite mort », pour emprunter le terme de Bataille, vécue par le protagoniste fournit alors une réponse positive à la question de Karen Horney, à savoir si chez l'homme l'envie de faire l'amour coïncide avec un « désir secret de disparition dans la réunion avec la femme (la mère) »⁴³. Par conséquent, il n'est pas surprenant qu'au retour du courant, la prostituée rousse redevienne *unheimlich* ; son visage commence à ressembler à un masque terrifiant qui, à son tour, évoque la tête de la Méduse, associée par Freud aux parties génitales féminines bordées de poils et, par là, capable de rallumer l'angoisse de la castration⁴⁴. Décrit par le narrateur comme de « blancheur sèche et farineuse » (TFA, 77), le corps de la femme

⁴¹ D. Rancour-Laferrière, *op. cit.*, pp. 198-193.

⁴² G. Bataille, *L'Érotisme*, Minuit, Paris, 1958, p. 108.

⁴³ K. Horney, *Feminine Psychology*, Norton, New York, 1967, pp. 137-138.

⁴⁴ S. Freud, « La Tête de la Méduse », [dans] *Œuvres complètes*, vol. 16, Presses universitaires de France, Paris, 1921-1923, pp. 163-164.

rousse est également effrayant, ce qu'on peut expliquer par sa connotation à la nudité et à la pâleur des cadavres attendant une autopsie⁴⁵.

Cependant, quelques instants plus tard, la sollicitude de la prostituée envers son jeune client la transforme de nouveau en figure maternelle. En désinfectant le sexe de Dimitri avec ce que l'adolescent croit être de l'eau, mais qui est en fait le même alcool qu'avant, ce qui métamorphose la vodka en eau maternelle⁴⁶, la prostituée jette à l'adolescent un regard « à la fois douloureux et attendri. Comme celui [qu'il remarquait] chez la mère d'Outkine quand elle voyait son fils clopiner dans la cour » (TFA, 78). Ensuite, elle raconte à Dimitri son passé dans lequel elle était épouse honnête et mère attentive, avant que la désertion de son mari et la mort de son enfant ne la poussent sur le chemin du vice. Suite à cette confession, Dimitri, comme plusieurs autres protagonistes makiniens⁴⁷, reprend, quoique provisoirement, la place de l'enfant disparu :

L'isba de la femme rousse devenait ma maison retrouvée. Et cette femme assise à côté de moi était un être proche dont je mesurais désormais l'absence... [...] J'eus envie de m'accrocher à elle, de vivre à l'ombre de son corps, au rythme de ses soupirs silencieux. De ne pas quitter cet instant (TFA, 79).

On peut remarquer qu'en essayant de se réhabiliter aux yeux de Dimitri, la femme rousse se pose en écho intertextuel de Lisa, la prostituée vertueuse des *Carnets du sous-sol* de Dostoïevski, qui, pour se présenter à son client sous une meilleure lumière, lui montre une lettre d'amour reçue d'un étudiant en médecine. Comme Lisa ou Sonia Marmeladova dans *Crime et châtiment*, qui sont toutes les deux idéalisées et qui restent plus nobles que les hommes bien qu'elles soient déchues, la femme rousse est représentée en victime de son destin, voire en martyre. Or, devenue folle suite à un viol collectif, elle s'approche du

⁴⁵ Au 19^{ème} siècle, c'étaient surtout des cadavres de prostituées qui étaient utilisés par les médecins et les étudiants en médecine pour approfondir leur savoir anatomo-clinique du corps humain. Voir S. Webster Goodwin, *op. cit.*, p. 157.

⁴⁶ Selon Bachelard, « tout liquide est une eau ». *L'Eau et les rêves*, *op. cit.*, p. 158.

