



UNIVERSITÉ DU
LUXEMBOURG



UNIVERSITÉ
PARIS-EST CRÉTEIL
VAL DE MARNE
Connaissance - Action

PhD-FLSHASE-2019-22

Faculté des Lettres, des Sciences Humaines,
des Arts et des Sciences de l'Éducation

Faculté des Lettres, Langues
et Sciences Humaines

THÈSE

Soutenue le **27/09/2019** à Esch-sur-Alzette

En vue de l'obtention du grade académique de

DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ DU LUXEMBOURG

EN LETTRES

ET

DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ PARIS-EST CRETEIL VAL DE MARNE

EN LITTÉRATURE FRANÇAISE

par

Diana Mistreanu

née le 21 novembre 1990

ANDREÏ MAKINE ET LA COGNITION HUMAINE.

POUR UNE TRANSBIOGRAPHIE

Jury de thèse

Prof. Dr. **Sylvie FREYERMUTH**, directrice de thèse

Université du Luxembourg

Prof. Dr. **Thanh-Vân TON-THAT**, co-directrice de thèse

Université Paris-Est Créteil

Prof. Dr. **Nathalie ROELENS**, Présidente

Université du Luxembourg

Prof. Dr. **Marie-Agnès CATHIARD**, Vice-Présidente

Université Grenoble Alpes

Prof. Dr. **Timea GYIMESI**

Université de Szeged

**ANDREÏ MAKINE ET LA COGNITION HUMAINE.
POUR UNE TRANSBIOGRAPHIE**

Abstract

This dissertation proposes a systematic analysis of Andreï Makine's oeuvre. We read his prose through the prism of cognitive literary studies, a recent theoretical and methodological field which explores the interaction between literary interpretation on the one hand, and the human brain and mind on the other. We focus on the depiction of the affect, the imagination and the limits of cognition, while pinpointing, at the same time, the narrative techniques and the stylistic devices that contribute to create a work whose goal is not only to illustrate reality, but also to transfigure it. Thus, we analyse Makine's novels from a dynamic perspective, asking what impact they could have on the reader, and proposing an innovative hypothesis concerning the relation between the author's biography and his literary output. According to this hypothesis, the writer's work is not autobiographical (according to Philippe Lejeune's definition of the concept of autobiography) nor autofictional (Vincent Colonna), and it requires the coining of a new concept able to define it. We call this concept – which consists of the conscious and recurrent recreation of a meaningful biographical event through fiction – a “transbiography”.

Résumé

Cette thèse consiste en une analyse systématique de la représentation de la cognition humaine dans l'œuvre romanesque d'Andreï Makine. Nous interprétons sa prose à travers le prisme des études littéraires cognitives, un champ théorique et méthodologique qui se trouve à l'interface de l'interprétation littéraire et des sciences cognitives, explorant le rapport entre la fiction d'une part, et l'esprit et le cerveau humains d'autre part. Nous nous penchons sur l'illustration de l'affect, de l'imagination et des limites de la cognition, sans ignorer les techniques narratives et les figures stylistiques qui convergent pour créer une œuvre qui ne se contente pas de représenter le réel, mais se donne comme objectif de le transfigurer. Ainsi, nous envisageons notre corpus dans une perspective dynamique selon laquelle il sert de trait d'union entre l'auteur et le lecteur. De ce fait, nous nous demandons quel peut être son impact sur la cognition du lecteur, en proposant en même temps une hypothèse innovante concernant le rapport entre l'œuvre et la biographie de l'auteur. N'étant ni autobiographique (dans l'acception de Philippe Lejeune), ni autofictionnelle (Vincent Colonna), la création romanesque de Makine exige du critique de théoriser un nouveau concept qui lui permette de la définir. Nous appelons ce concept, qui désigne la recréation consciente et récurrente, par le biais de la fiction, d'un événement biographique fondamental, une « transbiographie ».

Remerciements

J'ai une immense dette de gratitude envers mes deux directrices de thèse, Madame le Professeur Sylvie Freyermuth et Madame le Professeur Thanh-Vân Ton-That, que je dois remercier pour leur disponibilité et leur gentillesse, ainsi que pour la patience avec laquelle elles ont répondu à mes innombrables questions et m'ont orientée et aidée en m'offrant des conseils précieux à la conception et à la rédaction de cette thèse. Je les remercie également pour leurs remarques et suggestions bibliographiques, ainsi que pour leur relecture méticuleuse de chacun des chapitres. Elles m'ont consacré une partie importante de leur temps et de leur vie, ce dont je leur serai toujours reconnaissante.

Je remercie Madame le Professeur Thanh-Vân Ton-That pour la confiance qu'elle a eue en moi, ainsi que pour m'avoir ouvert des portes que je croyais fermées. Ses cours passionnants sur la littérature franco-vietnamienne ont nourri en moi la conscience d'un lien inexorable entre l'Histoire et la littérature, ainsi que le désir d'explorer l'œuvre des écrivains francophones venus d'ailleurs. Ses vastes horizons culturels et sa connaissance minutieuse de la littérature universelle m'ont conduite à réfléchir sur des notions telles que la cognition socialement distribuée et l'énaction, sans lesquelles ma thèse serait incomplète.

Madame le Professeur Freyermuth, qui est un véritable « maître » dans le sens campbellien du terme, m'a appris que l'impossible était possible. Elle incarne un modèle de sérénité, de patience, de générosité et de rigueur professionnelle qui est tout aussi instructif qu'émouvant. Ses connaissances de la littérature française contemporaine d'une part et des sciences cognitives d'autre part ont profondément influencé mes réflexions sur Andreï Makine. Son intelligence et sa passion infatigable pour la recherche ont nourri mon intérêt pour les études littéraires cognitives.

Je souhaite également remercier les Professeurs qui m'ont fait l'honneur d'avoir accepté de faire partie de mon jury de thèse, dédiant leur temps à la lecture et à l'évaluation de mon travail. Il s'agit de Madame le Professeur Nathalie Roelens, Madame le Professeur Marie-Agnès Cathiard, Madame le Professeur Timea Gyimesi et Monsieur le Professeur Ali Benmakhlouf. Je remercie en particulier Madame le Professeur Nathalie Roelens pour le soutien qu'elle m'a offert pendant l'un des deuils les plus difficiles de ma vie, ainsi que pour la joie de vivre qui émane d'elle et qui s'est avérée contagieuse malgré la douleur. De même,

les travaux de Madame le Professeur Timea Gyimesi, qui a dirigé l'une des premières thèses sur Andreï Makine, m'ont inspirée et aidée à mener à bien ma recherche.

J'exprime ma gratitude à Madame le Professeur Sylvie Camet de l'Université de Lorraine et au Docteur Romain Vaissermann, qui ont fait partie de mon comité de suivi de thèse, pour le soutien et les conseils qu'ils m'ont offerts tout au long de ces deux dernières années.

J'adresse aussi mes remerciements à Brice Clocher pour m'avoir fait découvrir le monde de Joseph Campbell, et à la neuroscientifique Adriana Braescu pour m'avoir orientée dans ma lecture des travaux de Lisa Feldman Barrett. Adriana a répondu à mes questions avec un enthousiasme qui a renforcé ma foi dans la collaboration fructueuse entre les sciences cognitives et l'interprétation littéraire.

Il existe quelques personnes qui m'ont soutenue quand j'ai eu des doutes concernant mon travail. Madame Stéphanie Bertrand, maître de conférences à l'Université de Lorraine, et Madame Alicia Devaux, m'ont constamment offert leurs conseils et leur amitié. Je leur en suis profondément reconnaissante.

Je remercie, enfin, l'Université du Luxembourg pour les excellentes conditions de travail qu'elle m'a offertes, ainsi que l'Institut MLing (*Institute for Research on Multilingualism*), dirigé par le Docteur Constanze Weth, dans le cadre duquel j'ai mené ma recherche doctorale.

À tous ceux qui auront consacré leur temps à la lecture et à l'évaluation de ma thèse, je dédie
le célèbre conseil de Joseph Campbell :

« Suivez votre félicité ! »

À Евгений,
с любовью,

à Madame le Professeur Elena Lazăr,
qui m'a appris à réfléchir et à *être*,
à Madame le Professeur Maria Păcurar,
qui m'a appris le français,
et à Madame le Professeur Maria Teodorescu,
qui m'a appris l'anglais,
avec toute ma gratitude,

et

à ma grand-mère,
sine qua non

Table des matières

Remerciements	8
Table des matières	11
Introduction. De la guerre soviéto-afghane à l'Académie française	13
« Une chimère linguistique, un basilic littéraire ». État des lieux	28
I. Littérature et cognition. Cadre conceptuel et prémisses théoriques	37
1. Les études littéraires cognitives	38
2. « Le voyage du héros ». La théorie du monomythe de Joseph Campbell	69
3. La représentation littéraire de l'esprit : le modèle intermental d'Alan Palmer ...	94
4. La cognition humaine	102
5. Lecture, empathie narrative et interprétation littéraire	140
II. Les représentations du monomythe et l'émergence de l'écriture romanesque	162
1. Héros racheté, héros déchu : les représentations du monomythe	163
2. De l'imbrication à l'emboîtement : la représentation de l'intermentalité	217
3. « Raconter pour la vivre ». L'émergence de l'écriture	258
III. La représentation littéraire de la cognition	287
1. Chair et chimères. L'imagination à l'œuvre	288
2. Émotions et représentations mentales du monde. Le réalisme affectif dans <i>La Vie d'un homme inconnu</i>	360
3. Ni Faust ni Don Juan. Les limites de la cognition humaine	384
IV. De l'œuvre à l'auteur. Pour une transbiographie	398
1. L'auteur entre intentionnalisme et textualisme	399
2. À la recherche du lecteur perdu	409
3. « Pas mon C.V., mais ma présence ». Pour une transbiographie	427
Conclusions	443
Bibliographie	453

« Si l'artiste existe, c'est parce que le monde est imparfait. Dans un monde parfait, l'art serait inutile. Dans un tel monde, l'être humain ne serait pas à la recherche de l'harmonie puisqu'il la vivrait.

L'art est le fruit d'un monde mal conçu. »

Andreï Tarkovski in Donatella Baglivo, *Un Poeta nel Cinema : Andrej Tarkovskij. Documentario*, (1984)

« Chaque année, dans le monde, plus d'un million de femmes sont violées ou assassinées – trois mille par jour. Six millions d'enfants meurent de faim – un enfant toutes les cinq secondes. Et savez-vous combien de balles sont tirées ? Huit cents milliards par an. Une centaine pour chaque habitant de la Terre ! Sans compter les bombes, les missiles... Une tuerie ininterrompue, un hurlement, continuel de victimes. Tout cela, en simultané avec "la vie normale" : fêtes, matchs, élections, vacances, boulimie d'achats... »

Andreï Makine, *Au-delà des frontières* (2019)

« Literature is a record of human consciousness, the richest and most comprehensive we have. »

David Lodge, *Consciousness and the Novel* (2002)

Introduction.

De la guerre soviéto-afghane à l'Académie française

Le 24 décembre 1979, l'Union soviétique prend la décision d'envahir l'Afghanistan¹.

Le 3 mars 2016, Andreï Makine est élu à l'Académie française à la place laissée vacante par l'écrivaine franco-algérienne Assia Djebar (1936-2015)². Aucun lien apparent ne semble relier la guerre soviéto-afghane (1979-1989) à la présence de Makine au sein de la prestigieuse institution fondée par le cardinal de Richelieu en 1634. Pourtant, cette thèse conclura qu'il existe une filiation directe entre la prolifique activité littéraire de l'auteur, qui lui a valu son élection parmi les Immortels, et sa participation à la guerre évoquée ci-dessus.

Né en 1957 en Sibérie centrale, Makine s'installe à Paris en 1987, quatre ans avant la dissolution de l'URSS. Son parcours ressemble à une montée de la misère à la richesse : il demande l'asile politique puis dépose une thèse de doctorat en études slaves sur Ivan Bounine à la Sorbonne³, sous la direction de Michel Aucouturier, slaviste renommé et traducteur de Tolstoï – un écrivain que Makine admire profondément. Il publie son premier roman, *La Fille d'un héros de l'Union soviétique*, en 1990 – l'année où Jean Rouaud obtient le Prix Goncourt pour son premier livre, *Les Champs d'honneur*. Makine se verra aussi décerner ce prix littéraire cinq ans plus tard pour *Le Testament français*. Ce roman met en scène l'éducation française du petit Aliocha qui, né en URSS à l'époque khrouchtchévienne (1953-1964), devient un écrivain francophone à la suite de son émigration à Paris, à la fin des années 1980.

¹ Cette guerre s'enracine dans des conflits historiques, politiques et interethniques qui remontent à quelques siècles dans le passé et précèdent l'occupation britannique de l'Afghanistan qui a eu lieu au XIX^e siècle. La décision de l'Union soviétique de soutenir le Parti démocratique populaire d'Afghanistan contre les islamistes conservateurs qui s'opposaient à la politique progressiste et laïque des communistes semble avoir été prise subitement et dans des circonstances qui ne sont toujours pas claires. En effet, malgré les pressions et les visites diplomatiques à Moscou des hommes politiques afghans, Léonid Brejnev avait refusé de manière véhémement pendant plus d'un an, jusqu'en décembre 1979, de leur offrir un soutien militaire. L'invasion de l'Afghanistan a ainsi réussi à surprendre y compris les politiques et les militaires soviétiques. Cependant, certains d'entre eux avaient lutté dans la Seconde Guerre mondiale et ont réussi, malgré leur âge, à coordonner une opération d'invasion bien organisée et efficace. La société civile russe s'est pourtant opposée à cette guerre, dénonçant son inutilité dans des prises de position qui, selon certains historiens, auraient accéléré la dissolution du pays. Le conflit a duré plus de neuf ans et est illustré dans l'essai documentaire *Les Cercueils de zinc* [1989] de Svetlana Alexievitch (Arles, Actes Sud, 2018, trad. du russe par Wladimir Berelowitch et Bernardette du Crest), dont le titre renvoie aux cercueils dans lesquels étaient retournés en URSS les cadavres des soldats morts au front. Pour plus d'informations sur ce sujet, consulter l'étude de Rodric Braithwaite, *Afgantsy. The Russians in Afghanistan 1979-89*, Oxford, Oxford University Press, 2011.

² S. a., « Élection de M. Andreï Makine (F5) », document consulté en ligne sur <http://www.academie-francaise.fr/actualites/election-de-m-andrei-makine-f5> le 15 juillet 2019.

³ Andreï Makine, *La Prose de I. A. Bounine. La Poétique de la nostalgie*, thèse de doctorat en études slaves, Université Paris-Sorbonne, 1992. Ivan A. Bounine (1870-1953) est l'une des idoles littéraires de Makine. Il est le premier écrivain russe qui a reçu le Prix Nobel de littérature (1933). Comme Makine, il est né en Russie, qu'il a quittée à la suite de la Révolution bolchevique pour s'installer à Paris.

Notons que Makine avait également fait une thèse en URSS, à l'Université d'État de Moscou, sur la représentation de l'enfance dans le roman français des années 1970 et 1980 : Andreï Makine, *Роман о детстве в современной литературе Франции (70-80-е годы). диссертация кандидата филологических наук (L'Enfance dans le roman français contemporain, 1970-1980. Thèse de doctorat en philologie)*, Université d'État de Moscou, 1985.

L'auteur a publié jusqu'à présent (août 2019) seize romans signés de son nom, quatre romans signés du pseudonyme Gabriel Osmonde¹, une pièce de théâtre² et un essai³. Il a également contribué à différentes publications, rédigeant les textes qui accompagnent l'album photographique sur la ville de Saint-Pétersbourg de Ferrante Ferranti⁴ et collaborant avec Elena Mandelskaia à son volume sur le costume populaire russe⁵. Il a également signé des préfaces, comme celle des *Dernières pages du journal d'une femme* de Valéry Brioussov⁶. Son activité prodigieuse a été récompensée par de nombreux prix et distinctions littéraires. À part le Goncourt, mentionnons aussi le Médicis pour *Le Testament français*, ex-aequo avec Vassilis Alexakis (1995), la grande médaille de la francophonie (2000), le prix Prince-Pierre-de-Monaco pour l'ensemble de sa création littéraire (2005) et le prix mondial Cino-Del-Luca (2014), décerné aux auteurs dont l'œuvre constitue un message d'humanisme. Notons aussi que Makine est traduit dans plus de quarante langues, parmi lesquelles l'anglais, l'allemand, l'italien, l'espagnol et le portugais, mais aussi le hongrois, le roumain, le serbe, le finlandais.

Si sa carrière littéraire n'est un secret pour personne, sa biographie, en revanche, est lacunaire. De plus, l'écrivain refuse d'éclairer les zones d'ombre de sa vie, de manière qu'il est difficile de savoir, par exemple, s'il a été ou non orphelin, s'il a grandi en Sibérie ou dans la Russie européenne ou s'il a effectivement eu une grand-mère française qui habitait en Russie, comme il l'affirme parfois⁷. Selon Nina Nazarova, il suffit d'affirmer : « Andreï Makine est né à... Et là commencent déjà les contradictions »⁸. En effet, dans les paratextes de divers romans sont évoqués différents toponymes (Novgorod, Krasnoïarsk, Sibérie, Russie), sa ville natale – Divnogorsk – n'ayant été dévoilée qu'après son élection à l'Académie⁹. Mais les confusions commencent déjà avec son nom, car, comme il l'admet dans un entretien avec François Busnel, Andreï Makine n'est pas son nom réel¹⁰. À cela s'ajoute le pseudonyme sous lequel il a publié quatre romans pendant dix ans, avant que l'identité du mystérieux Gabriel Osmonde ne soit

¹ Notre corpus sera présenté en détail plus tard. Voir *infra*, p. 163-165.

² Andreï Makine, *Le Monde selon Gabriel. Mystère de Noël*, Monaco, Éditions du Rocher, 2007.

³ Andreï Makine, *Cette France qu'on oublie d'aimer*, Paris, Points, 2010.

⁴ Ferrante Ferranti et Andreï Makine, *Saint-Pétersbourg*, Éditions du Chêne, 2002.

⁵ Elena Maldevskaïa et Andreï Makine, *Le Costume populaire russe*, Paris, Connaissances des Arts, 2009.

⁶ Andreï Makine, « Préface », in Valéry Brioussov, *Dernières pages du journal d'une femme*, Paris, Mercure de France, [1990] 1997, p. i-xix, trad. du russe par Anne Flipo Masurel.

⁷ S. a., « Rencontre avec Andreï Makine, à l'occasion de la parution du *Testament français* (1997) », entretien consulté en ligne sur <http://www.gallimard.fr/catalog/entretiens/01033876.htm> le 5 août 2019.

⁸ Nina Nazarova, *Andreï Makine, deux facettes de son œuvre*, Paris, L'Harmattan, 2005, p. 12.

⁹ L'information apparaît pour la première fois dans la notice biographique sur le site de l'Académie : <http://www.academie-francaise.fr/les-immortels/andrei-makine> le 3 août 2019.

¹⁰ François Busnel (modérateur), « La grande librairie. S. 11. Émission du 6 février 2019 », consultée en ligne sur <https://www.france.tv/france-5/la-grande-librairie/la-grande-librairie-saison-11/880881-la-grande-librairie.html> le 3 mars 2019.

découverte. L'usage de la pseudonymie rappelle d'ailleurs d'autres écrivains d'origine russe qui, comme Makine, ont publié sous un nom différent. Le cas de Romain Gary/Émile Ajar, qui a obtenu ainsi le Prix Goncourt à deux reprises (en 1956 et 1975), est célèbre, mais l'Académicien Henry Troyat (de son vrai nom, Lev Aslanovich Tarasov) et l'écrivain Vladimir Volkoff (1932-2005), qui a utilisé au moins cinq pseudonymes (Lieutenant X, Victor Duloup, Basile Septime, Lavr Divomlikoff et Rholf Barbare) ont eux aussi multiplié les noms desquels ils signaient leurs ouvrages. En effet, ni la pseudonymie ni la double filiation culturelle et linguistique ne rendent Makine unique sur la scène littéraire française. Bien que sa réception soit dominée par ces thèmes, notons que de nombreux écrivains d'origine russe, ainsi que d'autres auteurs dont le français n'est pas la langue maternelle, ont eu une carrière littéraire prolifique en France. Ainsi, les Roumains Émile Cioran, Eugène Ionesco et Matei Vișniec, le Tchèque Milan Kundera, le Grec Vassilis Alexakis, ainsi que les plus jeunes Shumona Sinha, d'origine bengalie, et Velibor Celic, Bosniaque, montrent qu'être un écrivain translingue – comme Alain Auzani appelle les auteurs « francophones sans enfance »¹ – n'est ni singulier ni insolite. Où réside alors la spécificité de Makine ?