⁴⁷ Le protagoniste de *La Musique d'une vie* fait la connaissance de sa future amante lorsque celle-ci s'apprête à enterrer son enfant. S'étant effondré sur la tombe, sur le chemin de retour, son corps inerte prend la place du cercueil sur la luge.

topos de la femme-martyre élaboré par Krauss, qui observe que les héroïnes russes finissent souvent leurs jours dans une maison d'aliénés⁴⁸.

Si *Le Testament français* n'est qu'un autre roman d'apprentissage dont le schéma narratif rappelle celui d'*Au temps du fleuve Amour*, le cinquième livre de Makine accorde beaucoup plus de place aux personnages féminins que le roman précédent. À preuve, les péripéties d'un jeune Russe à la fois amoureux de la France et attiré par la puissance de l'empire soviétique commencent par une méditation sur la notion de féminité, illustrée par les photos des aïeules du protagoniste. Il est intéressant de noter qu'Aliocha imagine toutes ces femmes en victimes, leurs vies étant tissées d'« espoirs déçus, [de] grossièreté des hommes [et de] rareté des choses belles et vraies dans ce monde » (TF, 15). Une telle image des femmes russes, accomplie par la vie de la mère d'Aliocha, qui, victime du régime stalinien et de la brutalité masculine, est morte dans un goulag sibérien après avoir donné naissance à un enfant de viol, ne fait que confirmer les remarques de Plessix Gray qu'en Russie communiste « la femme [était] la victime par excellence, [...] la défavorisée de la société soviétique »,⁴⁹ car elle « devai[t] subir de graves déficiences – pénuries alimentaires et manque de logement, chauvinisme mâle, services sociaux d'une inefficacité croissante »⁵⁰.

En représentant simultanément un interdit et une énigme, l'une des images – celle de la mère du protagoniste – annonce la trame du roman constituée par les efforts d'Aliocha de régler le problème de l'hybridité de son identité à travers une recherche de la figure maternelle. Les circonstances du resurgissement de la photo soutiennent cette supposition : en étudiant l'image, Aliocha aperçoit deux papillons de nuit dont la double dénomination – « tête de mort » et « sphinx » – suggère la dualité du mystère posé par la photo. D'une part, ce mystère porte, comme les deux allusions au mythe d'Œdipe (l'interdiction concernant la mère et le nom de l'insecte) le laissent transparaître, sur les origines d'Aliocha et, par là, son appartenance nationale et culturelle. D'autre part, étant donné la vulnérabilité des insectes accouplés, il touche à l'érotisme en tant que rupture

⁴⁸ Ch. Krauss, *op. cit.*, p. 260.

⁴⁹ F. du Plessix Gray, *op. cit.*, p. 167.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 75.

momentanée de la discontinuité de l'individu, qui ouvre les deux êtres à la continuité propre à la mort.

Au moment de la découverte de la photo interdite, c'est la grand-mère du protagoniste, une Française égarée dans les steppes russes, qui s'occupe d'Aliocha et qui l'aide à se forger une identité culturelle. Tout comme Maria Dolina, la mère du héros, dont le prénom renvoie à la Vierge et dont la biographie confirme le statut de mère-martyre, Charlotte Lemonnier est une victime. Racontée par le narrateur-héros sous forme de récit enchâssé, sa vie se compose de toutes sortes de privations : elle connaît le froid glacial, la famine, l'exil forcé, les représailles à cause de ses origines françaises, les horreurs de la Révolution d'Octobre, de la guerre civile et de la Deuxième Guerre mondiale, la terreur stalinienne, et, finalement, la disparition de tous ses proches. Ses souffrances culminent avec le viol collectif que Charlotte subit quand elle tombe aux mains des musulmans qui, de plus, tentent de tuer la victime de leur violence sexuelle. Son périple à travers l'Union soviétique dont le but est de rejoindre sa mère et pendant lequel elle se montre à la fois courageuse et imperturbable apparente Charlotte avec les femmes-martyres étudiées par Krauss et incarnées par Nadia Fédor, la courageuse compagne de Michel Strogoff, ou bien par Raïssa d'Henry Gréville. À l'instar de l'héroïne de Jules Verne, qui, en traversant la Sibérie pour en ramener son père, se défend contre un ours et endure la captivité chez les Tartares, Nadège Davidoff, la protagoniste de *La Vie en Sibérie*, brave la vie sauvage, le froid, et même une séquestration par la tribu des Tchouktchas. Krauss conclut que la femme-martyre est typiquement « soumise à un environnement hostile qu'elle affronte avec un courage exceptionnel. [...] [E]lle endure toujours les mêmes dangers composés d'un voyage ou d'une fuite dans des conditions climatiques extrêmes, en situation de guerre parfois, et l'enlèvement ou l'emprisonnement par des malfaiteurs »⁵¹. Pareillement, Janine Neboit-Mombet remarque que quel que soit le but des Russes mises en scène par la littérature française, « elles sont capables de surmonter tous les obstacles, la fatigue, la faim, le froid, les calomnies, l'humiliation, l'exil, capables d'aimer, de renoncer à l'amour, de haïr avec passion [...].