Son œuvre pose, en effet, des questions qui dépassent son héritage culturel et linguistique et concernent la sphère, beaucoup plus vaste, de la cognition humaine. Le fait que ces questions n'aient pas été formulées jusqu'à présent s'explique par au moins deux raisons. La première est, comme nous l'avons déjà suggéré, l'attention prêtée à l'analyse de son œuvre dans une perspective interculturelle, qui est allée jusqu'à gommer, comme le remarque pertinemment Erzsébet Harmath, « l'écriture qui la sous-tend »². Le fait que l'auteur soit russe mais écrive en français ouvre effectivement la voie à cet angle d'analyse, bien que l'interprétation littéraire ne devrait pas s'y limiter. La seconde raison pour laquelle la représentation de la cognition dans l'œuvre de Makine n'a pas préoccupé les critiques jusqu'à présent est d'ordre conceptuel. En effet, les méthodologies et les outils qui rendent possible l'analyse de cette question sont récents, problématiques et, comme le remarque Françoise Lavocat, moins présents en France – qui est le pays dans lequel l'auteur vit et écrit – que dans l'espace anglo-saxon³.

¹ Alain Auzani, *Mémoires d'outre-langue. L'Écriture translingue de soi*, Genève, Slatkine Érudition, 2018, quatrième de couverture.

² Erzsébet Harmath, *Andreï Makine et la francophonie. Pour une géopoétique des œuvres littéraires*, Paris, L'Harmattan, 2016, p. 7.

³ Françoise Lavocat, « Introduction », in Françoise Lavocat (éd.), *Interprétation littéraire et sciences cognitives*, Paris, Hermann, 2016, p. 6. Comme nous le verrons plus tard, les études littéraires cognitives ne sont pas non plus dominantes dans la recherche anglo-saxonne. Cela peut être dû, au moins en partie, au retard, remarqué par Dominique Maingueneau, de l'appropriation des paradigmes scientifiques dans le monde universitaire. Cf. Dominique Maingueneau, *Le Contexte de l'œuvre littéraire*, Paris, Dunod, 1993, p. VII.

Cependant, la préoccupation des écrivains pour l'activité mentale des êtres humains, quant à elle, précède à la fois l'émergence des études littéraires cognitives et celle des sciences cognitives apparues dans les années 1950. Comme le mentionne Marie-Laure Ryan, les récits reflètent « le fonctionnement de l'esprit humain dans l'une de ses manifestations les plus fondamentales, les plus universelles, et les plus complexes »¹. Par exemple, Italo Calvino remarque que la première description littéraire des mécanismes mimétiques mis en œuvre par la fiction remonte à *L'Enfer* de Dante. Selon lui, Francesca da Rimini serait « le premier personnage de la littérature mondiale à voir sa vie changée par la lecture des romans, avant Don Quichotte, avant Emma Bovary »². Elle et Paolo Malatesta lisent ensemble le roman médiéval français *Lancelot*, dans lequel le chevalier de Galehaut persuade Guenièvre d'embrasser Lancelot. Or, dans *La Divine Comédie*, explique Calvino, « c'est le livre de Lancelot qui assume la fonction exercée par Galehaut dans le roman, et qui finit par convaincre Francesca de se laisser embrasser par Paolo »³. Effectivement, le texte « agit sur les lecteurs » car, « sans aucun soupçon », Paolo et Francesca se laissent influencer par les émotions de la lecture, et lorsqu'ils arrivent au passage où Lancelot embrasse Guenièvre, « le désir écrit dans le livre rend manifeste le désir éprouvé dans la vie, et la vie prend alors la forme racontée dans le livre »⁴ – autrement dit, les deux personnages s'embrassent. Or, il a fallu atteindre les années 1990 – à savoir presque sept siècles – pour que les bases neurales de cette réponse soient découvertes et commencent à être étudiées. Il s'agit des neurones miroir, qui recréent au niveau cortical ce que le sujet voit ou imagine⁵. De même, la correspondance de Flaubert suggère que les neurones miroir sont à l'œuvre non seulement pendant la lecture, mais aussi lors du processus de création littéraire. Dans une lettre du 20 novembre 1866 adressée à Hippolyte Taine, l'auteur avoue que lorsqu'il écrivait « l'empoisonnement de Madame Bovary, [il] avai[t] si bien senti le goût de l'arsenic dans [s]a bouche »⁶. C'est la chaîne de réactions qui caractérise le fonctionnement des neurones miroir, et qui pourrait représenter la base neurale de la

¹ Marie-Laure Ryan, « Narratologie et sciences cognitives : une relation problématique », *Cahiers de narratologie. Analyse et théorie narratives*, vol. 28, 2015, p. 17.

² Italo Calvino, *Pourquoi lire les classiques*, Paris, Gallimard, [1991] 2018, p. 91, trad. de l'italien par Jean-Paul Manganaro et Christophe Mileschi, en italique dans l'original.

³ *Ibid.*, p. 92.

⁴ *Idem.*

⁵ Cf. Giacomo Rizzolatti et Corrado Sinigaglia, *Les Neurones miroir*, Paris, Odile Jacob, [2006] 2011, trad. de l'italien par Marilène Raiola.

⁶ Gustave Flaubert, « Flaubert à Hippolyte Taine, Croisset, 20 novembre 1866 », in *Gustave Flaubert. Correspondance. Édition électronique par Yvan Leclerc et Danielle Girard*, lettre consultée en ligne sur <https://flaubert.univ-rouen.fr/correspondance/edition/> le 3 août 2019.

synesthésie, qui est évoquée ici, à son insu, par Flaubert¹. Dans la même optique, une analyse des *Faux-Monnayeurs* (1925) d'André Gide sous l'angle de la théorie de l'esprit, qui étudie la manière dont nous nous représentons les états mentaux des autres, révélerait que ce qui fait avancer le conflit dans ce roman est l'incapacité des personnages à interpréter les états d'esprit d'autrui : Bernard se trompe sur les sentiments de son père, Édouard et Olivier se trompent tous les deux sur ce que chacun éprouve pour l'autre, et ainsi de suite. Dans *Madame Bovary*, l'échec du second mariage de Charles est par ailleurs dû au même mécanisme fautif, comme l'a montré Sylvie Freyermuth.² La liste pourrait continuer, et cela explique pourquoi les auteurs classiques sont une cible de prédilection pour les chercheurs en études littéraires cognitives, d'autant plus que nous disposons maintenant de nouveaux outils pour comprendre davantage leurs textes. En effet, comme le précise Paul Armstrong, ce serait surprenant de constater que les découvertes des neuroscientifiques ne corroborent pas les observations des écrivains et des critiques au sujet de l'esprit humain³.

Toutefois, l'œuvre de Makine ne risque pas de surprendre – au moins pas dans ce sens. L'auteur transforme la représentation de la cognition humaine dans la ligne de force de sa prose, comme nous le montrerons dans cette thèse. Ce fait rend son œuvre tout aussi complexe que problématique. Ainsi, afin de formuler et commencer à répondre aux questions que sa création littéraire pose, il est nécessaire d'opérer une mutation dans la réception de son œuvre et d'aborder un sujet qui, malgré son importance, a été ignoré jusqu'à présent. Notre travail tentera de combler cette lacune en proposant une perspective dynamique de la mise en texte des processus cognitifs, sans négliger le rapport de cette dimension de l'œuvre avec le lecteur d'une part et avec l'auteur d'autre part. Précisons toutefois dès le départ que, comme l'affirme Emily Troscianko, les grilles de lecture cognitivistes ne doivent en aucun cas être perçues comme une menace aux études en « lettres classiques »⁴, avec lesquelles elles ne sont pas dans un rapport de contestation, mais dans une relation de complémentarité et d'hybridation. Autrement dit, analyser une œuvre à travers un prisme cognitif ne signifie pas que sa dimension linguistique soit annihilée – c'est l'un des reproches adressés aux études littéraires cognitives

¹ Cf. Antonino Casile, « Mirror neurons (and beyond) in the macaque brain : An overview of 20 years of research », *Neuroscience Letters*, vol. 540, 2013, p. 3-14.

² Sylvie Freyermuth, « Théorie de l'esprit et temporalité subjective chez le personnage flaubertien », in Pierre Marillaud et Robert Gauthier (éds.), *La Temporalité*, Toulouse, Presses de l'Université de Toulouse Le Mirail, 2008, p. 207-214.

³ Paul B. Armstrong, *How Literature Plays With Your Brain. The Neuroscience of Reading and Art*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2013, p. 10.

⁴ Emily T. Troscianko, *Kafka's Cognitive Realism*, New York-Londres, Routledge, 2016, p. 16.

il y a un peu plus de deux décennies¹. Comme le remarque Terence Cave, bien qu'elles ne soient pas devenues dominantes, les méthodologies qui articulent interprétation littéraire et sciences cognitives n'ont pas cessé de se multiplier depuis². Ainsi, des disciplines comme la poétique cognitive ont montré non seulement que la dimension textuelle de l'œuvre ne disparaît pas lorsqu'elle est examinée sous un filtre d'orientation cognitive, mais aussi qu'elle peut être comprise encore davantage sous ce nouvel angle. De ce fait, notre thèse ne doit pas être lue comme une remise en cause des analyses, nombreuses et enrichissantes, qui existent à l'heure actuelle, mais comme un complément à celles-ci. Nous rejoignons sur ce point les propos d'Alan Palmer, selon lequel les approches cognitivistes doivent être considérées comme fondamentales à la compréhension de la littérature, mais elles ne doivent pas être considérées comme alternatives aux autres méthodologies interprétatives³.

Cela étant dit, l'analyse de la représentation littéraire de la cognition humaine pose d'emblée au moins deux problèmes fondamentaux. Le premier découle de la définition de la notion de cognition qui, comme nous le montrerons en détail dans le chapitre théorique, a évolué au fil des siècles. De nos jours, les chercheurs lui confèrent une acception vaste qui comprend aussi bien la pensée, les émotions et la perception que le développement et les mouvements du corps. En bref, la cognition englobe l'ensemble des phénomènes qui se rapportent à l'esprit humain⁴. Qui plus est, elle n'est pas seulement envisagée dans une perspective intramentale, c'est-à-dire limitée aux processus qui ont lieu à l'intérieur de l'esprit et du cerveau humains, mais elle a également une dimension sociale. Ainsi, elle est considérée comme le résultat de l'interaction entre le cerveau et le corps d'une part, et l'environnement physique et social d'autre part⁵. De ce fait, une analyse exhaustive de la représentation de la cognition humaine dans une œuvre d'un écrivain aussi prolifique que Makine est une entreprise qui dépasserait le cadre de cette thèse. Nous avons ainsi été contrainte à faire des choix qui, certes, amputent l'analyse d'aspects tout aussi dignes d'intérêt que ceux sur lesquels nous nous penchons. Nous espérons que notre travail attirera l'attention sur l'importance que l'activité

¹ Sabine Gross, « Cognitive Readings ; Or, The Disappearance of Literature in the Mind », *Poetics Today*, vol. 18, n° 2, p. 271-297.

² Terence Cave, « Penser la littérature : vers une approche cognitive », in Françoise Lavocat (éd.), *op. cit.*, p. 15-16.

³ Alan Palmer, *Social Minds in the Novel*, Columbus, Ohio State University Press, 2010, p. 7. Cf. Emily T. Troscianko, *op. cit.*, p. 15.

⁴ Thérèse Collins, Daniel Andler et Catherine Tallon-Baudry (éds.), *La Cognition. Du neurone à la société*, Paris, Gallimard, 2018, quatrième de couverture.

⁵ Benoît Hardy-Vallée et Nicolas Payette (éds.), *Beyond the Brain : Embodied, Situated and Distributed Cognition*, Newcastle, Cambridge Scholars Publishing, 2008.

mentale des personnages occupe dans la prose de Makine et dans la pensée qui la sous-tend, ouvrant ainsi le chemin à d'autres études qui éclaireront davantage son œuvre.

Le second problème posé par notre démarche concerne le choix des outils théoriques. Comme nous l'avons déjà suggéré, nous nous appuyons sur les études littéraires cognitives, un domaine apparu dans les années 1980 qui articule l'interprétation littéraire avec les sciences cognitives. Comme nous le montrerons plus tard dans ce travail, les études littéraires cognitives consistent dans un ensemble d'approches et de directions d'analyse qui ont en commun leur intérêt pour l'esprit humain, qu'elles envisagent comme étant à la fois le créateur, le sujet et le destinataire de la fiction littéraire¹. Ce domaine est pourtant défini par son caractère décentralisé, voire, comme le remarque Emily Troscianko, fragmentaire², ce qui explique sans doute pourquoi il tarde à s'imposer. Cela se justifie en même temps par le fait que l'objet examiné par les études littéraires et les sciences cognitives, à savoir l'esprit humain, est lui-même particulièrement complexe, voire inépuisable, comportant des zones d'ambiguïté que les sciences ne sont pas encore parvenues à éclairer et constituant l'objet d'une recherche qui est toujours en train de se dérouler. Il est ainsi difficile de proposer une délimitation, une méthodologie et une définition rigoureuses des études littéraires cognitives. Mais l'ambiguïté et l'ouverture qui semblent les définir est, selon nous, davantage un atout qu'une entrave. En effet, elles laissent la place à l'innovation et nous permettent de proposer de nouveaux angles théoriques dans l'analyse littéraire. À la lumière de ces observations préliminaires, tournons-nous à présent vers la présentation des objectifs et des enjeux, ainsi que de la problématique et du cadre théorique de notre travail.

Nous proposons une analyse à la fois concrète et conceptuelle de la représentation de la cognition humaine dans l'œuvre romanesque d'Andreï Makine. Le choix de notre corpus, qui comprend les vingt romans que l'écrivain a publiés aussi bien sous le nom de Makine que sous celui de Gabriel Osmonde entre 1990 et 2019, se justifie par le fait que si l'auteur a occasionnellement écrit d'autres textes, il est avant tout romancier. En effet, c'est à ce genre littéraire polyphonique et irrévérencieux qui, selon Mikhaïl Bakhtine, propose une vision familière mais toujours inachevée du monde, se constituant comme un microcosme dans lequel

¹ Jonathan Gottschall développe cette idée dans, *Literature, Science, and a New Humanities*, New York, Palgrave Macmillan, 2008. Voir aussi Terence Cave, *Thinking With Literature : Towards a Cognitive Criticism*, Oxford, Oxford University Press, 2016.

² Emily T. Troscianko, *op. cit.*, p. 16.

se reflètent la complexité des rapports entre les êtres humains et les contradictions qui traversent la société¹, que se manifeste la force créatrice de Makine.

Si nous consacrons notre attention à l'intégralité de son œuvre romanesque, c'est afin d'identifier les traits qui peuvent la définir, à savoir les schémas et les éléments récurrents. Pour clarifier davantage notre démarche, il serait sans doute utile de faire référence à la notion spitzerienne de l'étymon spirituel d'un écrivain. Pour le stylisticien Léo Spitzer, cette notion désigne la signification inhérente de la création d'un auteur et est de nature essentiellement linguistique, résidant dans un trait qui a la capacité d'organiser toute son œuvre². Cependant, comme le remarque Maurice Delacroix, « pour le premier Spitzer, l'étymon spirituel est en effet lié à une attitude psychologique, caractéristique de l'écrivain, voire du groupe où celui-ci est inséré »³. Nous nous permettrons d'emprunter ce concept pour en étendre au maximum la signification. Il nous semble que nous pouvons le repenser de manière à ce qu'il résume l'ensemble des caractéristiques, non seulement stylistiques, mais aussi narratologiques, thématiques et esthétiques, qui créent la particularité d'un auteur. Ainsi, notre objectif principal est de réaliser ce que Steven Pinker appelle un travail d'ingénierie inversée. Selon le psychologue :

In forward-engineering, one designs a machine to do something ; in reverse engineering, one figures out what a machine was designed to do. Reverse-engineering is what the boffins at Sony do when a new product is announced by Panasonic, or vice versa. They buy one, bring it back to the lab, take a screwdriver to it, and try to figure out what all the parts are for and how they combine to make the device work. We all engage in reverse-engineering when we face an interesting new gadget.⁴

L'ingénierie inversée est également le travail du critique littéraire, au moins quand il se propose de découvrir l'« étymon » d'une œuvre. Selon Pinker, la condition *sine qua non* pour réaliser un travail d'ingénierie inversée et d'avoir un indice concernant le but de l'appareil que l'on se

¹ Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978, trad. du russe par Daria Olivier. Cf. Simon Dentith, « Heroic Poetry in a Novelized Age : Epic and Empire in Nineteenth-Century Britain », in Barry A. Brown *et al.* (The Saint Diego Bakhtin Circle), *Bakhtin and the Nation*, Cranbury-Londres-Mississauga, Associated University Presses, 2000, p. 68.

² Anna Jaubert, « Le style et la vision. L'Héritage de Léo Spitzer », *L'Information grammaticale*, vol. 70, 1996, p. 30.

³ Maurice Delacroix, « La stylistique », in Maurice Delacroix et Fernand Hally (éds.), *Introduction aux études littéraires. Méthodes du texte*, Paris, Duculot, 1995, p. 88.

⁴ « Dans l'ingénierie directe, on crée une machine pour qu'elle fasse quelque chose ; dans l'ingénierie inversée, on se demande dans quel but une machine a été créée. L'ingénierie inversée est ce que les spécialistes de Sony font lorsque Panasonic annonce le lancement d'un nouveau produit, et vice versa. Ils l'achètent, l'emportent dans le laboratoire et, le tournevis à la main, ils essaient de se rendre compte à quoi sert chacune des parties et comment, ensemble, elles font fonctionner la machine. Nous faisons tous de l'ingénierie inversée lorsque nous tombons sur un gadget intéressant ». Steven Pinker, *How the Mind Works*, New York-Londres, Penguin Books, 1997, p. 21, notre traduction.

propose d'étudier¹. Or, les romans de Makine constituent – comme nous espérons le montrer dans les pages suivantes – un « gadget » intéressant, ou en tout cas sophistiqué, dont l'auteur a exprimé le but à plusieurs reprises. Il s'agit de transfigurer le lecteur, d'entraîner une transformation mentale qui lui fasse repenser sa vision du monde². Notre travail interroge cet objectif sous le triple angle de la représentation de la cognition dans l'œuvre, de la relation entre l'œuvre et le lecteur et du rapport entre la création romanesque et l'auteur. Notons que cette thèse fait partie d'un ensemble restreint de travaux, qui prennent le risque de travailler à l'interface de l'interprétation littéraire et des sciences cognitives, dédiées exclusivement à l'analyse d'un seul écrivain, à côté de *Shakespeare's Brain : Reading with Cognitive Theory* de Mary Crane, de *Wordsworth and the Questions of "Romantic Religion"* de Nancy Easterlin, *The Brain of Robert Frost : A Cognitive Approach to Literature* de Norman Holland, ainsi que de *Thomas Hardy's Brains : Psychology, Neurology and Hardy's Imagination* de Suzanne Keen, de *Shakespeare, Rhetoric and Cognition* de Raphael Lyne et de la thèse d'Emily Troscianko sur la perception visuelle dans l'œuvre de Kafka³.

Ainsi, prenant comme fil rouge la métamorphose mentale des héros, à savoir leur passage d'une vision du monde, d'autrui et d'eux-mêmes, à une autre, nous comprenons la cognition en tant que processus qui est non seulement incarné – dans le sens où il a lieu à la jonction de l'esprit et du corps – mais aussi étendu, socialement distribué et éactif. Son caractère étendu et socialement distribué réfère au fait qu'il a lieu en rapport avec l'environnement et la société. L'éaction souligne le côté dynamique de cette interaction pendant laquelle l'individu façonne son environnement tout autant qu'il est modelé par lui. Autrement dit, l'éaction – notion proposée par Francisco Varela, Evan Thompson et Eleanor Rosch⁴ qui est ensuite parvenue à désigner un nouveau paradigme dans les sciences cognitives⁵ – concerne la dimension active et collaborative de l'esprit et du monde dans la création de la réalité. Dans ce paradigme, l'esprit humain et le monde ne sont pas deux entités préalablement données, mais elles se créent perpétuellement l'une l'autre en s'appuyant sur une histoire et une multitude d'actions qui découlent du fait d'être au monde⁶. Les études littéraires cognitives

¹ *Ibid.*, p. 42.

² Guylaine Massoutre, « Entretien avec Andreï Makine – La vie imprévisible », *Le Devoir*, 25 mars 2006, entretien consulté en ligne sur <https://www.ledevoir.com/lire/105056/entretien-avec-andrei-makine-la-vie-imprevisible> le 20 juillet 2019.

³ Cf. Emily Troscianko, *op. cit.*, p. 17.

⁴ Francisco J. Varela, Evan Thompson et Eleanor Rosch, *The Embodied Mind. Cognitive Science and Human Experience*, Cambridge (Mass.), MIT Press, [1991] 1993, p. 9.

⁵ John Stewart, Olivier Gapenne et Ezequiel A. Di Paolo, *Enaction. Toward a New Paradigm for Cognitive Science*, Cambridge (Mass.), MIT Press, 2010.