⁵¹ Ch. Krauss, *op. cit.*, p. 259.

Elles peuvent traverser la Sibérie ou les steppes d'Asie centrale, dériver sur des glaçons, tirer sur des ours et se jouer de la police »⁵².

En ce qui concerne Charlotte, son statut de femme-martyre est mis en relief par le dénouement de l'histoire de son petit-fils. Étant arrivé dans le pays natal de sa grand-mère, Aliocha se heurte à la réalité de la France contemporaine qui le réduit à un sans-papiers et, finalement, à un SDF. Malade et déprimé, le protagoniste trouve un abri provisoire au cimetière, dans une niche funéraire où, tel un Christ mis au tombeau, il gît pendant approximativement trois jours. Les bras écartés en croix, Aliocha pose sa tête sur un prie-Dieu qui semble avoir gardé, comme par miracle, la chaleur d'un genou féminin, ce qui rappelle certaines Pitiés représentant le Christ à demi-étendu sur le sol, sa tête sur les genoux de sa mère⁵³. La « résurrection » d'Aliocha qui, comme celle du Christ, se passe la nuit, débouche sur l'acceptation par le protagoniste de sa double appartenance culturelle qu'il a jusqu'alors niée, s'identifiant tantôt avec la Russie tantôt avec la France. Comme nous allons maintenant le montrer, c'est Charlotte qui, en tant que figure maternelle, joue un rôle primordial dans le processus d'autodéfinition. Pourtant, en oscillant dans l'imagination de son petit-fils entre une femme-martyre et une étrangère, la Française finit par se rapprocher dans son ambiguïté de la prostituée rousse du roman précédent et, par conséquent, déstabilise l'identité de l'adolescent.

D'une part, en prenant les allures de la Vierge Marie dont la mort a été immédiatement suivie d'une assomption, ce qui, selon Bronfen, situe la Mère de Dieu « au-delà du domaine féminin du temps réel et de la putréfaction du corps, et dans le domaine masculin et symbolique des formes permanentes, voire éternelles »⁵⁴, Charlotte fonctionne comme une figure de la plénitude promise. La constatation de Bronfen que la Vierge « sert à supprimer la période liminale et ambivalente entre la mort et la

⁵² J. Nebout-Mombet, *L'Image de la Russie dans le roman français, 1859-1900*, Presses Universitaires Blaise Pascal, Clermont-Ferrand, 2005, p. 449.

⁵³ Voir C. Prigent, *Art et société en France au XVIe siècle*, Maisonneuve et Larose, Paris, 1999, pp. 233-235.

⁵⁴ E. Bronfen, *op. cit.*, p. 68.

résurrection »⁵⁵ se trouve reflétée dans le séjour d'Aliocha parmi les morts, pendant lequel le protagoniste se met à raconter la vie de sa grand-mère et qui s'achève précisément grâce à cette activité quasi-hagiographique qui aide le protagoniste à surmonter sa mélancolie et à revenir à la vie.