⁶ Francisco J. Varela, Evan Thompson et Eleanor Rosch, *op. cit.*, p. 9.

nous permettront de nous intéresser à la manière d'« être au monde » des héros sous différents angles, dont nous avons choisi ceux qui nous ont semblé centraux pour la compréhension de l'œuvre de Makine. Il s'agit notamment de la façon dont l'imagination, l'affect et les limites de la cognition participent à la création des relations interpersonnelles des personnages, ainsi qu'au rapport entre ceux-ci et l'environnement. Cela étant dit, d'autres dimensions de l'activité mentale, telles que la perception visuelle et la mémoire, ne pourront pas être complètement ignorées ou isolées, d'autant qu'elles se trouvent dans une relation interdynamique avec l'imagination et l'affect. Enfin, nous nous intéresserons aussi aux procédés narratifs et aux figures rhétoriques employés dans la mise en texte de la cognition.

Il existe cependant une dimension du « fait d'être au monde » qu'une méthodologie d'orientation exclusivement cognitive nous permet moins d'explorer. Comme le remarque pertinemment Jean-Jacques Wunenburger, les dimensions élémentaire et symbolique du monde sont malheureusement souvent négligées par les cognitivistes¹. Si le théoricien de l'œuvre de Gilbert Durand a sans aucun doute raison, il convient de noter que tous les chercheurs en sciences cognitives ne sont pas insensibles à l'imaginaire. Ainsi, la recherche de Marie-Agnès Cathiard sur les membres fantômes a montré que les héritages bachelardien et durandien pouvaient être mis à profit dans les sciences cognitives². Notre travail s'inscrit également dans cette logique selon laquelle la perspective anthropologique des deux savants n'est pas incompatible avec les méthodologies d'orientation cognitive. De ce fait, nous nous appuyons également sur les œuvres de Gaston Bachelard et de Gilbert Durand – ce qui pourrait sembler incongru à la lumière d'une perspective qui se déclare novatrice et se nourrit de travaux beaucoup plus récents.

Ainsi, à part notre objectif principal, cette thèse propose également divers enjeux théoriques. Il s'agira, dans un premier temps, de montrer comment les écrits de Gaston Bachelard et de Gilbert Durand peuvent être articulés avec une approche cognitive de la littérature. Plus précisément, en adoptant une position interdisciplinaire qui, comme l'ont montré Mary Crane et Alan Richardson, est au cœur des études littéraires cognitives³, nous

¹ Jean-Jacques Wunenburger, *L'Imagination. Mode d'emploi ? Une science de l'imaginaire au service de la créativité*, Paris, Éditions Manucius, 2011, p. XII.

² Marie-Agnès Cathiard, « De l'«imaginaire» en prothétique », *Caietele Echinox*, vol. 34, « Posthumanist Configurations », 2018, p. 77-92 et « De l'illusion «vase-face» aux membres et corps fantômes : l'Avenir des illusions », *Caietele Echinox*, « Imaginaire et illusion », vol. 23, 2012, p. 41-56, ainsi que Marie-Agnès Cathiard et Fabio Armand, « BRAINCUBUS : Vers un modèle anthropologique neurocognitif transculturel pour les «fantômes» de l'imaginaire », in Patrick Pajon et Marie-Agnès Cathiard (éds.), *Les Imaginaires du cerveau*, Fernelmont-Paris, InterCommunications et Éditions Modulaires Européennes, 2014, p. 53-87.

³ Mary Crane et Alan Richardson, « Literary Studies and Cognitive Science : Towards a New Interdisciplinarity », *Mosaic*, vol. 32, 1999, p. 123-140.

examinerons l'imagination en tant que processus qui se trouve dans un rapport énonciatif avec les dimensions matérielle et symbolique du monde. Cette démarche est importante parce que les personnages makiniens s'appuient souvent sur ces dimensions afin de donner un sens à leur existence. Dans un second temps, nous montrerons également comment la théorie des émotions construites de Lisa Feldman Barrett, considérée par l'auteure comme une nouvelle théorie de la nature humaine¹, peut être portée au profit de l'analyse littéraire. Cette démarche est innovante parce que Barrett a publié les résultats de sa recherche en psychologie et neurosciences cognitives, longue de trois décennies, au cours des quatre dernières années. De ce fait, la théorie des émotions construites n'a pas encore attiré l'attention des chercheurs en études littéraires cognitives, mais elle ne constitue pas moins un outil fructueux pour éclairer les fluctuations affectives des héros makiniens. Enfin, nous souhaitons poser quelques questions – et commencer à suggérer des pistes de réponse – qui contribuent à une nouvelle conception de deux notions aussi délicates et problématiques que l'auteur et le lecteur.

En effet, comme le précise Peter Stockwell, toutes les approches critiques s'appuient sur la triade auteur-œuvre-lecteur, mais chacune accorde différents degrés d'importance à l'un ou à l'autre de ces trois éléments². Or, la critique littéraire de la seconde moitié du XX^e siècle a placé l'œuvre au premier plan, s'intéressant peu à l'auteur et accordant au lecteur un statut abstrait, théorique. L'un des avantages d'une approche cognitive de la littérature est, selon Stockwell, la résurrection du lecteur. Ainsi, pour le linguiste, une lecture cognitive est avant tout une pragmatique littéraire³ qui s'intéresse à l'œuvre dans sa relation avec l'auteur et avec le lecteur. Dans cette optique, nous suggérons quelques pistes pour franchir le fossé qui sépare le lecteur idéal du lecteur incarné, qui est le véritable destinataire de la fiction. Enfin, partant de l'idée que la source d'une œuvre est l'esprit de son auteur, nous proposons également une nouvelle manière de penser le rapport entre la biographie et l'œuvre d'un écrivain, différente de l'autofiction et de l'autobiographie.

Notre travail consiste en trois parties consacrées à l'analyse de l'œuvre romanesque de Makine. Elles sont précédées par une partie théorique dans laquelle nous éclairons le contexte épistémologique de notre travail et construisons de manière systématique le cadre conceptuel de notre analyse. Cette partie théorique (p. 37-161) est divisée en cinq chapitres. Nous y présentons d'abord le contexte d'émergence, les outils et les enjeux des études

¹ Lisa Feldman Barrett, *How Emotions Are Made. The Secret Life of the Brain*, Boston-New York, Houghton Mifflin Harcourt, 2017. Voir notamment le chapitre huit, « A New View of Human Nature », p. 152-174.

² Peter Stockwell, *Cognitive Poetics: An Introduction*, New-York, Routledge, 2002, p. 5. Cf. Emily T. Troscianko, *op. cit.*, p. 15.

³ Peter Stockwell, *op. cit.*, p. 5 et suiv.

littéraires cognitives à la lumière du champ des sciences cognitives, pour passer ensuite aux notions et aux théories qui seront utilisées dans les trois parties suivantes. Il s'agit de la théorie du monomythe de Joseph Campbell, dont nous nous servons pour mettre en évidence le schéma initiatique qui définit l'intrigue des romans qui constituent notre corpus et fonctionne comme le cadre de l'évolution cognitive des héros. Pour étudier la représentation de l'esprit dans le monde diégétique makinien, nous nous appuyons sur la narratologie cognitive, empruntant à Alan Palmer le modèle intermental présenté dans le deuxième chapitre de cette partie. Le troisième chapitre porte sur la manière dont nous entendons différents aspects de la cognition humaine. Après avoir éclairé la notion de cognition, nous illustrerons différents aspects qui nous intéressent dans ce travail. Ainsi, la tétralogie bachelardienne de l'imagination matérielle, la typologique durandienne de l'imagination symbolique, ainsi que la théorie des émotions construites de Lisa Feldman Barrett et la typologie synthétique des limites de la cognition proposée par Gérald Bronner sont détaillées dans ce chapitre. Le cœur du dernier chapitre de cette partie concerne le lecteur et la lecture et porte sur la théorie de l'empathie narrative de Suzanne Keen, les éléments de poétique cognitive que nous utiliserons plus tard dans notre analyse, ainsi que l'approche neurophilosophique de la lecture fictionnelle proposée par Paul Armstrong.

Les trois parties suivantes sont chacune divisée en trois chapitres. La seconde partie (p. 162-287) examine les illustrations du monomythe et de l'esprit humain dans notre corpus, s'intéressant également à la place occupée par l'émergence de l'écriture au niveau de la diégèse, c'est-à-dire dans la vie des personnages. La partie suivante (p. 288-398) examine l'imagination, l'affect et les limites cognitives mises en scène par les narrateurs makinien. Enfin, dans la dernière partie (p. 399-442) nous revenons sur quelques notions théoriques pour envisager la possibilité de ramener l'auteur et le lecteur incarnés dans la théorie littéraire. Nous suggérons que l'œuvre de Makine est destinée à transformer la vision du monde de ses lecteurs, et qu'elle porte en même temps l'empreinte visible de l'esprit de son auteur. Nous terminons notre réflexion en suggérant une nouvelle manière de théoriser l'insertion de la biographie de l'écrivain dans son œuvre.

Dans son journal de voyage en Sibérie, l'Académicien Dominique Fernandez précise que « sans Andreï Makine, le paysage littéraire français serait différent »¹. Les pages qui suivent se proposent d'aller au-delà de cette affirmation enthousiaste – voire hagiographique –

¹ Dominique Fernandez, *Transsibérien*, Paris, Grasset et Fasquelle, 2012, p. 178.

de Dominique Fernandez, pour montrer en quoi consiste la différence apportée par Makine sur la scène littéraire française.

« Une chimère linguistique, un basilic littéraire ».

État des lieux

L'écrivaine et critique littéraire russe Tatiana Tolstaya conclut un article sur l'œuvre d'Andreï Makine en affirmant que ce dernier est « un philologue bâtard, un hybride culturel, une chimère linguistique, un basilic littéraire qui, à en croire aux livres anciens, était une combinaison entre le coq et le serpent, quelque chose qui vole et qui rampe à la fois »¹. Le principal chef d'accusation qui nourrit l'hostilité de Tolstaya envers Makine est le fait que celui-ci « déformerait » l'image de la Russie à l'intention des étrangers. Nous pourrions lui répondre en citant Sir Philip Sidney, selon lequel le poète ne ment jamais parce qu'il ne prétend pas dire la vérité². Mais par-delà sa virulence habituelle, et sa conception de la poésie qui semble être tributaire de l'esthétique du réalisme socialiste soviétique, défini par l'exigence d'une perspective unique sur le réel qui devait refléter le discours politique officiel, Tolstaya met en évidence la dimension fondamentale qui a biaisé la réception critique de Makine, à savoir son double héritage culturel et linguistique. Et si celui-ci est généralement présenté sous un jour favorable à l'Ouest, le pays natal de l'auteur le place cependant dans un contexte éminemment dénigrant. En effet, comme Valéria Pery-Borissov le montre, la réception de Makine en Russie est médiatisée par un appareil critique qui lui est profondément défavorable³. Ainsi, son seul roman traduit en russe, *Le Testament français*, a été décrit dans un article publié dans *Novyj mir (Le Nouveau monde)* – qui est une des revues littéraires les plus influentes – comme un « kitsch typique présenté sans ironie, dans la tonalité éloquente et pathétique », qui véhicule des stéréotypes éculés et crée une image artificielle de la Russie qui n'est crédible qu'aux yeux des étrangers⁴.

En revanche, la réception occidentale exploite le double héritage de l'auteur dans une perspective valorisante. Les journalistes et les critiques littéraires ont ainsi brossé un portrait de Makine qui souligne son hybridité culturelle. Cette image est résumée par de nombreuses antonomases, l'écrivain ayant été nommé « un Proust russe »⁵, un « Tchekhov français »⁶, un

¹ Tatiana Tolstaya, « Русский человек на randevу » (« Un Russe au rendez-vous »), *Znamya*, n° 6, 1998, article consulté en ligne sur <http://magazines.russ.ru/znamia/1998/6/tolst.html> le 10 juillet 2018.

² Nous avons emprunté ce propos de Sir Philip Sidney à Françoise Lavocat, qui le cite dans *Fait et fiction. Pour une frontière*, Paris, Seuil, 2016, p. 13.

³ Valeria Pery-Borissov, « La position paradoxale d'Andreï Makine dans le champ littéraire russe », *Communication, lettres et sciences du langage*, vol. 4, n° 1, 2010, p. 42-51. Sur le même sujet, voir aussi Valeria Pery-Borissov, « Paratopie et entretien littéraire : Andreï Makine et Nancy Huston ou l'écrivain exilé dans le champ littéraire », *Argumentation et analyse du discours*, vol. 10, 2014, article consulté en ligne sur <https://journals.openedition.org/aad/1629> le 3 juillet 2019.

⁴ Maya Zlobina citée et traduite par Valeria Pery-Borissov dans « La position paradoxale d'Andreï Makine dans le champ littéraire russe », *op. cit.*, p. 47.

⁵ Marie Louise Scheidhauer, « Ni de l'Est, ni de l'Ouest : au-delà de l'horizon », in Margaret Parry, Marie-Louise Scheidhauer et Edward Welch (éds.), *Andreï Makine : La Rencontre de l'Est et de l'Ouest*, Paris, L'Harmattan, 2004, p. 91-101.

⁶ Annie Jouan-Westlund, « Récit d'enfance et enfance du récit : *Le Testament français* d'Andreï Makine », *Romance Notes*, vol. 42, 2001, p. 87-95.

« Tolstoï français », ou encore un « Proust des steppes »¹, souvent dans des propos qui vont rarement au-delà de ce cliché, et éclairent généralement peu en quoi consiste exactement les dimensions proustienne, tchekhovienne ou tolstoïenne de son œuvre. L'article de David R. Ellison qui montre que « le texte de Proust devient, pour Andreï Makine, un “lieu de mémoire” auquel l'écrivain russe peut se référer »², ainsi que celui de Ian McCall qui analyse *À la recherche du temps perdu* comme l'intertexte du *Testament français*³, sont deux des travaux les plus pertinents à cet égard. Dans une logique similaire, un nombre de monographies ont été dédiées au double héritage culturel de l'écrivain. Ce corpus explore notamment les représentations de son pays natal et de son pays d'accueil, ainsi que son imaginaire linguistique. Il porte, autrement dit, sur la manière dont l'Est et l'Ouest – en l'occurrence, la France et la Russie d'un côté et le russe et le français de l'autre – interagissent au niveau de son œuvre⁴. Les études de Nina Nazarova, *Andreï Makine, deux facettes de son œuvre*⁵, de Thierry Laurent, *Andreï Makine, Russe en exil*⁶ et d'Agata Sylwestrzak-Wszelaki, *Andreï Makine. L'identité problématique*⁷, s'inscrivent dans cette catégorie. La même thématique est explorée dans les deux ouvrages qui réunissent les interventions faites lors de deux « rencontres de la Cerisaie » dédiées à l'œuvre de Makine (12-14 avril 2002, et 3-5 septembre 2004)⁸. De même, il existe un ensemble d'articles qui traitent les représentations de différents aspects qui relèvent d'une culture ou de l'autre, tels que l'immigré russe⁹, la nourriture¹⁰, les personnages russes¹¹, la terre

¹ C'est l'avis de la bloggeuse Armelle Barguillet Hauteloire, exprimé dans son article, « Andreï Makine ou l'héritage accablant », consulté en ligne sur <http://interligne.over-blog.com/article-andrei-makine-ou-les-tourments-de-l-identite-109594787.html> le 20 août 2018.

² David R. Ellison, « L'Héritage de Proust », *L'Esprit Créateur*, vol. 46, n° 4, p. 70.

³ Ian McCall, « Proust's *À la recherche* as Intertext of Makine's *Le Testament français* », *The Modern Language Review*, vol. 100, n° 4, 2005, p. 971-984. Voir aussi l'article d'Els Jongeneel, « L'Histoire du côté de chez Proust. Andreï Makine, *Le Testament français* », in Sjef Houppermans, Paul J. Smith et Madeleine van Strien-Chardonneau (éds.), *Histoire jeu science dans l'aire de la littérature*, Amsterdam, Rodopi, p. 80-91.

⁴ Marianne Gourg, « La problématique Russie/Occident dans l'œuvre d'Andreï Makine », *Revue des Études Slaves*, vol. lxx, n° 1, 1998, p. 229-239.

⁵ Nina Nazarova, *op. cit.*

⁶ Thierry Laurent, *Andreï Makine, Russe en exil*, Saint-Denis, Connaissances et Savoirs, 2006.

⁷ Agata Sylwestrzak-Wszelaki, *Andreï Makine. L'identité problématique*, Paris, L'Harmattan, 2010.

⁸ Margaret Parry, Marie-Louise Scheidhauer et Edward Welch (éds.), *Andreï Makine : La Rencontre de l'Est et de l'Ouest*, *op. cit.*, et Margaret Parry, Marie-Louise Scheidhauer et Edward Welch (éds.), *Andreï Makine, Perspectives russes*, Paris, L'Harmattan, 2005.

⁹ Adrian Wanner, « The Russian Immigrant Narrative as Metafiction », *The Slavic and East European Journal*, vol. 55, n° 1, 2011, p. 58-74.

¹⁰ David Gillespie, « Bartavels, Ortolans, and Borshch : France and Russia in the Fictional Worlds of Andreï Makine », *Australian Slavonic and East European Studies*, vol. 24, n° 1-2, 2010, p. 1-18.

¹¹ Adrian Wanner, « Russian Hybrids : Identity in the Translingual Writings of Andreï Makine, Wladimir Kaminer, and Gary Shteyngart », *Slavic Review*, vol. 67, n° 3, 2008, p. 662-681, et « Andreï Makine : “Seeing Russia in French” », in *Out of Russia. Fiction of a New Translingual Diaspora*, Evanston, Northwestern University Press, 2011, p. 19-49.

natale¹ et la littérature et les films français². Il convient d’y ajouter l’étude de Magda Ibrahim sur le personnage de la grand-mère française, dans laquelle la chercheuse montre que Charlotte Lemonnier est un personnage hiératique, un modèle de liberté, d’abnégation et d’érudition³, de même que celle de Rabâa Ben Achour-Abdelkéfi sur l’appropriation culturelle et la création littéraire dans le *Testament français*⁴. En effet, s’il n’est pas surprenant que le roman couronné par le Prix Goncourt ait joui de plus d’attention de la part des critiques que tout autre livre de Makine⁵, ce processus de réception biaisé par l’obtention du prix littéraire français le plus prestigieux a cependant eu un effet regrettable, en reléguant au second plan le reste de son œuvre. Ainsi, bien que plus sophistiqués du point de vue esthétique, thématique et narratif que *Le Testament français*, des romans comme *La Musique d’une vie*, *Le Voyage d’une femme qui n’avait plus peur de vieillir*, *La Vie d’un homme inconnu*, *Requiem pour l’Est* ou *Alternance* ont fait l’objet de moins d’analyses. Véronique Porra montre d’ailleurs comment l’obtention du Prix Goncourt a fait que Makine obtienne la citoyenneté française sous la Présidence de Jacques Chirac, bien qu’elle lui ait été refusée dans un premier temps durant le second et dernier septennat de François Mitterrand⁶.

Malgré son élection à l’Académie française, le problème de la place de Makine dans le champ littéraire français et/ou francophone est loin d’avoir été tranché. En effet, la question de savoir s’il est un écrivain français, comme il se définit⁷, ou bien francophone, ou français

¹ Ian McCall, « Andreï Makine’s France. A Translingual Writer’s Portrayal of his “terre d’accueil” », *French Cultural Studies*, vol. 16, n°3, 2005, p. 305-320.

² Ian McCall, « French Literature and Film in the USSR and Mao’s China : Intertexts in Makine’s *Au temps du fleuve Amour* and Dai Sijie’s *Balzac et la Petite Tailleuse chinoise* », *Romance Studies*, vol. 24, 2006, p. 159-170. Voir aussi Elisabetta Abignente, « Il limite e l’altrove : il mito di Jean-Paul Belmondo nella Siberia di Andreï Makine », article consulté en ligne sur https://www.academia.edu/4725718/Il_limite_e_l_altrove_il_mito_di_Jean-Paul_Belmondo_nella_Siberia_di_Andre%C3%AF_Makine le 14 novembre 2018.

³ Magda Ibrahim, *Le Personnage de Charlotte dans Le Testament français (1995) d’Andreï Makine. Un modèle de liberté*, Paris, L’Harmattan, 2015.

⁴ Rabâa Ben Achour-Abdelkéfi, *Appropriation culturelle et création littéraire dans le Voyage en Orient de Gérard de Nerval et Le Testament français d’Andreï Makine*, Paris, Maisonneuve & Larose, 2006.

⁵ Voir aussi Hélène Mélat, « Andreï Makine : Testament français ou Testament russe ? », *Revue Russe*, n°21, 2002, p. 41-49, et Brook La Chance, « Intertextualité française et construction d’identité dans *Le Testament français* d’Andreï Makine », in Loris Petris et Marie Bornaud (éds.), *Études de lettres*, n° 2, Université de Lausanne, 1999, p. 201-210.

⁶ Véronique Porra, « Un Russe en Atlantide : Andreï Makine, du discours littéraire à la citoyenneté », in János Riesz et Véronique Porra (éds.), *Français et Francophones : Tendances centrifuges et centripètes dans les littératures françaises/francophones d’aujourd’hui*, Bayreuth, Schultz et Stellmacher, 1998, p. 67-85.

⁷ Bien qu’il rejette les étiquettes nationales, Makine affirme en même temps que c’est la langue scripturale qui définit l’identité de l’écrivain : « Si on écrit en français, on est bien sûr un écrivain français. Même le fait de parler d’écrivains francophones, à mon avis, n’a pas de sens. Quelqu’un qui commence à écrire en français devient automatiquement un écrivain français. Un bon ou un mauvais écrivain, cette question est beaucoup plus importante ». Guylaine Massoutre, *op. cit.* Ce propos fait écho au concept de littérature-monde, qui visait libérer les lettres françaises des frontières nationales. Cf. Jean Rouaud, Michel Le Bris et Eva Almassy, *Pour une littérature-monde*, Paris, Gallimard, 2007.

d'origine russe, russe d'expression française ou encore « profondément russe »¹, en dépit de son expression française – c'est l'avis de Nina Nazarova – varie d'un chercheur à l'autre. Ce qui distingue un « romancier français » d'un « romancier russe » est pourtant extrêmement flou et subjectif – et ce n'est pas la langue, parce que la francographie de Makine n'empêche pas Nazarova de considérer ce dernier comme un écrivain russe. Ce fait rend peu fructueuse, à nos yeux, l'adoption du nationalisme méthodologique dans l'analyse de sa prose. En effet, comme Gabriella Safran l'affirme dans la conclusion de son article sur le bilinguisme de l'auteur, malgré sa francophonie, Makine remet profondément en question l'existence d'un canon littéraire national et nous rappelle que les frontières entre les ainsi-dites « identités nationales » sont extrêmement fluctuantes². De surcroît, ce qui définit l'auteur est, d'après Safran, justement sa capacité de se soustraire aux catégories³. Mentionnons à cet égard qu'il ne s'agit pas seulement des catégories nationales, mais aussi de celles de la théorie littéraire ; en effet, nous argumenterons plus tard dans notre travail l'idée que l'écrivain échappe aussi aux notions proposées jusqu'à présent pour définir le rapport entre la biographie d'un auteur et son œuvre, ce qui nous demandera de repenser et d'enrichir la théorie littéraire.

La recherche d'Alain Ausoni va d'ailleurs dans la même direction. Ausoni réinterprète le bilinguisme de Makine en proposant de le conceptualiser à travers une nouvelle notion, celle de translinguisme, qui désigne la conversion tardive à une langue étrangère. Le chercheur définit un écrivain translingue comme un auteur dont le français « n'a pas d'enfance »⁴, s'appuyant sur l'œuvre de Makine, mais aussi sur celles de l'Italien Hector Bianciotti, du Grec Vassilis Alexakis, de la Canadienne Nancy Huston et des Hongroises Ágota Kristóf et Katalin Molnár pour illustrer ce concept⁵. Les publications d'Ausoni sur Makine font partie d'un ensemble plus vaste de textes qui portent sur l'interaction entre le russe maternel et le français

¹ Nina Nazarova, *op. cit.*, quatrième de couverture.

² Gabriella Safran, « Andreï Makine's Literary Bilingualism and the Critics », *Comparative Literature*, vol. 55, n° 3, 2003, p. 246-265. Pour Véronique Porra, ce type d'approche relève d'un discours utopique qui domine la critique littéraire contemporaine et qui se passe complètement de l'histoire et de la culture françaises. Porra est une des critiques du concept de littérature-monde proposé par Jean Rouaud et Michel Le Bris en 2007. Voir aussi ses articles, Véronique Porra, « Pour une littérature-monde en français : les limites d'un discours utopique », *Intercâmbio*, n° 1, 2008, p. 33-54, et « Un Russe en Atlantide : Andreï Makine, du discours littéraire à la citoyenneté », *op. cit.*

³ *Idem.* Selon Máiréad Nic Craith, Makine suggère qu'il écrit dans une troisième langue et à partir d'un troisième espace ; il s'agit de la langue et de l'espace de la littérature, qui ne se confondent pas avec les identités et les langues nationales. Máiréad Nic Craith, *Narratives of Place, Belonging, and Language. An Intercultural Perspective*, Londres, Palgrave Macmillan, 2012, p. 170 et suiv.

⁴ Alain Ausoni, *op. cit.*, quatrième de couverture. Voir aussi Alain Ausoni, « Écriture translingue et autobiographie », in Alain Ausoni and Fabien Arribert-Narce (éds.), *L'Autobiographie entre autres. Écrire la vie aujourd'hui*, Oxford-New York, Peter Lang, 2013, p. 63-85.

⁵ *Idem.*

scriptural de l'auteur¹, dont il convient de mettre en évidence celui de Gabriella Safran, qui fait le point à la fois sur les représentations et la réception critique du bilinguisme makinien². En ce qui concerne les démarches faites par l'auteur pour s'intégrer au milieu littéraire français, mentionnons l'article de Katrien Lievois sur la pseudo-translation et l'image d'auteur³. Lievois nous rappelle un détail souvent ignoré aujourd'hui, à savoir le fait que lorsque le premier roman de Makine, *La Fille d'un héros de l'Union soviétique*, a été refusé par les éditeurs qui ne croyaient pas qu'il avait été rédigé directement en français, l'auteur l'a fait passer par une traduction du russe signée par Françoise Bour, une traductrice fictive, ce qui lui a valu la publication. Chose intéressante, Françoise Bour figure toujours dans la base de données de la Bibliothèque nationale de France comme traductrice d'Andreï Makine⁴.

Un autre thème de prédilection de la critique makinienne est la représentation de l'histoire et de l'espace. Il existe ainsi un nombre d'ouvrages sur l'illustration de la Seconde Guerre mondiale dans son œuvre⁵, tels que la thèse de doctorat de Stéphanie Bellemare-Page⁶, qui analyse l'image de l'histoire à travers le filtre de la mémoire et du positionnement identitaire des héros, ou la monographie d'Helena Duffy, selon laquelle Makine idéalise l'image du Russe soviétique pour servir la propagande poutinienne⁷. Nous montrons dans notre

¹ Cf. Sharon Lubkemann Allen, « Makine's Testament : Transposition, Translation, Translingualism, and the Transformation of the Novel », *Revue des littératures de l'Union européenne*, vol. 4, 2006, p. 167-186, et Alice Duhan, « L'Écriture en langue étrangère comme pratique et comme poétique : le cas de deux écrivains "francographes", Nancy Huston et Andreï Makine », *Nottingham French Studies*, vol. 56, n° 2, 2017, p. 212-226.

² Gabriella Safran, *op cit.*

³ Katrien Lievois, « Suppositions de traducteurs : les pseudo-translations d'Andreï Makine », *Traduction, terminologie, rédaction*, vol. 27, n° 2, 2014, p. 149-170. Lievois a également publié un article sur les traductions étrangères de *La Fille d'un héros de l'Union soviétique*, « La pseudo-translation traduite : les traductions anglaise, néerlandaise et allemande et *La Fille d'un héros de l'Union soviétique* d'Andreï Makine », in Judith Woodsworth (éd.), *The Fictions of Translation*, Amsterdam-Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 2018, p. 215-232. Ian McCall a également travaillé sur ce sujet : « Translating the Pseudotranslated : Andreï Makine's *La Fille d'un héros de l'Union soviétique* », *Forum for Modern Language Study*, vol. 42, n° 4, 2006, p. 287-297.

⁴ Cf. https://data.bnf.fr/en/12743542/francoise_bour/, page consultée en ligne le 3 juin 2019.

⁵ Alexia Gassin, « Andreï Makine, témoin intemporel de la guerre en Russie soviétique », *Carnets. Revue électronique d'études françaises*, vol. 5, 2015, p. 195-206 ; Thierry Laurent, « La Seconde Guerre mondiale dans l'œuvre d'Andreï Makine », in Murielle Lucie Clément et Marco Caratozzolo (éds.), *Le Monde selon Andreï Makine. Textes du collectif de chercheurs autour de l'œuvre d'Andreï Makine*, Berlin, Éditions Universitaires Européennes, 2011, p. 301-309 ; Gheorghe Derbac, « "Présent passé. Passé présent". Écriture et ethos de l'histoire dans *Requiem pour l'Est* et *La Vie d'un homme inconnu* d'Andreï Makine », *Études romanes de Brno*, vol. 31, n° 1, 2012, p. 281-294 ; Julie Hansen, « "La simultanéité du présent" : Memory, History and Narrative in Andreï Makine's Novels *Le testament français* and *Requiem pour l'Est* », *Modern Language Notes*, 2013, vol. 128, n° 4, p. 881-899, et « Stalingrad Statues and Stories : War Remembrance in Andreï Makine's *The Earth and Sky of Jacques Dorme* », *Canadian Slavonic Papers : Revue Canadienne des Slavistes*, vol. 54, n° 3-4, 2012, p. 341-356.

⁶ Stéphanie Bellemare-Page, *Par-delà l'histoire. Regards sur l'identité et la mémoire dans l'œuvre d'Andreï Makine*, Université de Laval, 2010, thèse doctorale consultée en ligne sur <http://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download;jsessionid=7846553A8BB2A448A840807DD2A7C75C?doi=10.1.1.628.3667&rep=rep1&type=pdf> le 30 mai 2018.

⁷ Helena Duffy, *World War II in Andreï Makine's Historiographic Metafiction. "No One Is Forgotten, Nothing Is Forgotten"*, Leiden-Boston, Brill-Rodopi, 2018.

compte-rendu de ce dernier ouvrage¹ comment une pratique sélective, renforcée sans doute par l'appartenance culturelle de Duffy, qui, étant polonaise, est baignée d'une culture russophobe, interviennent dans son analyse, la déterminant à adopter un prisme profondément manichéen, dans le cadre duquel elle hypertrophie les données qui corroborent son hypothèse et passe en même temps sous silence les détails qui la remettent en cause. Parmi ces derniers, mentionnons le portrait dysphorique d'une multitude de Russes soviétiques, ainsi que la subversion du discours de la propagande. Quant à l'image de l'espace, la publication la plus significative est sans doute celle d'Erzsébet Harmath, fruit de sa recherche doctorale menée sous la direction du Prof. Timea Gyimesi à l'Université de Szeged en Hongrie. Harmath examine l'œuvre de Makine en articulant la théorie géocritique de Bertrand Westphal avec la géophilosophie de Gilles Deleuze et Félix Guattari². En outre, nous avons également dédié quelques articles au décentrement, aux images des métropoles, ainsi qu'à celles de la Sibérie et de l'Afrique dans son œuvre³.

Avant de terminer cette liste, il convient d'évoquer aussi le travail prolifique et assidu, bien que parfois peu rigoureux du point de vue théorique⁴, de Murielle Lucie Clément, qui est l'une des premières universitaires à s'intéresser aux romans de Makine. Clément a abordé au fil du temps une diversité d'aspects de sa prose, tels que l'*ekphrasis*⁵ et le multilinguisme ou

¹ Diana Mistreanu, « Helena Duffy, *World War II in Andreï Makine's Historiographic Metafiction. "No One Is Forgotten, Nothing Is Forgotten"*. Book Review », *Romanische Forschungen. Vierteljahrsschrift für romanische Sprachen und Literaturen*, vol. 132, 2019, sous presse.

² Erzsébet Harmath, *op. cit.* Harmath a publié aussi un article sur *Le Monde selon Gabriel*, la pièce de théâtre de Makine, qui a rarement fait l'objet d'une analyse : « Critique du monde dominé par l'image ou *Le Monde selon Gabriel* », in Murielle Lucie Clément et Marco Caratozzolo (éds.), *op. cit.*, p. 13-28. Helena Duffy a également écrit un article sur texte, à savoir « *Le Monde selon Gabriel* d'Andreï Makine : une dystopie apocalyptique ? », in Murielle Lucie Clément et Marco Caratozzolo (éds.), *op. cit.*, p. 29-50.

³ Diana Mistreanu, « Décentrement et topoï romanesques. La France-Atlantide et la Russie-Atlantide d'Andreï Makine », in Sylvie Camet (éd.), *Décentrement et travail de la culture*, Louvain-la-Neuve, Éditions Academia, 2017, p. 199-205 ; « Moscou, Leningrad/Saint-Pétersbourg, Paris. Les villes-palimpseste d'Andreï Makine », *Études romanes de Brno*, vol. n° 1, 2017, dossier thématique « (É)migrations, transferts, exils : métissages et dynamiques de la ville », p. 143-152 ; « Pas de sortie facile. Immensités, intimités et intensités sibériennes chez Andreï Makine », *Écho des études romanes*, vol. 14, n° 1-2, 2018, p. 113-127 ; « L'éléphant dépecé et le ciel du Sud. Une lecture de *L'Amour humain* (2006) d'Andreï Makine à travers le prisme de la narratologie cognitive », in Sergiu Mișcoiu, Buata B. Malela et Simona Jișa (éds.), *Littérature et politique en Afrique : approche transdisciplinaire*, Paris, Les Éditions du Cerf, 2018, p. 279-291. Mentionnons aussi notre article sur le silence, « "Ils veulent conjurer le silence". Ellipses et non-dits chez Andreï Makine », *Quêtes littéraires*, n°7, 2017, Edyta Kociubińska et Judyta Niedokos (éds.), Lublin, Wydawnictwo Werset, disponible en ligne sur https://www.kul.pl/art_79097.html, consulté le 3 septembre 2018.

⁴ Par exemple, dans son compte-rendu de l'ouvrage de Clément sur l'*ekphrasis* makinienne cité ci-dessous, Catherine Géry attire l'attention sur le fait que la chercheuse utilise la notion d'*ekphrasis* à tort et à travers, comme un outil épistémologique commode. Catherine Géry, « Murielle Lucie Clément, *Andreï Makine : l'Ekphrasis dans son œuvre*, 2011 », *Revue Russe*, vol. 39, 2012, p. 220-221.

⁵ Murielle Lucie Clément, *Andreï Makine : l'Ekphrasis dans son œuvre*, Amsterdam, Rodopi, 2011.

les représentations de la photographie, du cinéma et de la musique¹. En outre, elle a également le mérite d'avoir mis en scène la pièce de théâtre de l'auteur, et également celui d'avoir publié un article sur les liens intertextuels entre les romans de Makine et ceux que l'écrivain a publiés sous le pseudonyme de Gabriel Osmonde². À l'exception de cet article, et d'un autre de la même chercheuse sur l'érotisme dans *Alternnaissance*³, l'œuvre d'Osmonde est en effet étrangement inexistante dans le domaine de la critique littéraire. Notre thèse comblera cette lacune, ainsi que celle concernant la représentation de la cognition humaine dans les romans, car, bien qu'elle n'ait fait l'objet d'aucune analyse jusqu'à présent, cette dernière y est illustrée d'une manière complexe qui la rend d'autant plus problématique.

¹ Murielle Lucie Clément, *Andreï Makine. Présence de l'absence : une poétique de l'art*, Amsterdam, Emelci, 2008, et *Andreï Makine. Le multilinguisme, la photographie, le cinéma et la musique dans son œuvre*, Paris, L'Harmattan, 2011.

² Murielle Lucie Clément, « Andreï Makine et Gabriel Osmonde : passerelles », in Murielle Lucie Clément et Marco Caratozzolo (éds), *Le Monde selon Andreï Makine. Textes du collectif de chercheurs autour de l'œuvre d'Andreï Makine*, op. cit., p. 51-72.

³ Murielle Lucie Clément, « Gabriel Osmonde. Métaphysique des gros seins et Troisième naissance », in Efstratia Oktapoda (éd.), *Mythes et érotismes dans les littératures et les cultures francophones de l'extrême contemporain*, Amsterdam, Rodopi, 2013, p. 261-281.

I. Littérature et cognition.
Cadre conceptuel et prémisses théoriques

I. 1. Les études littéraires cognitives

« [...] taking “the cognitive turn” seriously means more than simply being interested in the psychology of reading. It means a thorough re-evaluation of all of the categories with which we understand literary reading and analysis. »

Peter Stockwell, *Cognitive Poetics : An Introduction* (2002)

« Si un éclectisme des fins brouille indûment tous les systèmes, il semble qu’un éclectisme des moyens soit admissible... »

Gaston Bachelard, *La Philosophie du non. Essai d’une philosophie du nouvel esprit scientifique* (1940)

Le tournant cognitif : une reconfiguration épistémologique

Les sciences cognitives¹ constituent un réseau de disciplines interconnectées qui étudient les mécanismes de la cognition humaine, animale et artificielle, la cognition désignant un ensemble vaste de facultés et de processus mentaux comme la mémoire, l’apprentissage, l’imagination, la perception, l’attention et les émotions². Elles s’intéressent particulièrement aux phénomènes qui dépassent la sphère de recherche d’une seule perspective scientifique, tels que le stockage, le traitement et la reproduction de l’information, la relation entre l’esprit et le cerveau, le rôle du langage dans le raisonnement ou l’interprétation des textes³. S’appuyant sur des oppositions binaires comme fonction (les facultés et habiletés identifiées par la psychologie, la philosophie ou la linguistique) vs forme (les réalisations biologiques, mécaniques ou computationnelles des fonctions), enfant vs adulte, individuel vs social, humain vs non-humain, elles ont de nos jours un grand impact culturel, social, économique et éthique, ainsi que des applications potentielles qui ne peuvent pas être sous-estimées et qui les

¹ Le français préfère le pluriel (sciences cognitives), alors qu’en anglais, bien que le pluriel existe et qu’il soit utilisé par des chercheurs comme Dan Sperber, George A. Miller ou Patrick Colm Hogan, son usage est peu commun. Margaret Boden prescrit d’ailleurs l’usage du singulier (*cognitive science*), parce qu’il rend compte des préoccupations communes, partagées par chaque discipline. Quant aux adjectifs, « cognitiviste » est relatif aux sciences cognitives, alors que « cognitif » renvoie à la cognition. Toutefois, les deux sont des synonymes contextuels et le second remplace souvent le premier, y compris dans le discours universitaire. Cf. Margaret Boden, *Mind as Machine. A History of Cognitive Science*, New York, Oxford University Press, 2006, vol. 1, p. xxxv et suiv.

² Pour une discussion approfondie sur la notion de cognition et ses significations, voir *infra*, p. 102-103.

³ Marina Bogdanova, « Cognitive Science : From Multidisciplinarity to Interdisciplinarity », *International Journal of Cognitive Research in Science, Engineering and Education*, vol. 5, n° 2, 2017, p. 145.

transforment, selon l'expression de Daniel Andler, en « l'entreprise scientifique la plus ambitieuse du XXI^e siècle »¹.

D'après Margaret Boden, enseignante à l'Université du Sussex et une des figures de proue de la recherche dans ce domaine, une histoire exhaustive des sciences cognitives demanderait qu'on abatte de nombreux arbres, chaque discipline exigeant qu'on lui dédie au moins un livre volumineux². La chercheuse britannique, qui appelle d'ailleurs son histoire des sciences cognitives de presque 1700 pages « une esquisse brève [...] et inévitablement sélective » de la question³, attire cependant l'attention sur le fait que les sciences cognitives ne sont pas une multitude de disciplines indépendantes – comme elles pourraient le sembler à un lecteur pressé, à la recherche d'une image d'ensemble de ce champ d'étude – mais qu'elles partagent un intérêt commun pour le fonctionnement de l'esprit humain. En effet, loin d'être divergentes, la psychologie, la philosophie, les neurosciences, la linguistique, l'anthropologie, l'intelligence artificielle (I.A) et la vie artificielle (V.A), mais aussi, dans une certaine mesure, l'ingénierie, se posent depuis quelques décennies les mêmes questions concernant les processus mentaux et le fonctionnement de l'esprit et du cerveau, utilisant les mêmes méthodes informationnelles et/ou computationnelles pour y répondre. Les sciences cognitives sont ainsi passées de la multidisciplinarité – à savoir de l'étude indépendante du même objet par différentes disciplines, chacune dotée de sa propre méthodologie – à l'interdisciplinarité, qui suppose la coopération et a souvent comme résultat la création de nouveaux domaines de recherche⁴, comme, en l'occurrence, les neurosciences culturelles, la neuroanthropologie ou la neuroéconomie. Il n'en reste pas moins que les sciences cognitives ont par définition une portée transdisciplinaire. Cela signifie qu'elles visent la compréhension des invariants qui sont entre et au-delà des disciplines, et qu'elles prennent en compte la pluralité des niveaux de réalité⁵,

¹ Dans la version originale, « Cognitive science is undoubtedly the most ambitious scientific enterprise of the XXIst century ». Daniel Andler, *Cognitive Science*, ouvrage consulté en ligne sur andler.dec.ens.fr/pdf/94.pdf le 20 juin 2018, p. 7, notre traduction.