D'autre part, en tant qu'étrangère, Charlotte « n'[est] pas tout à fait une babouchka russe » (TF, 33). Son statut s'ajoute à l'altérité inhérente de la femme russe qui, d'après Plessix Gray, « demeure plus aliénée et plus étrangère que dans n'importe quel pays développé »⁵⁶. Cet écart entre la Française et la société soviétique s'articule, par exemple, par la liminalité de la ville où Charlotte habite et qui est décrite comme « figée à la bordure des steppes », ainsi que par l'emplacement de sa maison aux confins de la ville (TF, 37-38). En outre, suspendu entre le microcosme français établi dans l'appartement de Charlotte et l'immensité de la steppe russe, le balcon sur lequel Charlotte et Aliocha passent leurs soirées occupe lui-même une place équivoque. On ne peut pas ignorer non plus les ornements de l'immeuble Art Nouveau de Charlotte, lui-même construit dans un style architectural inhabituel pour une petite ville russe de province. Les visages des bacchantes évoquées font penser à la tête de la Méduse, mentionnée plus haut comme capable de ressusciter la peur de la castration. Déjà figurativement détachées de leurs corps, elles sont jugées un jour par les autorités soviétiques comme « surabondances architecturales » (TF, 39) et sont détachées de la façade dans un geste répétant la décapitation qui, pour Freud, équivaut à la castration. Sauvée par Aliocha, l'une des bacchantes retrouve pourtant sa place sur le balcon de Charlotte, ce qui déjoue la castration de la castration en lui érigeant un monument sous forme de fétiche et en nous encourageant à associer la grand-mère du protagoniste à la sensation d'*Unheimlichkeit* générée chez le sujet masculin par l'altérité féminine.

Cette ambiguïté de la Française met en question, voire menace, l'intégralité de l'identité d'Aliocha qui se sent de plus en plus exclu de la société soviétique et de plus en plus divisé : « 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

⁵⁵ *Ibid.*

⁵⁶ F. du Plessix Gray, *op. cit.*, p. 167.

vie russe. Et ce déchirement était si aigu et si exaltant que je dus fermer les yeux » (TF, 57-58). Pour expier sa marginalité, l'adolescent s'identifie avec une figure paternelle qu'il retrouve dans Lavrenti Beria, le redoutable chef du NKVD, homme cruel et sadique qui aurait torturé, drogué, violé et tué de nombreuses femmes enlevées au hasard dans les rues moscovites. Tout en voulant imiter la violence sexuelle infligée par Beria à ses victimes, Aliocha décide de punir Charlotte pour l'avoir condamné « à vivre dans un pénible entre deux-mondes » et d'avoir « scind[é] la réalité en deux » (TF, 249). Significativement, ce pénible dédoublement est métaphorisé par la figure de la prostituée que le protagoniste espionne à travers deux hublots éloignés l'un de l'autre, n'en voyant ainsi que des fragments. La liminalité et l'équivoque de la prostituée sont accentuées par la mise en scène de cet épisode sur une île flottante composée de bateaux désaffectés amarrés sur la Volga. Il s'agit alors d'un terrain vague, n'appartenant ni à la terre ni à l'eau, ce qui rappelle le balcon de Charlotte qu'Aliocha imagine planer sur une mer brumeuse. Divisée entre un visage calme et ensommeillé et « cette chair blanche dans laquelle s'enlisait un homme » (TF, 236), la femme fait écho à la prostituée rousse, tandis que son corps qui semble décapité renvoie, encore une fois, au complexe de castration. De même, la blancheur et l'énormité du corps de la prostituée ainsi que l'incongruité de ce spectacle déstabilisent, confondent et terrifient Aliocha : « C'était une croupe féminine d'une nudité blanche, massive. Oui, les hanches d'une femme agenouillée [...] ses jambes, ses cuisses dont la largeur m'effraya [...]. Derrière cette énorme croupe se tenait un soldat » (TF, 237).