² Margaret Boden, *op. cit.*, p. xxxv.

³ Dans la version originale, « an unavoidably selective [...] thumbnail sketch ». *Idem.*, notre traduction.

⁴ Marina Bogdanova, *op. cit.*, p. 147-149.

⁵ L'interdisciplinarité est la collaboration entre deux ou plusieurs disciplines. La multidisciplinarité et son synonyme, la pluridisciplinarité, désignent la juxtaposition des disciplines, alors que la monodisciplinarité est le recours à une seule discipline. La transdisciplinarité, quant à elle, est plus complexe et ambitieuse. Le physicien Basarab Nicolescu lie son émergence à celle de la révolution quantique en physique et à l'apparition de la phénoménologie de Husserl en philosophie, cette dernière ayant attiré l'attention sur la multiplicité des niveaux de perception de la réalité par un sujet observateur. Nicolescu précise que la transdisciplinarité s'intéresse à la dimension transculturelle du savoir, ainsi qu'à la réhabilitation du lien entre science et culture, séparées au XIX^e siècle, dans le prolongement d'une rupture qui remonte à la Renaissance. Ainsi, dans une perspective transdisciplinaire, l'humanité est envisagée et étudiée comme « une pluralité complexe et une unité ouverte ». Basarab Nicolescu, *La Transdisciplinarité. Manifeste*, Monaco, Éditions du Rocher, 1996, p. xiv, xv, lx, lxviii ; p. lix pour la dernière citation. Pour une discussion approfondie de ces notions, consulter les travaux d'Yves Lenoir, spécialiste de l'interdisciplinarité, ainsi que l'article d'Alain Létourneau, « La transdisciplinarité

mais aussi que, à la différence des études interdisciplinaires, dans le cadre desquelles les contenus et les méthodes proviennent des disciplines, elles débouchent sur la construction de nouveaux contenus et de nouvelles méthodologies – et nous verrons que c’est effectivement le cas pour les études littéraires cognitives.

En outre, les cognitivistes s’interrogent aussi sur des problèmes complexes qui ont été formulés bien avant l’émergence de ce « paradigme révolutionnaire »¹, tels que la nature de la conscience et sa relation avec le cerveau, la nature de la connaissance, de la créativité ou du langage, l’existence du libre arbitre, les causes des maladies mentales, la traductibilité et ses limites, la nature de ce qui nous rend humains, l’universalité (ou non) du penchant pour les croyances religieuses ou les relations entre les humains, les animaux et les machines, pour nous limiter à quelques exemples. Certaines de ces questions, qui appartenaient à l’origine à la sphère de la philosophie, remontent à Aristote. On en retrouve de nombreuses autres, notamment celles qui concernent les machines et le langage ou la relation entre le corps et l’esprit, chez Descartes, qui, en dépit des limitations de son époque – qui ne sourit aujourd’hui à l’idée que l’épiphyse serait le point de jonction entre l’âme et le corps ? – et du fait qu’il soit devenu de nos jours « la risée des scientifiques »², est un des précurseurs des sciences cognitives³. Emmanuel Kant et Wilhelm von Humboldt ont également partagé ces

considérée en général et en sciences de l’environnement », *La revue électronique en sciences de l’environnement*, vol. 8, n° 2, 2008, article consulté en ligne sur <https://journals.openedition.org/vertigo/5253> le 20 juin 2018.

¹ Cf. Howard Gardner, *The Mind’s New Science. A History of the Cognitive Revolution*, New York, Basic Books, 1985.

² Dans la version originale, « Descartes became the laughingstock of scientists ». Steven Pinker, *op. cit.*, p. 77, notre traduction.

³ Margaret Boden et Howard Gardner considèrent tous les deux que Descartes est le précurseur par excellence des sciences cognitives, grâce à son approche mécanistique et méthodique de l’homme comme machine, exposée notamment dans *Le Discours de la méthode* et les *Méditations métaphysiques*, mais aussi dans sa vaste correspondance, dans laquelle le philosophe s’entretient sur des questions comme le fonctionnement de l’esprit humain et animal. Cf. « Descartes’ Mechanism » in Margaret Boden, *op. cit.*, p. 58-74, et Howard Gardner, *op. cit.*, p. 49-88.

D’ailleurs, remarquons l’appel que font les cognitivistes contemporains aux philosophes canoniques pour comprendre et/ou expliquer le fonctionnement de la cognition humaine. La philosophie a, effectivement, le mérite d’avoir formulé des questions qui, grâce à l’émergence des sciences cognitives, servent aujourd’hui de guide dans la recherche de réponses empiriques. Ce sont les noms de Descartes et de Spinoza qui sont évoqués le plus souvent, le premier pour être, en général, combattu, et le second, validé. Roel van Winsen et Sidney W.A. Dekker parlent dans ce sens d’un « engagement en faveur du XVII^e siècle » (« SA Anno 1995 : A Commitment to the 17th century », *Journal of Cognitive Engineering and Decision Making*, vol. 9, n° 1, 2015, p. 51). Les théories cognitives de l’affectivité remontent, par exemple, à Spinoza. Antonio Damasio intitule un de ses livres *Looking for Spinoza. Joy, Sorrow and the Human Brain* (Eugene, Harvest, 2003), dont la traduction française rend le titre encore plus explicite : *Spinoza avait raison : joie et tristesse, le cerveau des émotions* (Paris, Odile Jacob, 2003, trad. de l’anglais par Jean-Luc Fidel). Le même neuroscientifique est l’auteur de *Descartes’ Error. Emotion, Reason and the Human Brain* (New York, Avon Books, 1994). Dans une optique similaire, mais dans un domaine aussi différent de la science que la littérature fictionnelle, Andreï Makine, qui se donne comme objectif de comprendre le fonctionnement de l’esprit humain dans son rapport avec le monde, fait appel à la figure de Ludwig Wittgenstein, qui apparaît comme personnage dans le roman *Alternance*.

préoccupations¹ – pensons à la critique kantienne de la faculté de jugement et de la raison pure, ou à la conception humboldtienne, formulée plus de deux siècles avant Ferdinand de Saussure, Eugeniu Coșeriu ou Noam Chomsky, de la langue comme système. Elles ont, enfin, traversé la pensée du XIX^e siècle et celle de la première moitié du XX^e, étant au cœur de l'intérêt de phénoménologues comme Edmund Husserl, Roman Ingarden, Max Scheler, Martin Heidegger, Nicolai Hartmann ou Maurice Merleau-Ponty pour la structure de l'expérience, avant que leur traitement ne soit sujet au changement de paradigme effectué au lendemain de la Seconde Guerre mondiale.

La première vague des sciences cognitives se constitue en fait comme un rejet du paradigme qui dominait la psychologie de l'époque, à savoir le comportementalisme, apparu lui-même au début du XX^e siècle comme une réaction aux approches mentalistes, qui faisaient converger psychologie et philosophie. Influencé par les travaux sur le conditionnement classique du médecin russe Ivan Pavlov, récompensé par le Prix Nobel en 1904, et héritant du positivisme et de l'objectivisme du XIX^e siècle, le comportementalisme se passe de toute abstraction non-mesurable, et considère que la conscience fait partie de cette catégorie, comme l'explique William James dans son célèbre article de 1904, « Does “consciousness” exist ? » (« La conscience existe-t-elle ? »)². Le mouvement comportementaliste trouve ses fondements – et son nom – dans l'article de 1913 du psychologue américain John Broadus Watson, « Psychology as the behaviorist views it » (« La psychologie telle que le comportementaliste la voit »)³, étant promu, dans sa version expérimentale et radicale, par Burrhus F. Skinner, auteur du *The Behavior of Organisms* (1938), *Science and Human Behavior* (1951) et *About Behaviorism* (1974), ainsi que du roman *Walden Two* (1948) – une des utopies les plus controversées du XX^e siècle, publiée la même année que *1984* de George Orwell⁴. Âprement critiqué par Noam Chomsky, dont la recension virulente (1959) de *Verbal Behaviour* (1957)

¹ Margaret Boden., *op. cit.*, p. 3.

² « I believe that “consciousness” [...] is the name of a nonentity, and has no right to a place among first principles » (« Je crois que “la conscience” désigne une non-entité, et qu'elle n'a aucun droit de figurer parmi les principes primaires », notre traduction). William James, « Does “consciousness” exist? », *The Journal of Philosophy, Psychology and Scientific Methods*, vol. 1, n° 18, 1904, p. 477.

³ John Broadus Watson, « Psychology as the behaviorist views it », *Psychological Review*, n° 20, 1913, p. 158-177.

⁴ Selon Hilke Kuhlman, *Walden Two* serait l'utopie la plus importante du XX^e siècle (*Living Walden Two : B. F. Skinner's Behaviorist Utopia and Experimental Communities*, Champaign, University of Illinois Press, 2005, p. 9). Le livre porte sur la création d'une société parfaite, sans guerres, violence et souffrance, les moyens de mener à bien ce projet reposant sur l'usage de l'ingénierie comportementaliste pour changer le comportement des humains. La même idée constitue le thème central du roman *Alternance* de Makine, mais à la différence de Skinner, Makine ne croit pas à la possibilité de créer une telle société, de manière que la fin de son livre rend compte de l'échec de cette tentative et, de ce fait, du comportementalisme.

de Skinner continue à faire débat aujourd'hui parmi les linguistes¹, et qui réfutait d'ailleurs toutes les « spéculations » empiriques du comportementaliste concernant la nature des processus mentaux de haut niveau², Skinner a le mérite d'être une des figures les plus influentes de la psychologie du XX^e siècle et un des pionniers d'un courant qui a nourri l'émergence du cognitivisme. Le déclin du comportementalisme s'explique par l'objectif central des cognitivistes, celui de ramener les catégories philosophiques dans la sphère de l'interrogation scientifique. En simplifiant au maximum, alors que les premiers voulaient mesurer et changer l'observable, les seconds cherchaient à comprendre l'inobservable. Ainsi, pour paraphraser Ira Heyman, le passage du comportementalisme au cognitivisme fut un changement kuhnien de paradigme, à savoir une révolution scientifique provoquée par des recherches qui déviaient de la norme, dont les résultats ne s'inscrivaient pas dans le paradigme dominant³.

Les sciences cognitives apparaissent dans les années 1950 aux États-Unis. Certains considèrent que la date exacte de leur émergence est le 11 septembre 1956, quand a lieu au Massachusetts Institute of Technology (MIT) un symposium en informatique lors duquel les sciences cognitives sont définies dans trois rapports comme étant un champ de travail interdisciplinaire. Le premier rapport appartient à George A. Miller, un des fondateurs de la psychologie et des neurosciences cognitives, qui y présente un modèle cellulaire de la mémoire humaine. Initialement comportementaliste, Miller considère ce courant comme trop contraignant et se réoriente. Son article de 1956, « The Magical Number Seven, Plus or Minus Two : Some Limits on Our Capacity for Processing Information » (« Le numéro magique sept, plus ou moins deux : quelques limites de notre capacité à traiter l'information »), dans lequel il affirme que la mémoire de courte durée est limitée à sept (+/- deux) éléments, est un des plus cités de l'histoire de la psychologie⁴. Le rapport suivant appartient à l'informaticien Allen

¹ Cf. Burrhus F. Skinner, *Verbal Behavior*, New York, Appleton-Century-Crofts, 1957 ; Noam Chomsky, « Review of Skinner's *Verbal Behavior* », *Language*, n° 35, 1959, p. 26-58, et David C. Palmer, « On Chomsky's Appraisal of Skinner's *Verbal Behavior* : A Half Century of Misunderstanding », *The Behavior Analyst*, vol. 29, n° 2, 2006, p. 253-267.

² Noam Chomsky, « A Review of B. F. Skinner's *Verbal Behavior* », article consulté en ligne sur <https://chomsky.info/1967/> le 25 août 2018.

³ Ira Heyman, « The Rallying Cry for the Cognitive Revolution », dans l'introduction à la réédition de l'étude d'Ulric Neisser, *Cognitive Psychology*, New York-Londres, Psychology Press, 2014, p. xv. Heyman fait référence, bien entendu, au physicien et philosophe des sciences américain Thomas Samuel Kuhn, qui a théorisé les changements de paradigme dans son livre, *The Structure of Scientific Revolutions* (1962).

⁴ George A. Miller, « The Magical Number Seven, Plus or Minus Two : Some Limits on Our Capacity for Processing Information », *Psychological Review*, vol. 63, n° 2, p. 81-97. L'article constitue une lecture classique en psychologie et ses conclusions ont été généralement acceptées et rarement réévaluées jusque dans les années 2000. Selon Nelson Cowan, il est possible que ce soit le ton humoristique et ironique de l'article qui ait involontairement empêché les relectures critiques, générant une peur du ridicule de la part des chercheurs (Cf. Nelson Cowan, « George Miller's magical number of immediate memory in retrospect : Observations on the faltering progression of science », *Psychological Review*, vol. 122, n° 3, p. 536-541). Pour une réévaluation critique des conclusions de Miller, consulter l'article d'Ion Georgiou, « Seven and the sausage machine :

Newell et à son collègue, l'économiste et futur lauréat du Prix Nobel Herbert A. Simon, pères fondateurs de l'intelligence artificielle. Ils sont les premiers à proposer la métaphore du cerveau-machine, qui devient le concept central de la première vague du cognitivisme, mais dont la remise en cause à partir des années 1980¹ donnera naissance à la seconde révolution cognitive. Enfin, le dernier rapport est celui de Noam Chomsky, qui y annonce son programme de recherche, dont l'objectif est d'expliquer la capacité des humains à maîtriser le langage². La même année paraît le livre *The Study of Thinking* de Jerome Bruner, le psychologue qui a contribué à la création du « Harvard Center for Cognitive Studies ». Un autre jalon est la publication, dix ans plus tard, du livre *Cognitive Psychology* d'Ulric Neisser, « le premier manuel véritable de psychologie cognitive »³, structuré en trois volets qui portent sur la cognition visuelle, la cognition auditive et les processus mentaux de haut niveau. Le mouvement continue de se développer dans les années 1970. Le journal *Cognitive Science* est fondé en 1977, alors que la « Cognitive Science Society » est créée en 1979 dans le Massachusetts et compte parmi ses membres le théoricien de l'intelligence artificielle Roger C. Shank ainsi que le théoricien de l'ergonomie cognitive Donald Arthur Norman, l'auteur de *The Psychology of Everyday Things* (1988).

Les années 1980 sont marquées par une seconde révolution cognitive, cette fois-ci à l'intérieur de ce champ d'étude. La ligne de force de la première vague des sciences cognitives, celle des années 1950, était la métaphore de l'esprit-cerveau comme machine, rebaptisé ensuite « esprit modulaire ». La modularité, défendue par le neuroscientifique américain Roger Sperry et par son disciple, Michaël Gazzaniga, postule le fait que nous sommes « le siège d'une confédération de systèmes mentaux »⁴ inhérents. Selon eux, le tissu cérébral serait doté de propriétés établies qui imposent à l'esprit des traits particuliers. Les neurones sont donc

Searching for conclusions in Miller's 1956 magical paper », *Systems Research and Behavioral Science*, vol. 27, n° 6, p. 611-621.

¹ Par exemple, par Francisco J. Varela dans « The specious present : A neurophenomenology of time consciousness », in Jean Petitot, Francisco J. Varela, Barnard Pacoud et Jean-Michel Roy (éds.), *Naturalizing Phenomenology*, Palo Alto, Stanford University Press, 1999, p. 266-314.

² Marina Bogdanova, *op. cit.*, p. 146. Notons que la vision transformationnelle de la grammaire proposée par Chomsky dans *Syntactic Structures* (1957) et revisitée par le chercheur dans les années 1980 ne coïncide pas complètement avec les principes du cognitivisme. La grammaire chomskyenne et la linguistique cognitive sont plutôt complémentaires. Cf. Ted Schoneberger, « A departure from cognitivism : Implications of Chomsky's second revolution in linguistics », *The Analyst of Verbal Behavior*, n° 17, 2000, p. 57-73.

³ Ulric Neisser, *op. cit.*, p. I, notre traduction. Neisser est connu aujourd'hui surtout pour ses travaux sur l'effet Flynn, qui désigne l'apparente hausse du niveau moyen d'intelligence humaine observée par James Flynn.

⁴ Michel Gazzaniga, *Le Cerveau social*, Paris, Robert Laffont, [1985] 1987, trad. de l'anglais par Jacques Polanis, cité par Marie-Thérèse Mein in « Les représentations du cerveau : modèles historiques », *Aster*, n° 7, 1988, p. 197.

prédestinés à des tâches particulières, et « la forme précède la fonction »¹. Cette conception est aujourd'hui révolue. À l'époque actuelle, le cerveau et l'esprit sont considérés comme des entités infiniment modifiables et constamment sensibles aux contingences du milieu². Cela est le résultat de la seconde révolution cognitive, qui envisage l'esprit non pas comme la simple manifestation de plusieurs processus inhérents – même si elle en admet l'existence –, mais comme un processus qui est constamment à l'œuvre, toujours en train de se créer. Dans cette perspective dynamique, les pratiques discursives, comprises dans un vaste réseau social, sont considérées comme constitutives de l'esprit humain³. Autrement dit, les activités mentales ne sont plus conçues comme le résultat de nos synapses, déterminées uniquement par notre activité cérébrale, comme le croyaient les premiers cognitivistes, mais elles représentent un *processus* constant, qui est formé par l'interaction avec l'environnement et qui, en même temps, façonne le monde dans lequel nous vivons. Pour reprendre l'expression utilisée par l'anthropologue américain Edwin Hutchins, la cognition est socialement distribuée (*socially distributed cognition*), c'est-à-dire partagée entre tous les membres d'une société, y compris les animaux et les machines⁴. D'ailleurs, nous reviendrons plus tard sur cette hypothèse qui est le moteur de la seconde révolution cognitive, selon laquelle la cognition n'est pas individuelle, mais socialement distribuée, puisqu'elle a façonné le renouvellement de la narratologie à la fin des années 1990. Comme le remarquent Silvio et Cristiane Vasconcellos, cette approche proactive n'a pas entraîné un renouvellement ontologique dans la conception de l'esprit, comme ce fut le cas dans les années 1950⁵. La seconde révolution cognitive est donc moins radicale que la première, le rapport entre les deux étant non pas de rupture, mais de continuité et de complémentarité. Qui plus est, pour des chercheurs tels que Steven Pinker, la conception discursive de l'esprit ne constitue pas un rejet du modèle computationnel qui intéressait les premiers cognitivistes, mais une variation de celui-ci⁶.

¹ Jean-François Lambert, « Singularité de la nature du cerveau humain ou le cerveau humain comme singularité de la nature », in Frank Tinland (éd.), *Systèmes naturels, systèmes artificiels*, Ceyzérieu, Champ Vallon, 1991, p. 56. Cf. Roger W. Sperry, « Cerebral Organization and Behavior », *Science*, n° 133, 1961, p. 1749-1757.

² Jean-François Lambert, *op. cit.*, p. 56.

³ Silvio José Lemos Vasconcellos et Cristiane Teresinha de Deus Virgili Vasconcellos, « Uma análise das duas revoluções cognitivas », *Psicologia em Estudo*, vol. 12, n° 2, 2007, article consulté en ligne sur http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1413-73722007000200020 le 19 juin 2018.

⁴ Edwin Hutchins, *Cognition in the Wild*, Cambridge (Mass.), MIT Press, 1995, p. xii. Voir aussi Michele Merritt, Mog Stapleton, Somogy Varga et Mason Cash, « Cognition without borders : “Third wave” socially distributed cognition and relational autonomy », *Cognitive Systems Research*, vol. 25-26, 2013, p. 61-71.

⁵ Silvio José Lemos Vasconcellos et Cristiane Teresinha de Deus Virgili Vasconcellos, « Uma análise das duas revoluções cognitivas », *op. cit.*

⁶ Steven Pinker, *op. cit.*, p. 114.

Dans une optique similaire, Daniel Andler identifie trois étapes dans l'évolution des sciences cognitives, dont les deux premières correspondent à la première vague, et la dernière, à la seconde révolution cognitive. La phase initiale, qu'il appelle pionnière, s'étend de 1945 à 1970 et comprend l'émergence du mouvement et de ses projets de recherche. La deuxième étape, de 1970 à 1990, est celle d'un développement quantitatif accompagné par la mise en place d'institutions académiques, de journaux et de programmes d'étude. La dernière phase commence en 1990 et se caractérise par un essor à la fois quantitatif et qualitatif, ainsi que par un intérêt marqué pour les neurosciences¹, à la suite du « tournant neuro » des années précédentes².

Quant à la « géographie » des sciences cognitives, Andler précise que, bien que leur émergence ait eu lieu aux États-Unis, elles sont profondément enracinées dans la pensée européenne. Leur émergence a été influencée par les travaux du mathématicien britannique Alan Turing, du psychologue suisse Jean Piaget, du psychologue russe Lev Vygotsky et du biologiste français et lauréat du Prix Nobel Jacques Monod, parmi d'autres. Le vieux continent, continue Andler, a rapidement pris la relève et mis en place de nombreux centres de recherche, bien que ces dernières années il ait perdu du terrain³ face aux États-Unis et au Japon. En revanche, la Chine et la Russie commencent à investir de plus en plus dans ce domaine, cette dernière ayant des instituts spécialisés notamment à l'Université d'État de Moscou (MGU) et à l'Université d'État de Saint-Pétersbourg, mais aussi dans des universités régionales, comme l'Université d'État de Kazan⁴. De son côté, Marina Bogdanova compte en 2017 plus de quatre-vingts programmes de recherche dans le monde, dont la plupart se trouvent aux États-Unis (Berkeley, San Diego, Massachusetts, Arizona, Harvard, etc.), en Europe (Cambridge, Oxford, Sofia) et en Asie (Tokyo, Singapour)⁵. La France, dont le ministère de la Recherche a joué un rôle central dans le processus d'institutionnalisation des sciences cognitives⁶, occupe également une place importante sur cette carte, comprenant des centres comme l'Institut des

¹ Daniel Andler, *op. cit.*, p. 12.

² « Le tournant neuro » (neurologique) désigne, dans un sens très large, l'intérêt relativement récent pour les bases neurales de différentes activités, apparu grâce au développement de l'imagerie cérébrale. Il est marqué en France par la publication de *L'Homme neuronal* de Jean-Pierre Changeux (Paris, Fayard, 1983), chef de l'unité de neurobiologie moléculaire de l'Institut Pasteur et professeur au Collège de France. Le chercheur a accepté en 1989 la proposition du ministère de la Recherche et de l'Éducation nationale de sensibiliser le public sur les mécanismes neuronaux de la cognition, et son ouvrage, dont les conclusions – par exemple, l'idée que la cognition est incarnée – peuvent sembler aujourd'hui évidentes, a fait controverse à l'époque, surtout parmi les lacaniens, qui rejettent l'hypothèse de l'enracinement de la psyché dans le cerveau.

³ Daniel Andler, *op. cit.*, p. 3 et 13.

⁴ Marina Bogdanova, *op. cit.*, p. 146.

⁵ *Idem.*

⁶ Brigitte Chamak, « Les sciences cognitives en France », *La Revue pour l'histoire du CNRS*, vol. 10, 2004, article consulté en ligne sur <http://journals.openedition.org/histoire-cnrs/583> le 14 mai 2018.

Sciences Cognitives dirigé par Marc Jeannerod et affilié à l'Université Lyon-I et au Centre national de la recherche scientifique (CNRS), ou le Département d'Études Cognitives de l'École normale supérieure de Paris (ENS), dirigé par Sharon Peperkamp. Enfin, les sciences cognitives sont également au cœur de l'attention des jeunes universités, comme en témoigne l'unité de recherche « Education, Culture, Cognition and Society » (ECCS) de l'Université du Luxembourg, sous les auspices de laquelle nous avons effectué notre travail. L'unité comprend six instituts, dont « Cognitive Science and Assessment » (COSA, dans le cadre duquel fonctionne aussi le « Cognitive Neuroscience Research Group »), dirigé par la spécialiste de neurosciences cognitives Christine Schiltz, ou le « Institute for Research on Multilingualism » (MLing), au sein duquel exercent des spécialistes comme Sylvie Freyermuth, pionnière, dans la recherche francophone, de l'articulation entre sciences cognitives et littérature. S'intéressant à la mémoire, à la temporalité et à la représentation de la cognition d'autrui, elle a notamment utilisé la théorie de l'esprit¹ dans l'analyse littéraire, approche rendue populaire aux États-Unis par Lisa Zunshine et récemment continuée en France par Alexandre Gefen². Mentionnons, enfin, dans le cadre de la même unité de recherche, le projet interdisciplinaire *Attract Digilearn* (2017-2022) de Pedro Cardoso-Leite, qui réunit des psychologues, des ingénieurs en informatique et des artistes visuels de jeux vidéo pour étudier les mécanismes de l'apprentissage.

Ayant imprégné la vie universitaire, les sciences cognitives ont également influencé, surtout après « le tournant cognitif » des années 1980³, des domaines et des disciplines qui ne faisaient pas partie de leur centre d'intérêt dès le départ, voire qui n'existaient pas encore lors de la première révolution cognitive. Dans cette perspective, Nick Chater se demande, par exemple, si elles peuvent contribuer à l'émergence d'une économie cognitive⁴, alors que Don Ross explore leur impact sur l'économie⁵. Elles ont également enrichi, au départ involontairement, d'autres domaines, par exemple la médecine. Donald A. Redelmeier et

¹ La théorie de l'esprit (*theory of mind*) désigne le processus par lequel un individu attribue des états d'esprit à soi-même ou à autrui.

² Parmi les travaux à orientation cognitive de Sylvie Freyermuth, mentionnons la lecture de Flaubert à travers le prisme de la théorie de l'esprit (*op. cit.*), l'article « Anticipation, polyphonie et théorie de l'esprit », in ouvrage collectif, *Hommage à Maguy Albet. De la critique littéraire au roman*, Paris, L'Harmattan, 2010, p. 61-94, ainsi que l'étude sur le rôle et les représentations de la mémoire dans l'écriture roualdienne, *Jean Rouaud et l'écriture « les yeux clos »*. *De la mémoire engagée à la mémoire incarnée*, Paris, L'Harmattan, 2011, et « Jean Rouaud et les stratagèmes de la mémoire », in Yvonne Goga et Simona Jişa (éds.), *Jean Rouaud : L'imaginaire narratif*, Cluj-Napoca, Casa Cărții de Știință, 2008, p. 233-245.

³ Steve Fuller, Marc de Mey, Terry Shinn, Steve Wooglar (éds.), *The Cognitive Turn, Sociological and Psychological Perspectives on Science*, Berlin, Springer, 1989.

⁴ Nick Chater, « Can cognitive science create a cognitive economics? », *Cognition*, vol. 135, 2015, p. 52-55.

⁵ Don Ross, *Economic Theory and Cognitive Science. Microexplanation*, Cambridge (Mass.), MIT Press, 2005.

Robert Wood Johnson remarquent à cet égard l'impact de la compréhension de l'intelligence artificielle sur la modélisation en biomédecine¹. L'art n'y fait pas exception. La seconde décennie du XXI^e siècle a vu émerger un nouveau genre de spectacle théâtral, à savoir le neuro-théâtre, qui consiste en des représentations en direct de simulations de chirurgies cérébrales². Les neurotechnologies ont également contribué à l'apparition d'un autre type de spectacle, homonyme, mais différent de celui que nous venons de mentionner, dans le cadre duquel les acteurs et les spectateurs communiquent par le biais de l'interaction numérique cérébro-neurale (*brain-neural computer interaction*) en utilisant des capteurs et des actionneurs multimodaux. La cinématographie n'est pas non plus absente, bien que dans son cas il ne s'agisse pas de la création de nouvelles formes, mais d'un renouvellement théorique. La théorie cognitive du film (*cognitive film theory*) apparaît dans les années 1980 comme une réaction au paradigme dominant dans l'analyse cinématographique de l'époque, de nature psychanalytique et sémiotique³. Notons qu'elle ne représente pas une théorie unifiée, mais plutôt une orientation inter-théorique centrée sur l'activité mentale des spectateurs et des personnages, et qu'elle fait partie de la théorie cognitive des médias (*cognitive media theory*)⁴. Dans une optique similaire, la récente orientation cognitive en histoire (*cognitive history*) contribue à la compréhension des mutations cognitives et de leur corollaire politique, historique, social et esthétique dans une perspective diachronique. Par exemple, dans son étude sur l'impact du schisme anglican sur la pensée et les processus de compréhension et d'apprentissage de l'époque, Ellen Spolsky conclut que le grotesque des tragicomédies tardives de Shakespeare a émergé comme une compensation de la faim divine que la nouvelle confession religieuse n'arrivait pas à combler⁵.

En outre, les sciences cognitives apportent des éclaircissements sur des questions d'actualité, comme le nationalisme, « l'idéologie la plus importante de l'histoire de la modernité »⁶. Selon Patrick Colm Hogan, l'impact du nationalisme sur le peuple est de nature

¹ Donald A. Redelmeier et Robert Wood Johnson, « Cognitive Science in Medicine : Biomedical Modeling », *The Journal of the American Medical Association*, vol. 112, n° 2, 1990, article consulté en ligne sur [doi:10.1001/jama.1990.03440140120047](https://doi.org/10.1001/jama.1990.03440140120047) le 10 juillet 2018.

² Jenna Hornsby, « Neuro Theatre : "Live" Simulated Brain Surgery », article consulté en ligne sur <http://ilwuofe.wordpress.com/2014/02/18/neuro-theatre-live-simulated-brain-surgery-by-jenna-hornsby/> le 20 août 2018.

³ Cf. Gregory Currie, *Image and Mind : Film, Philosophy, and Cognitive Science*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995, et Per Persson, *Understanding Cinema : A Psychological Theory of Moving Imagery*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003.

⁴ Cf. Ted Mannicelli et Paul Taberham (éds.), *Cognitive Media Theory*, New York-Londres, Routledge, 2014.

⁵ Ellen Spolsky, *Word vs Image : Cognitive Hunger in Shakespeare's England*, Houndmills-New York, Palgrave Macmillan, 2006. Voir aussi Mary Crane, « Un cognitivisme historique est-il possible ? », in Françoise Lavocat (éd.), *Interprétation littéraire et sciences cognitives, op. cit.*, p. 57-78.

⁶ Andreas Wimmer cité par Patrick Colm Hogan in *Understanding Nationalism. On Narrative, Cognitive Science and Identity*, Columbus, Ohio State University Press, 2009, p. 1, notre traduction.

cognitive et émotionnelle, s'enracinant dans des processus psychiques préexistants. De ce fait, continue le chercheur, il ne peut pas être compris seulement dans une perspective historique, comme il l'a été jusqu'à présent, mais aussi – ou surtout – sous le jour des neurosciences cognitives, en étudiant la manière dont les discours nationalistes exploitent la perception de soi et l'affectivité¹. Et si la fin des nationalismes est pour l'instant improbable² et que ceux-ci constituent une des sources principales de conflits – Steven Rosen affirme en 1969 dans le *Survey of World Conflicts* qu'ils étaient responsables de 70% des 160 disputes majeures de l'époque³ –, alors le cognitivisme peut apporter non seulement des éclaircissements, mais aussi des solutions aux problèmes de notre temps, voire de l'avenir⁴. Dans une optique similaire, l'implémentation à grande échelle des véhicules autonomes – autorisés déjà sur les routes européennes depuis la révision, en 2016, de la Convention de Vienne sur la circulation routière – est un problème qui relève des théories computationnelles de l'interaction sociale, et que les sciences cognitives pourraient aider à résoudre⁵.

Cette liste non-exhaustive suffit pour donner une image de la reconfiguration épistémologique entraînée par le tournant cognitif aussi bien dans les sciences humaines et sociales que dans les sciences expérimentales. Enracinée dans la convergence de l'informatique avec la psychologie, la révolution cognitive des années 1950 a rapidement été intégrée par les neurosciences, la linguistique, la philosophie et l'anthropologie, et elle a repensé ses propres fondements à partir des années 1980, faisant preuve non seulement de flexibilité, mais aussi, en raison de sa portée transdisciplinaire, de prolifération. Aussi les sciences cognitives donnent-elles l'impression d'être un passe-partout qui peut être articulé avec n'importe quel domaine du savoir. Qu'en est-il, dans ce contexte, de la fiction ? Dans quelle mesure le tournant cognitif a-t-il atteint les études littéraires ? A-t-il renouvelé la théorie, comme dans le cas de la cinématographie, ou a-t-il débouché sur l'apparition de nouveaux genres, comme dans le théâtre ? Quelle est la lecture que les littéraires font des sciences cognitives et, inversement, les

¹ *Ibid.* Pour les prémisses de Hogan, voir notamment le chapitre introductif, « Introduction. Nationalism and the Cognitive Sciences », p. 1-22.

² *Ibid.*, p. 2.

³ *Ibid.*, p. 3.

⁴ Cette perspective est partagée par les chercheurs qui étudient la corrélation entre l'orientation politique, la psychologie et la neurobiologie. Cf. John R. Hibbing, Kevin B. Smith, Jonathan C. Peterson et Balazs Feher, « The deeper sources of political conflict : evidence from the psychological, cognitive and neuro-sciences », *Trends in Cognitive Sciences*, vol. 18, n° 3, 2014, p. 111-113.

⁵ Nick Chater, Jennifer Misyak, Derrick Watson, Nathan Griffiths et Alex Mouzakitis, « Negotiating the Traffic : Can Cognitive Science Help Make Autonomous Vehicles a Reality? », *Trends in Cognitive Sciences*, vol. 22, n° 2, 2018, p. 93-95.

cognitivistes s'intéressent-ils au récit, à la fiction et à la lecture ? Autant de questions d'actualité dont les réponses sont à la fois prometteuses et problématiques.

Les études littéraires cognitives : une insatisfaction face au poststructuralisme

Si la linguistique fut d'entrée de jeu au cœur de la révolution cognitive en raison de l'intérêt des chercheurs pour la nature et le traitement du langage, les études littéraires, quant à elles, ont eu un retard de quelques décennies avant de se frayer un chemin dans le vaste réseau du cognitivisme, dont la trajectoire prolifique semblait pourtant gagner tous les domaines du savoir¹. Comme le remarque pertinemment Françoise Lavocat, la révolution cognitive « n'a pas renouvelé massivement l'approche des textes littéraires »², de manière que nous ne pouvons pas parler d'une reconfiguration épistémologique en ce qui concerne la lecture, l'analyse et l'enseignement de la littérature. En 2005, Sylvain Prudhomme postulait à cet égard la « non-rencontre entre sciences cognitives et littérature », ainsi que « l'insuffisance du paradigme cognitiviste face à l'objet littéraire »³. Quant à Giacomo Rizzolatti – le neuroscientifique qui a découvert les neurones miroir dans les années 1990 –, s'il estime que ses travaux ont suscité un « intérêt exceptionnel [...] au-delà des frontières de la neuropsychologie », interpellant « non seulement les artistes, mais également les chercheurs en psychologie, en pédagogie, en sociologie, en anthropologie »⁴, il ne compte pas les littéraires parmi ceux qui utilisent la notion de neurones miroir pour réexaminer leur objet d'étude. Cependant, il nous semble qu'il ne s'agit pourtant pas d'une « non-rencontre », et encore moins de l'insuffisance du cognitivisme face à la littérature, mais plutôt d'une convergence lente et progressive, qui s'est pendant longtemps manifestée dans les travaux individuels de ceux

¹ La sociologie constitue une exception. Françoise Lavocat recommande de consulter à ce sujet le volume dirigé par Wolf Feuerhahn et Raphael Mandrassi (éds.), *Les Sciences de l'homme à l'âge du neurone*, Auxerre, Éditions Sciences Humaines, 2011. Françoise Lavocat, « Introduction », in Françoise Lavocat (éd.), *op. cit.*, p. 5.

Ajoutons que les arts précèdent aussi la littérature pour ce qui est de la convergence avec le cognitivisme. La musique et les arts plastiques ont attiré l'attention de neuroscientifiques de renommée mondiale tels que Jean-Pierre Changeux, Eric Jansen, Oliver Sacks, Vilayanur Subramanian Ramachandran, Semir Zeki ou Antonio Damasio. Le nombre de publications sur l'interaction entre le cerveau et la musique, par exemple, a décuplé ces dernières années, alors que l'interaction entre le cerveau et la fiction littéraire n'a été que très peu étudiée, et souvent sans résultats conclusifs. Sylvain Prudhomme remarque d'ailleurs l'absence symptomatique de la littérature de l'ouvrage *Cognition et création* publié sous la direction de Mario Borillo et Jean-Marie Goulette (Bruxelles, Mardaga, 2002). Sylvain Prudhomme, « Littérature et sciences cognitives », *Labyrinthe*, n° 20, 2005, p. 93-94.

² Françoise Lavocat (éd.), *op. cit.*, quatrième de couverture.

³ Sylvain Prudhomme, *op. cit.*, p. 95.

⁴ Giacomo Rizzolatti et Corrado Sinigaglia, *op. cit.*, p. 7. Cf. *infra*, p. 143-146.

intéressés par le paradigme cognitiviste, et qui est aujourd'hui en pleine expansion, mais aussi en quête de légitimité et de reconnaissance.

La dénomination de « *cognitive literary science* » (CLSci), relève, en effet, de l'extrême contemporain. Elle a été proposée en 2013 par deux chercheurs de l'Université d'Oxford, Michael Burke et sa jeune collègue, Emily Troscianko¹. La même université a ensuite consacré deux ouvrages collectifs à ce sujet, à savoir un volume de la célèbre série de « *handbooks* » (manuels), *The Oxford Handbook of Cognitive Literary Studies*, dirigé par Lisa Zunshine, et une autre étude collective, *Cognitive Literary Science. Dialogues Between Literature and Cognition*, éditée par Emily Troscianko et Michael Burke eux-mêmes. Les expressions « *cognitive literary science* » (science littéraire cognitive) et « *cognitive literary studies* » (études littéraires cognitives), qui apparaissent dans les titres de ces deux ouvrages, sont utilisées de manière interchangeable dans les pays anglo-saxons². Elles ont le même référent et leur apparition marque la reconnaissance de l'approche cognitiviste en littérature, dont l'apparition s'enracine, comme le remarque Alan Richardson dans son article, « Cognitive Science and the Future of Literary Studies », d'une part dans l'insatisfaction face au poststructuralisme, et particulièrement face à ses extrêmes anti-humanistes, et d'autre part, dans le désir d'imaginer un avenir intellectuel après l'âge d'or du postmodernisme³. Par ailleurs, ce mouvement a coïncidé avec l'émergence de ce qu'on appelle la « *4E cognition* », à savoir la conceptualisation de la cognition comme étant incarnée (*embodied*), intégrée (*embedded*), énative (*enactive*) et étendue (*extended*)⁴. Comme le souligne Ellen Spolsky, les

¹ Emily T. Troscianko et Michael Burke, « Introduction. A Window on to the Landscape of Cognitive Literary Science », in Emily T. Troscianko et Michael Burke (éds.), *Cognitive Literary Science. Dialogues Between Literature and Cognition*, Oxford, Oxford University Press, 2017, p. 4. Les deux chercheurs ont également dirigé en 2013 un numéro spécial de la revue *Journal of Literary Semantics* intitulé « Explorations in Cognitive Literary Science » (vol. 42, n° 2, 2013).

² Aucune de ces deux dénominations ne s'est imposée en français. Dans le volume qu'elle a édité, *Interprétation littéraire et sciences cognitives*, Françoise Lavocat choisit de n'en traduire aucune, alors que dans la recension de cet ouvrage, Jean-François Vernay emploie le syntagme de « études littéraires cognitives ». Jean-François Vernay, « Dans le laboratoire des études littéraires cognitives », document consulté en ligne sur <https://www.fabula.org/revue/document10619.php> le 30 août 2018.

Nous préférons cette dernière, que nous utiliserons dorénavant, puisqu'elle nous permet de rester dans le domaine des *études* littéraires, dont la méthodologie, plutôt interprétative et spéculative, est différente de celle expérimentale utilisée par les sciences formelles.

³ Alan Richardson, « Cognitive Science and the Future of Literary Studies », *Philosophy and Literature*, Johns Hopkins University Press, vol. 23, n° 1, 1999, p. 157-173.

⁴ La « *4E cognition* » envisage la cognition comme le résultat de l'interaction dynamique entre le cerveau, le corps, l'environnement physique et l'environnement social. Le fait qu'elle est incarnée (*embodied*) signifie qu'elle est influencée par le corps, le fait qu'elle est intégrée (*embedded*) signifie qu'elle fait partie d'un environnement, le fait qu'elle est énative (*enactive*) et étendue (*extended*) signifie qu'elle est envisagée en relation avec cet environnement, avec lequel elle est en interaction permanente. Voir notamment Albert Newen, Leon de Bruin et Shaun Gallagher (éds.), *The Oxford Handbook of 4E Cognition*, Oxford, Oxford University Press, 2018, ainsi que, dans une perspective littéraire, Merja Polvinen, « Enactive Perception and Fictional Worlds », in Peter

poststructuralistes français et américains sont les théoriciens de la défaillance du langage, alors que les approches cognitivistes de la fiction s'enracinent dans la créativité générée par l'échec de ces premiers¹. En résumé, l'apparition des études littéraires cognitives est due à la convergence entre le besoin du renouvellement des fondements théoriques de l'interprétation littéraire d'une part, et la conception de la cognition proposée par la seconde révolution cognitive de l'autre.