Ainsi, comme nous avons pu le voir, au fur et à mesure que l'œuvre makinienne se développe, la figure de la mère-victime se rapproche progressivement de la femme déchue. Bien que toutes les deux promettent de faciliter le passage de l'adolescent vers la maturité sexuelle, intellectuelle et émotionnelle, en hésitant entre la vertu et le vice, elles finissent par susciter chez le protagoniste une angoisse qui à son tour ébranle et dissémine son identité. Cette ambiguïté identitaire est pourtant présentée par Makine comme une condition inévitable pour un Russe qui, du fait d'appartenir à une nation ni européenne ni asiatique, est condamné à une position frontalière. Par conséquent, malgré quelques similarités, la façon dont Makine dépeint les femmes dans ses premiers romans ne s'accorde que superficiellement avec les stéréotypes féminins peuplant la littérature

française du 19^{ème} siècle. Les femmes makiniennes se rapprochent plutôt des « saintes prostituées » de Dostoïevski, telles que Lisa ou Sonia, qui, à l’instar de la pécheresse reconvertie par le Christ, gardent l’innocence au cœur. On peut conclure alors qu’en dépit de l’apparent agnosticisme des héros imaginés par l’auteur franco-russe, ce sont la Vierge Marie et Marie-Madeleine qui sont les vrais modèles de ses personnages féminins marqués par la douceur, la patience et le silence quasi-maternels ainsi que par une propension à souffrir. En terminant cette analyse sur l’ouverture de *La Musique d’une vie* qui met en scène, entre autres, deux types féminins – la prostituée et la jeune mère innocente – et par laquelle nous avons commencé notre discussion, nous pouvons constater que, présentées en martyres, les femmes makiniennes s’inscrivent dans le projet de l’auteur de combattre l’image de la Russie comme « barbarie à visage humain » et, en revanche, de la poser en innocente victime de circonstances géographiques, historiques et culturelles défavorables (MV, 8).

Textes analysés :

FHUS : *La Fille d’un Héros de l’Union soviétique*, Gallimard folio, Paris, 1996 [1992].

TFA : *Au temps du fleuve Amour*, Gallimard folio, Paris, 1996 [1994].

TF : *Le Testament français*, Gallimard folio, Paris, 1997 [1995].

MV : *La Musique d’une vie*, Seuil, Paris, 2001.

Résumé:

The present article addresses the duality of female protagonists created by Andreï Makine, a contemporary Russian-born, French-language author. Focusing on the writer’s four early novels and using psychoanalysis and sociology as analytical tools, I place the whores and the saintly mothers populating Makine’s works in the Russian cultural context, at the same time arguing that such polarised and unavoidably stereotypical representation of women stems from the author’s desire to accommodate his work to his prospective reader’s necessarily limited horizon of expectations. I also postulate that the inherent ambiguity of some heroines who oscillate between vice and virtue or, to use Freudian terminology, between the *heimlich* and the *unheimlich*, reflects the problematic identity of Makine’s male protagonists who ceaselessly hesitate between loyalty to

Mother Russia and admiration for the West. Thus, the woman's wavering between a homely and an uncanny figure undoubtedly mirrors Russia's perennial struggle for self-definition as illustrated by the conflict between Westernisers and Slavophiles, recently revived as that between the advocates of Russia's opening to the West and the Eurasianists who are nostalgic for their country's isolation imposed by Communism.

Key words:

Andreï Makine, Russia, woman, prostitute, duality, Virgin Mary, the uncanny, Medusa's head

Mots-clés:

Andreï Makine, Russie, femme, prostituée, dualité, Vierge Marie, inquiétante étrangeté, tête de Méduse