Gabriella Bandura place l'émergence des approches cognitivistes en littérature dans les années 1980², et Alan Palmer, dans les années 1990³. Un des premiers travaux universitaires qui utilisent explicitement la psychologie cognitive comme outil d'analyse littéraire remonte cependant à 1971. Il s'agit de la thèse de doctorat de Reuven Tsur, soutenue à l'Université du Sussex, dans laquelle le chercheur développe une méthode hybride d'interprétation littéraire qui combine l'analyse de texte avec la psychologie et la philosophie, et qu'il appellera plus tard « poétique cognitive »⁴. Dans les années suivantes, les méthodologies ne cessent de se multiplier dans le monde anglophone. Ellen Spolsky publie en 1993 *Gaps in Nature : Literary Interpretation and the Modular Mind*, David Herman apporte de nombreuses contributions à la narratologie cognitive depuis la fin des années 1990, et Terence Cave propose une critique à orientation cognitive dans son ouvrage, *Thinking with Literature : Towards a Cognitive Criticism* (2016), pour ne citer que quelques exemples. Dans la même optique, Lisa Zunshine remarque la croissance exponentielle du nombre de chercheurs intéressés par ce domaine, observant qu'en 1999, lorsque la « Modern Language Association » a créé le groupe de discussion officiel sur l'articulation entre littérature et sciences cognitives, le groupe comptait 250 membres, en 2009, il en comptait déjà 700, alors qu'en 2013, leur nombre s'élevait à 2000⁵.

En ce qui concerne la France, le point de départ des études littéraires cognitives est l'ouvrage de Jean-Marie Schaeffer, *Pourquoi la fiction ?* (1999), salué pour l'entreprise audacieuse de « croiser poétique et psychologie cognitive, deux disciplines jusque-là plutôt

Garratt (éd.), *The Cognitive Humanities. Embodied Mind in Literature and Culture*, Londres, Palgrave Macmillan, 2016, p. 20.

¹ Ellen Spolsky, *Gaps in Nature. Literary Interpretation and the Modular Mind*, Albany, State University of New York Press, 1993, p. 17.

² Gabriella Bandura, « Littérature et sciences cognitives : apports et légitimité d'une lecture transversale », *Carnets*, n° 9, 2017, article consulté en ligne sur <http://dx.doi.org/10.4000/carnets.2113> le 20 août 2018.

³ Alan Palmer, *Social Minds in the Novel*, op. cit., p. 5.

⁴ Reuven Tsur, *What is cognitive poetics ?*, Tel Aviv, The Katz Research Institute for Hebrew Literature, 1983 ; *Toward a Theory of Cognitive Poetics*, Brighton et Portland, Sussex Academic Press, 2008, et *Poetic Conventions as Cognitive Fossils*, Oxford, Oxford University Press, 2017.

⁵ Lisa Zunshine, « Introduction to Cognitive Literary Studies », in Lisa Zunshine (éd.), *The Oxford Handbook of Cognitive Literary Studies*, Oxford, Oxford University Press, 2015, p. 1.

frileuses de leurs interactions, du moins dans le paysage français »¹. Le livre propose une exploration épistémologique de la fiction, que le philosophe réhabilite comme vecteur de connaissance et dont il souligne les fondements bio-anthropologiques. Il a été suivi par des publications telles que *L'Esprit du roman. Œuvre, fiction et récit* (2004) du chercheur norvégien Jon-Arild Olsen, qui explique son choix linguistique par son intention de « faire mieux connaître au public français des contributions récentes en théorie esthétique, en philosophie de l'esprit et en pragmatique cognitive »² originellement publiées en anglais, *Récit de fiction et représentation mentale* (2007) édité par Catherine Grall³, les travaux d'Alexandre Gefen sur les émotions et l'empathie en littérature⁴, les ouvrages du narratologue suisse Raphaël Baroni sur la narratologie postclassique d'orientation cognitive⁵ et, enfin, la synthèse éditée par Françoise Lavocat, que nous avons déjà mentionnée, *Interprétation littéraire et sciences cognitives*, qui réunit les contributions de Terence Cave, Guillemette Bolens, Mary Crane, Ziva Ben-Porat, Jérôme Pelletier et Alexandre Gefen.

Quant aux textes littéraires qui font l'objet des approches cognitivistes, nous avons remarqué la récurrence des auteurs qui font partie de ce que Harold Bloom appelle « le canon occidental »⁶, à savoir les classiques de la culture européenne. Shakespeare⁷, Cervantes⁸,

¹ Christine Montalbetti, « Jean-Marie Schaeffer. Pourquoi la fiction ? Platon game over : Aristote au secours de Lara Croft », *Littérature*, n° 117, 2000, p. 127.

² Sylvie Patron, « Entretien avec Jon-Arild Olsen », document consulté en ligne sur <http://www.vox-poetica.org/entretiens/intOlsen.html> le 12 août 2018.

³ Catherine Grall (éd.), *Récit de fiction et représentation mentale*, Mont-Saint-Aignan, Presses Universitaires de Rouen et du Havre, 2007.

⁴ Par exemple, Alexandre Gefen et Emmanuel Bouju (éds.), *L'Émotion, puissance de la littérature ?*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2012.

⁵ Notamment Raphaël Baroni, *Les Rouages de l'intrigue. Les outils de la narratologie postclassique pour l'analyse des textes littéraires*, Genève, Slatkine, 2017.

⁶ Harold Bloom, *The Western Canon : The Books and School of the Ages*, San Diego, Harcourt Brace, 1994.

⁷ Mary Crane, *Shakespeare's Brain : Reading with Cognitive Theory*, Princeton, Princeton University Press, 2001 ; Meera Tamaya, *An Interpretation of Hamlet Based on Recent Development in Cognitive Studies*, Lewiston, Edwin Mellen Press Ltd, 2001 ; Beatriz Rodenas Tólosa, « Inner surfaces in *King Lear* », in José Luis Otaño Campo, Ignasi Navarro I Fernando et Begona Bellés Fortuño (éds.), *Cognitive and Discourse Approaches to Metaphor and Metonymy*, Castelló de la Plana, Publicacions de la Universitat Jaume I, 2005, p. 133-146 ; Amy Cook, *Shakespearean Neuroplay. Reinvigorating the Study of Dramatic Texts and Performance Through Cognitive Science*, New York, Palgrave Macmillan, 2010 ; Brian Boyd, *Why Lyrics Last. Evolution, Cognition and Shakespeare's Sonnets*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 2012 ; Raphael Lyne, *Shakespeare, Rhetoric and Cognition*, Cambridge, Cambridge University Press, 2011 ; Paul Budra et Clifford Werier (éds.), *Shakespeare and Consciousness*, New York, Palgrave Macmillan, 2016.

⁸ Le numéro du printemps 2012 (vol. 32, n° 1) de la revue *Cervantes : Bulletin of the Cervantes Society of America* est intitulé « Cognitive Cervantes », et il est consacré à la lecture de l'auteur à travers un prisme cognitiviste. Des neuf contributions à ce numéro, mentionnons notamment celles de Steven Wasgchal, « The Smellscape of Don Quixote : A Cognitive Approach », p. 125-162, et de Donald R. Wehrs, « Affective Dissonance and Literary Mediation : Emotion Processing, Ethical Signification, and Aesthetic Autonomy in Cervantes's Art of the Novel », p. 201-230.

George Eliot et Charles Dickens¹, Jane Austen², Marcel Proust³ et Franz Kafka⁴ sont ainsi les écrivains de prédilection des chercheurs qui contribuent à ce domaine. Cela s'explique, d'un côté, par l'intention toujours sous-jacente de prouver l'efficacité de l'articulation entre littérature et sciences cognitives, les auteurs canoniques devenant à la fois objet d'étude et outil de légitimation de cette nouvelle discipline. De l'autre côté, les nouvelles méthodologies permettent de relire des textes célèbres sous des angles novateurs, car finalement un classique – nous le savons par Italo – « *est un livre qui n'a jamais fini de dire ce qu'il a à dire* »⁵. D'autres auteurs qui figurent sur cette liste sont Homère⁶, Gustave Flaubert⁷, H.P. Lovecraft⁸, Thomas Hardy⁹, Katherine Mansfield et Anton Tchekhov¹⁰, Charles Williams¹¹, Marina Tsvetaeva¹² et Virginia Woolf¹³, mais le corpus comprend aussi des écrivains

¹ Alan Palmer, « Small Intermental Units in *Little Dorrit* », article consulté en ligne sur <https://periodicals.narr.de/index.php/real/article/viewFile/1618/1597> le 10 mai 2018, p. 163-180, et « Intermental Thought in the Novel : The Middlemarch Mind », *Style*, vol. 39, n° 4, 2005, p. 427-439.

² Natalie M. Phillips, « Literary Neuroscience and History of Mind : An Interdisciplinary fMRI Study of Attention and Jane Austen », in Lisa Zunshine (éd.), *op. cit.*, p. 55-81 ; Lisa Zunshine, « Mind Plus : Sociocognitive pleasures of Jane Austen's Novels », *Studies in the Literary Imagination*, vol. 42, n° 2, 2009, p. 103-123.

³ Emily T. Troscianko réexamine l'épisode de la madeleine à la lumière des sciences cognitives dans « Cognitive realism and memory in Proust's madeleine episode », *Memory Studies*, vol. 6, n° 4, 2013, p. 437-456, alors que Peter J. Rabinowitz s'appuie sur les écrits de Proust dans sa contribution à la narratologie cognitive : « Toward a Narratology of Cognitive Flavor », in Lisa Zunshine (éd.), *op. cit.*, p. 85-103. Voir aussi Guillemette Bolens, « Les styles kinésiques : De Quintilien à Proust en passant par Tati », in Laurent Jenny (éd.), *Le Style en acte. Vers une pragmatique du style*, Genève, Métis Presses, 2011, p. 59-86, et « Cognition et sensorimotricité, humour et timing chez Cervantès, Sterne et Proust », in Françoise Lavocat (éd.), *op. cit.*, p. 33-55.

⁴ Emily T. Troscianko, *Kafka's Cognitive Realism*, *op. cit.*

⁵ Italo Calvino, *op. cit.*, p. 10.

⁶ Jonas Grethlein et Luuk Huitink, « Homer's Vividness : An Enactive Approach », *Journal of Hellenic Studies*, vol. 137, 2017, p. 67-91.

⁷ Sylvie Freyermuth, « Théorie de l'esprit et temporalité subjective chez le personnage flaubertien », *op. cit.* ; Emily T. Troscianko, « The cognitive realism of memory in Flaubert's *Madame Bovary* », *The Modern Language Review*, vol. 107, n° 3, 2012, p. 772-795.

⁸ Ben J. S. Szumskyj et Sunand Tryambak Joshi (éds.), *Fritz Leiber and H.P. Lovecraft : Writers of the Dark*, Rockville, Wildside Press, 2005 ; Harman Graham compare l'horreur chez Lovecraft et Husserl dans « On the horror of phenomenology : Lovecraft and Husserl », document consulté en ligne sur <http://dar.aucegypt.edu/handle/10526/253> le 19 juin 2018.

⁹ David Sweeney Coombs, « Reading in the Dark : Sensory Perception and Agency in *The Return of the Native* », *English Literary History*, Johns Hopkins University Press, vol. 78, n° 4, 2011, p. 943-966 ; Suzanne Keen, *Thomas Hardy's Brains : Psychology, Neurology and Hardy's Imagination*, Columbus, Ohio State University Press, 2014.

¹⁰ Elena Glotova, « The Suffering Minds : Cognitive Stylistic Approach to Characterization in "The Child Who Was Tired" by Katherine Mansfield and "Sleepy" by Anton Chekhov », *Theory and Practice in Language Studies*, vol. 4, n° 12, 2014, p. 2445-2454.

¹¹ Andrzej Sławomir Kowalczyk, *Forms and Shadows : A Cognitive-Poetic Reading of Charles Williams's Fiction*, Berne, Peter Lang, 2017.

¹² Alyssa W. Dinega, *A Russian Psyche : The Poetic Mind of Marina Tsvetaeva*, Madison, University of Wisconsin Press, 2001.

¹³ Lisa Zunshine, « Theory of Mind and Experimental Representations of Fictional Consciousness », *Narrative*, vol. 11, n° 3, 2003, article consulté en ligne sur <https://pdfs.semanticscholar.org/7a5e/c006e52f792c7b5f4d0e8a096fd76f306b8c.pdf> le 3 novembre 2018 ; Elena Semino, « Blending and Characters' Mental Functioning in Virginia Woolf's "Lappin and Lapinova" », *Language and Literature*, vol. 15, n° 1, 2006, p. 55-72.

contemporains comme Michel Houellebecq¹, Toni Morrison² ou Don DeLillo³. Notons enfin la tendance récente de s'intéresser à la littérature non-occidentale – Lisa Zunshine analyse, par exemple, l'œuvre de Cao Xueqin, un des grands classiques de la littérature chinoise⁴. Ce corpus de plus en plus vaste est un effet symptomatique de l'émergence d'un nouveau paradigme dans les études littéraires, qui va sans doute se développer dans l'avenir.

L'optimisme à cet égard doit néanmoins être bien dosé, car, comme le précise Terence Cave, même si les « nouvelles perspectives sont nombreuses et les méthodologies variées », et qu'elles « s'entrecroisent déjà d'une manière prometteuse, [...] c'est à peine si elles ont infléchi jusqu'ici les courants dominants en critique et histoire littéraires »⁵ – particulièrement en France où, malgré l'existence de quelques contributions à ce sujet, les études littéraires cognitives tardent à s'imposer encore plus que dans d'autres pays. Les raisons de ce décalage sont à la fois épistémologiques, culturelles et linguistiques. Ainsi, les spécialistes en littérature n'ont pas de formation scientifique et, dans la plupart des cas, n'ont pas d'accès direct aux expériences qui se déroulent en laboratoire. Ils ne sont pas non plus familiers avec les outils des neurosciences, comme l'usage et la lecture de l'imagerie par résonance magnétique fonctionnelle (IRMf), qui permet de visualiser l'activation des zones cérébrales en mesurant les variations hémodynamiques, ou l'électro-encéphalographie (EEG), qui mesure l'activité électrique du cerveau par des électrodes⁶. Inversement, les scientifiques n'ont pas de formation littéraire – bien que celle-ci nous semble plus facile à acquérir, ne serait-ce que parce qu'elle n'exige pas l'accès à un laboratoire, mais seulement à une riche bibliothèque. Pour que l'articulation entre études littéraires et sciences cognitives devienne donc influente et efficace, nous devrions songer à la fondation de centres de recherche interdisciplinaires dans lesquels les littéraires et les scientifiques travailleraient ensemble⁷, ainsi qu'à la création de formations hybrides et éclectiques. Le monde universitaire de demain devrait être réorganisé, et la

¹ Gabriella Bandura, *op. cit.*, ainsi que sa thèse de doctorat, *Littérature et cognition. Pour une approche autopoïétique des œuvres de Michel Houellebecq, Éric Chevillard et Anne Garréta*, thèse en littérature française sous la direction de Timea Gyimesi et Pierre Bayard, Université de Szeged-Université Paris 8, 2017.

² James Phelan, « Rhetorical Theory, Cognitive Theory and Morrison's "Recitatif". From Parallel Play to Productive Collaboration », in Lisa Zunshine (éd.), *The Oxford Handbook of Cognitive Literary Studies*, *op. cit.*, p. 120-135.

³ Stephen J. Burn, « Neuroscience and Modern Fiction », *Modern Fiction Studies*, Johns Hopkins University Press, vol. 61, n° 2, 2015, p. 209-225 ; Noëlle Batt, « *The Body Artist* de Don DeLillo : le pas de deux de l'art et de la clinique », *Revue française d'études américaines*, vol. 2, n° 132, 2012, p. 63-75.

⁴ Lisa Zunshine, « From the Social to the Literary : Approaching Cao Xueqin's *The Story of the Stone* (*Honglou meng*) from a Cognitive Perspective », in Lisa Zunshine (éd.), *op. cit.*, p. 176-196.

⁵ Terence Cave, « Penser la littérature : vers une approche cognitive », *op. cit.*

⁶ Cf. Françoise Lavocat, *op. cit.*, p. 11.

⁷ À notre connaissance, à l'heure actuelle, les centres de recherche en études littéraires cognitives, comme le « Centre de recherche sur la littérature et la cognition » (CRLC) de l'Université Paris 8 ou l'équipe de recherche « Poétique cognitive » de l'Université de Szeged, n'ont pas encore atteint ce degré d'interdisciplinarité.

ségrégation des disciplines repensée et orientée vers la mise en place de programmes de doubles licences ou masters en, par exemple, lettres et psychologie cognitive, ou bien lettres et neurosciences. Entre-temps, leur absence est compensée par l'esprit autodidactique des chercheurs, souvent avec des résultats remarquables – pensons, par exemple, à l'étude de Paul Armstrong, professeur de littérature anglaise à l'Université Brown, *How Literature Plays with the Brain. The Neuroscience of Reading and Art* (2014), sur laquelle nous reviendrons pour analyser l'effet des textes de Makine sur la cognition du lecteur.

« La réticence, souvent incriminée, des belles-lettres à la technicité »¹ n'est pourtant pas le seul obstacle au développement des études littéraires cognitives. Leurs limites s'enracinent aussi dans celles de la technologie elle-même, qui n'est pas encore suffisamment avancée pour visualiser le traitement cérébral de la lecture d'un roman, ou son impact à long terme sur les mécanismes cérébraux du lecteur. L'IRMf, par exemple,

implique l'immobilité de la tête, le sujet étant placé dans un caisson : comment, dans ces conditions, étudier sa réaction devant une pièce de théâtre, un film ? On ne sait pas davantage traiter les signaux cérébraux que provoque la lecture d'un roman : on ne peut pour l'instant analyser que ceux produits par la lecture de phrases, de courts extraits. En outre, de par leur coût élevé, les expériences ne se font que sur un très petit nombre de sujets. Enfin, les connaissances sur le cerveau, malgré des avancées phénoménales, restent infimes, et il est bien hardi d'en inférer des éléments propres à éclairer la compréhension des faits littéraires ou artistiques.²

Cela déconstruit le mythe contemporain du progrès illimité et de la toute-puissance de la science, exigeant en même temps de repenser le statut de la littérature en tant qu'objet qui se soustrait, pour l'instant, à l'élucidation par des moyens empiriques, pour lesquelles elle s'avère trop complexe. Nous y voyons une raison de plus pour que les scientifiques et les littéraires se joignent chacun aux efforts des autres.

Quant aux raisons culturelles et linguistiques pour lesquelles les études littéraires cognitives tardent à s'imposer en France, il convient de préciser qu'elles sont un produit universitaire anglo-saxon, apparu et développé en Grande-Bretagne et aux États-Unis, ainsi qu'en Allemagne, en Israël et, plus récemment, dans les pays scandinaves. Ainsi, l'absence de traductions françaises de la plupart des publications rendent celles-ci inaccessibles aux chercheurs non-anglophones, ce qui ralentit leur diffusion dans le milieu littéraire français. Dans le même esprit que Jon-Arild Olsen, Françoise Lavocat avoue d'ailleurs que son choix de faire traduire en français les contributions des auteurs anglophones au volume qu'elle a édité « témoigne du désir de rendre ces recherches plus particulièrement accessibles à un public

¹ Sylvain Prudhomme, *op cit.*, p. 95.

² Françoise Lavocat, *op. cit.*, p. 11.

moins exposé à ces thèses que les étudiants et les chercheurs anglo-saxons »¹. Mais la raison la plus importante de ce décalage est le fait que les approches cognitivistes s'inscrivent en faux – peut-être de la manière la plus radicale de toutes les théories récentes² – à la fois contre le structuralisme et le poststructuralisme. Or, bien que datés, ces deux paradigmes, nés en France dans les années 1960 et 1970 sous l'influence de la théorie formaliste russe des années 1920³ qui aura été traduite tardivement, persistent dans les pratiques scolaires et universitaires. Comme le précise Dominique Maingueneau, « la majorité des “usagers” des études littéraires continuent à raisonner sur les schémas traditionnels, sans s'apercevoir que la conjoncture qui leur donnait sens a disparu »⁴. C'est surtout l'exigence formaliste de clôture du texte littéraire, transformée par le structuralisme dans « un phénomène atemporel et quasi immanent »⁵, qui est contestée par les approches cognitivistes. Rappelons-nous que pour Roland Barthes, par exemple,

[...] il n'y a d'autre temps que celui de l'énonciation, et tout texte est écrit éternellement *ici* et *maintenant*. C'est que (ou il s'ensuit que) *écrire* ne peut plus désigner une opération d'enregistrement, de constatation, de représentation, de « peinture » (comme disaient les Classiques), mais bien ce que les linguistes, à la suite de la philosophie oxfordienne, appellent un performatif, forme verbale rare [...] dans laquelle l'énonciation n'a d'autre contenu (d'autre énoncé) que l'acte par lequel elle se profère [...] [et l'écriture] n'a d'autre origine que le langage lui-même, c'est-à-dire cela même qui sans cesse remet en cause toute origine.⁶

¹ *Ibid.*, p. 6.

² Les études littéraires cognitives ne sont pas les seules à réfuter les orientations formalistes et structuralistes en littérature. Il en va de même pour, par exemple, l'imagologie littéraire (cf. les travaux de Daniel-Henri Pageaux et de Jean-Marc Moura) ou la théorisation des hypostases auctoriales proposée par Dominique Maingueneau.

³ Sur l'appropriation du formalisme russe par le structuralisme français, consulter l'article, toujours d'actualité, de Tzvetan Todorov, « L'héritage méthodologique du formalisme », *L'Homme*, n° 1, tome 5, 1965, p. 64-83. Johannes Angermüller considère que le poststructuralisme est en réalité l'interprétation américaine de la *French Theory* (cf. ses ouvrages, *Le Champ de la théorie. Essor et déclin du structuralisme en France*, Paris, Hermann, 2013, et *Why There Is No Poststructuralism in France. The Making of an Intellectual Generation*, Londres-Oxford-New York-New Delhi-Sydney, Bloomsbury Academic, 2015), mais notre objectif n'est pas d'approfondir ce sujet.

⁴ Dominique Maingueneau, *op. cit.*, p. VII.

Concernant la conjecture qui a donné sens au formalisme russe, Evgeny Dobrenko et Galin Tihanov expliquent qu'elle est éminemment politique. Selon les deux chercheurs, l'objectif de la propagande soviétique était de supprimer l'espace public. Dans ce contexte, la postulation de la clôture du texte littéraire devient une déclaration d'indépendance de la littérature par rapport aux exigences politiques. Les structuralistes français adoptent cette idée en la décontextualisant. Evgeny Dobrenko et Galin Tihanov, « Introduction. Toward a History of Soviet and Post-Soviet Literary Theory and Criticism », in Evgeny Dobrenko et Galin Tihanov (éds.), *A History of Russian Literary Theory and Criticism. The Soviet Age and Beyond*, Pittsburgh, University of Pittsburgh Press, 2011, p. x.

⁵ Caroline Bérenger, « Le formalisme hors le structuralisme », document consulté en ligne sur <http://www.fabula.org/acta/document5691.php> le 10 juin 2018.

⁶ Roland Barthes, « La mort de l'auteur », in *Le Bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Paris, Le Seuil, 1984, p. 64-65.

Dans la même logique, la proclamation barthésienne de la mort de l'auteur, corroborée par Michel Foucault¹, rend vaine la tâche de découvrir l'écrivain « ou ses hypostases : la société, l'histoire, la psyché, la liberté » dans son œuvre². Les études cognitives, en revanche, remettent en question ces dogmes structuralisto-formalistes. En effet, rien n'est « plus étranger [au cognitivisme] qu'une perspective envisageant le texte comme une unité autonome et le langage comme un système clos sur lui-même »³. Pour reprendre la formulation de Terence Cave, « nous, littéraires, avons affaire à un laboratoire où les papillons se meuvent à l'aise ; les formalistes, il est vrai, ont des habitudes de collectionneur, mais l'approche cognitiviste n'est pas un formalisme. Elle pose comme principe la fluidité de la cognition humaine [...] »⁴. Dès lors, elle envisage l'œuvre non pas comme une entité autosuffisante et séparée du monde, ni comme une simple représentation mimétique de celle-ci, mais comme une simulation de la réalité, qui entretient avec celle-ci un rapport dynamique. Soulignons que dans ce nouveau paradigme, l'œuvre n'est pas réduite à sa dimension linguistique ni étudiée exclusivement dans son rapport avec d'autres textes, mais elle est envisagée dans une perspective vaste, en relation avec le monde d'où proviennent son auteur et son lecteur, et – n'en déplaise à Barthes – sans sacrifier l'un pour la naissance de l'autre⁵, car les deux instances coexistent, comme nous verrons d'ailleurs que c'est le cas chez Makine.

Après nous être attardée sur ces explications préliminaires, mais nécessaires à la compréhension du contexte dans lequel s'inscrit notre travail, procédons maintenant à la définition des études littéraires cognitives. Selon Lisa Zunshine, la meilleure définition est celle donnée par Alan Richardson, à savoir « the work of literary critics and theorists vitally interested in cognitive science [...] and therefore with a good deal to say to one another, whatever their differences »⁶. Cette définition en deux temps – l'intérêt des littéraires pour les sciences cognitives et le dialogue entre eux – fait le point, probablement à son insu, sur deux des défis rencontrés par les approches cognitivistes en littérature. Ainsi, le premier aspect qu'on remarquera est qu'elle est vague et ambiguë, comprenant l'intégralité des travaux des critiques

¹ Michel Foucault, *L'Ordre du discours*, Paris, Gallimard, 1971, p. 29-30, et « Qu'est-ce qu'un auteur ? », document consulté en ligne sur <http://libertaire.free.fr/MFoucault319.html> le 10 juin 2018.

² Roland Barthes, *op. cit.*, p. 65-66.

³ Françoise Lavocat, *op. cit.*, p. 8.

⁴ Terence Cave, *op. cit.*, p. 18.

⁵ Nous faisons allusion à la célèbre citation qui clôt l'essai de Roland Barthes sur la mort de l'auteur, à savoir « la naissance du lecteur doit se payer de la mort de l'auteur », *op. cit.*, p. 67.

⁶ « Le travail des critiques et théoriciens littéraires vivement intéressés par les sciences cognitives [...] et qui ont, de ce fait, de nombreuses choses à se dire l'un à l'autre, malgré toutes leurs différences ». Alan Richardson cité par Lisa Zunshine in « Introduction to Cognitive Literary Studies », in Lisa Zunshine (éd.), *op. cit.*, p. 1, notre traduction.

et théoriciens littéraires intéressés par les sciences cognitives, sans aucune délimitation ou précision. Or, comme l'observe Terence Cave, « il nous manque [...] une synthèse coordonnée d'approches cognitives qui serait susceptible de persuader nos collègues que ces approches sont réellement productrices aux niveaux pratique (analyse des textes) et méthodologique »¹. Effectivement, ni *The Oxford Handbook of Cognitive Literary Studies* coordonné par Lisa Zunshine, ni le volume *Cognitive Literary Science* édité par Troscianko et Burke, ni l'ouvrage *Interprétation littéraire et sciences cognitives* dirigé par Françoise Lavocat ne représentent des synthèses coordonnées de cette direction d'étude, mais des recueils complémentaires, où différents contributeurs mettent à disposition leur propre savoir. Quant à l'article d'Alan Richardson, « Studies in Literature and Cognition : A Field Map »², qui se donne comme objectif de faire le point sur les approches existantes, il n'est plus d'actualité, les quatorze ans qui se sont écoulés depuis sa publication ayant vu émerger de nouvelles directions d'analyse. Si Terence Cave suggère que l'existence d'une synthèse serait convaincante, il nous semble qu'elle permettrait avant tout de circonscrire l'objet des études littéraires cognitives, ce qui aurait comme résultat la formulation d'une définition plus circonstanciée.

Le second aspect important est le fait que la définition de Richardson limite ce champ à l'échange que les chercheurs en littérature font entre eux. Cela est inexact et, qui plus est, corrobore la fausse impression que la littérature ne peut avoir d'intérêt scientifique que pour les littéraires, une opinion qui, nous le verrons dans la section suivante, est étrangement plus répandue parmi ces derniers que parmi des chercheurs provenant d'autres disciplines. Troscianko mentionne à cet égard une anecdote qui en dit long : lors d'un colloque qui s'est déroulé à l'Université d'Oxford, un psychologue prend la parole et avoue que s'il voit clairement ce que la littérature peut apporter au domaine de la psychologie, il ne comprend pas ce que les littéraires auraient à gagner en s'intéressant à la psychologie³. Le chercheur en question – que Troscianko ne nomme pas – avait sans doute à l'esprit une tradition psychologique qui s'est appuyée dès le départ sur des textes littéraires pour comprendre ou théoriser ses découvertes – pensons à l'usage des mythes et des contes de fées par Eric Berne⁴, aux multiples références que Donald Kalsched fait aux contes dans sa théorisation du trauma

¹ Terence Cave, *op. cit.*, p. 16-17.

² Alan Richardson, « Studies in Literature and Cognition : A Field Map », in Alan Richardson et Ellen Spolsky (éd.), *The Work of Fiction : Cognition, Culture, and Complexity*, Farnham, Ashgate, 2004, p. 1-30.

³ Emily T. Troscianko et Michael Burke, *op. cit.*, p. 1-2.

⁴ Eric Berne, *What Do You Say After You Say Hello ? The Psychology of Human Destiny*, New York, Grove Press, 1972.

infantile¹, ou bien à Freud, qui était d'ailleurs sérieusement préoccupé par la ressemblance entre les récits de ses patients et les récits fictionnels². Dans la même veine, un des plus importants psychiatres contemporains, Irvin David Yalom, professeur émérite à l'Université de Stanford, avoue dans ses mémoires, récemment publiés, que dans *La métamorphose* de Kafka, *L'Étranger* de Camus et *La nausée* de Sartre, « par le biais de la fiction, ces écrivains ont touché le fond de l'existence d'une manière que l'écriture psychiatrique n'a probablement jamais atteinte »³. Qui plus est, concernant Dostoïevski, Tolstoï, Samuel Beckett, Milan Kundera, Hermann Hesse, Álvaro Mutis et Knut Hamsun, le médecin affirme :

I felt they were telling my story : and not only *my* story, but the story of every patient who had ever consulted me. More and more I grasped the many issues my patients struggled with – aging, loss, death, major life choices such as what profession to pursue and whom to marry – were often more cogently addressed by novelists and philosophers than by members of my own field.⁴

Dans ce contexte, il n'est pas étonnant qu'un nombre de contributions majeures aux études littéraires cognitives proviennent de psychologues et de neuroscientifiques. Mentionnons en guise d'exemple les travaux de Keith Oatley et de son laboratoire de psychologie cognitive de l'Université de Toronto, notamment *Such Stuff as Dreams : The Psychology of Fiction*⁵, ou l'exploration de la prose de Proust par André Didierjean, professeur de psychologie à l'Université de Franche-Comté, dans *La Madeleine et le savant. Balade proustienne du côté de la psychologie cognitive*⁶.

Le fait que l'échange se réalise dans les deux sens ne peut que réjouir le chercheur en littérature, mais il n'offre pas toujours de solution aux défis méthodologiques soulevés par l'articulation entre cognitivisme et textes fictionnels, et il ne donne pas non plus de réponse explicite à une question épineuse souvent posée avec méfiance, à savoir celle de *l'utilité* des études littéraires cognitives. Tenant compte de ces observations, il nous semble nécessaire de

¹ Donald Kalsched, *The Inner World of Trauma. Archetypal Defences of the Personal Spirit*, Londres-New York, Routledge, 1996.

² Dorrit Cohn, *The Distinction of Fiction*, « Chapter three. Freud's Case Histories and the Question of Fictionality », Baltimore-Londres, Johns Hopkins University Press, 1999, p. 38-57.

³ Dans la version originale, « Through narrative, these writers have plumbed depths of existence in a way that psychiatric writing never seems to have achieved ». Irvin D. Yalom, *Becoming Myself : A Psychiatrist's Memoir*, « Chapter fifteen : The Johns Hopkins Years », New York, Basic Books, 2017, p. 97, notre traduction.

⁴ « Je sentais qu'ils racontaient mon histoire : et non seulement *la mienne*, mais aussi celle de chaque patient qui étaient venu me consulter. Je comprenais de manière de plus en plus précise que les multiples problèmes avec lesquels mes patients se confrontaient – le vieillissement, la perte, la mort, des choix existentiels majeurs tels que la profession ou le mariage – étaient souvent explorés avec plus de force par les écrivains et les philosophes que par les membres de ma propre discipline ». *Ibid.*, « Chapter twenty-three : Existential Therapy », p. 178, notre traduction.

⁵ Keith Oatley, *Such Stuff as Dreams : The Psychology of Fiction*, Hoboken, Wiley-Blackwell, 2011.

⁶ André Didierjean, *La Madeleine et le savant. Balade proustienne du côté de la psychologie cognitive*, Paris, Le Seuil, 2015.

dresser l'état des lieux des approches existantes, pour combler l'absence remarquée par Terence Cave. Toutefois, notre objectif étant de faire avancer la recherche et non pas de donner une image exhaustive de son état actuel, notre présentation sera synthétique et offrira une idée d'ensemble de ce en quoi chaque approche consiste. Nous discuterons ensuite des critiques adressées à ce domaine et, en outre, nous défendrons l'idée que l'ambiguïté peut profiter à la recherche, puisqu'elle laisse de la place à la créativité et à l'innovation. Nous proposerons, enfin, quelques pistes de réponse à la question de l'utilité, parfois remise en cause, des approches cognitivistes en littérature. Cela nous permettra de présenter la méthodologie de notre travail à la lumière des limites et des défis rencontrés par l'articulation entre interprétation littéraire et sciences cognitives.

Les études littéraires cognitives : un bref état des lieux

Les études littéraires cognitives constituent un ensemble de travaux en cours qui comprend des découvertes, des résultats et des réussites remarquables, ainsi que de nombreuses interrogations et expérimentations. De manière générale, elles font partie des études culturelles cognitives¹, et elles consistent, comme leur nom le suggère, à articuler sciences cognitives et études littéraires, soit pour analyser les œuvres fictionnelles à travers un prisme cognitif, soit pour comprendre les mécanismes qui gouvernent le rapport entre l'esprit et le cerveau humains d'une part, et la fiction de l'autre. Elles s'intéressent donc aussi bien à la représentation littéraire de la cognition qu'à l'activité mentale du lecteur et de l'auteur. Lorsqu'elles sont pratiquées par les spécialistes en littérature, elles consistent notamment à emprunter des théories et des concepts aux sciences cognitives, particulièrement à la psychologie² et aux neurosciences³, pour analyser les textes littéraires. Quand elles font objet des recherches empiriques, elles consistent à étudier les mécanismes neuronaux et mentaux de la production

¹ Les études culturelles cognitives combinent l'analyse littéraire avec des découvertes des neurosciences, de la psychologie discursive, de la psychologie évolutionnaire, l'anthropologie, la linguistique cognitive et la théorie de l'esprit. Cf. Lisa Zunshine, « Introduction. What Is Cognitive Cultural Studies ? », in Lisa Zunshine (éd.), *Introduction to Cognitive Cultural Studies*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2010, p. 1-33.

² Définie comme la psychologie des processus mentaux, la psychologie cognitive étudie la manière dont le cerveau traite l'information. La revue *Cognitive Psychology*, fondée en 1970, constitue une des publications les plus importantes dans ce domaine. Voir aussi l'ouvrage de David Groome (éd.), *An Introduction to Cognitive Psychology. Processes and Disorders*, New York, Psychology Press, [1999] 2014.

³ Les neurosciences cognitives, apparues dans les années 1970, désignent l'étude des processus neurobiologiques qui sous-tendent la cognition, par, entre autres, l'usage de l'imagerie cérébrale. Voir notamment Richard Passingham, *Cognitive Neuroscience. A Very Short Introduction*, Oxford, Oxford University Press, 2016.

et de l'interprétation des textes. Alan Palmer identifie trois directions d'étude dans le cadre de ce domaine, à savoir la narratologie cognitive, la poétique cognitive et les approches littéraires cognitives¹, ces dernières mettant dans la même catégorie toutes les lectures à orientation cognitive qui ne relèvent pas de la narratologie ou de la poétique. Palmer mentionne également l'effort de trois théoriciens, l'Autrichienne Monika Fludernik, le Britannique David Herman et l'Américaine d'origine russe Lisa Zunshine, d'établir un véritable dialogue entre les chercheurs intéressés par ces approches, qui avaient pendant longtemps travaillé isolément. Tout compte fait, « définir un canon semble [...] être un exercice difficile »², comme le remarque Arnaud Schmitt, puisqu'il existe « quelques évidences, il est vrai peu nombreuses, et beaucoup de cas limites »³. Les cas limites évoqués par le théoricien se réfèrent aux chercheurs pour lesquels les approches cognitives ne constituent qu'un de leurs multiples centres d'intérêt – Arnaud Schmitt lui-même en est un exemple –, ainsi qu'à ceux qui travaillent sur plusieurs aspects qui relèvent des études cognitives, comme la représentation de l'esprit, la poétique cognitive et le cognitivisme historique – c'est le cas d'Ellen Spolsky. Par souci d'organisation et de clarté, nous commencerons par faire le point chronologiquement sur les renouveaux disciplinaires dus à la rencontre entre sciences cognitives et littérature, pour passer ensuite aux nouvelles méthodologies qui ne cessent de se multiplier depuis les années 1980.

Historiquement, la poétique cognitive constitue une des premières articulations entre analyse littéraire et sciences cognitives. La paternité du concept appartient, comme nous l'avons déjà précisé, à Reuven Tsur, auteur de l'ouvrage *What is cognitive poetics?*, paru en 1983. Après avoir défini la cognition comme la somme des activités mentales, comprenant la perception, l'attention, le langage, la pensée, la capacité à résoudre des problèmes et l'imagination, et la poétique comme l'étude des effets de la poésie, Tsur définit la poétique cognitive comme une approche proposant des hypothèses cognitives qui expliquent systématiquement les effets produits par les textes littéraires⁴. Elle « est encore une affaire essentiellement anglo-saxonne »⁵ et parmi ses théoriciens les plus célèbres on compte Peter Stockwell et George Lakoff, le dernier étant connu notamment pour ses travaux sur la métaphore conceptuelle⁶. La poétique cognitive est parfois aussi appelée stylistique ou

¹ Alan Palmer, *Social Minds in the Novel*, *op. cit.*, p. 5.

² Arnaud Schmitt, « De la poétique cognitive et de ses (possibles) usages », *Poétique*, vol. 2, n° 170, 2012, p. 144.

³ *Idem.*

⁴ Reuven Tsur, « Aspects of Cognitive Poetics », 2011, article consulté en ligne sur http://www.neurohumanitiestudies.eu/archivio/Tsur_Aspects_of_Cognitive_Poetics.pdf le 3 juin 2018, p. 1-2.

⁵ Arnaud Schmitt, *op. cit.*, p. 143.

⁶ Notamment George Lakoff et Mark Johnson, *Metaphors We Live By*, Chicago, University of Chicago Press, 1980, et George Lakoff et Mark Turner, *More Than Cool Reason : A Field Guide to Poetic Metaphor*, Chicago, University of Chicago Press, 1989. Ses travaux ont été critiqués par Reuven Tsur, qui s'oppose à son approche

rhétorique cognitive, et lorsque l'accent est mis sur les techniques narratives, elle s'entrecroise avec la narratologie cognitive. Comme Arnaud Schmitt le remarque, « cette discipline n'est pas toujours clairement définie et certains la pratiquent sans le savoir »¹, ce qui pourrait expliquer la pénurie, constatée par Emily Troscianko et Michael Burke, des stylisticiens dans les études littéraires cognitives². En effet, les stylisticiens, et particulièrement ceux qui s'intéressent aux effets pragmatiques du langage littéraire, ne seraient-ils pas justement en train de faire de la poétique cognitive sans le mentionner explicitement ?³

Une discipline mieux circonscrite est la narratologie cognitive, que David Herman et Alan Palmer considèrent comme l'une des sciences cognitives⁴. L'objet d'étude de la narratologie cognitive est l'interaction entre cognition et récit, et elle fait partie de la narratologie postclassique, qui, comme l'explique David Herman, se propose d'enrichir, mais aussi, comme le montre Monika Fludernik, de contester⁵ les propos des théoriciens structuralistes comme Roland Barthes ou Gérard Genette, à la lumière de concepts et découvertes qui n'étaient pas disponibles dans les années 1960 et 1970⁶. Une des lignes directrices de cette orientation narratologique est la représentation de l'esprit dans la littérature, qui a fait l'objet d'un nombre de publications importantes, mais aussi controversées et contestées, comme *The Literary Mind (L'Esprit littéraire)* de Mark Turner⁷, *The Emergence of Mind : Representations of Consciousness in Narrative Discourse in English (L'Émergence de l'esprit : représentations de la conscience dans le discours narratif anglophone)* de David

essentialiste de la métaphore et lui reproche de ne pas prendre en compte le contexte et la flexibilité mentale des usagers. Cf. Reuven Tsur, « Lakoff's roads not taken », *Pragmatics & Cognition*, vol. 7, n° 2, 1999, p. 339-359.

¹ Arnaud Schmitt, *op. cit.*, p. 143.

² Emily T. Troscianko et Michael Burke, *op. cit.*, p. 6.

³ Notons qu'il existe aussi des approches explicitement cognitives en stylistique et pragmatique, comme celle de Dan Sperber et Deirdre Wilson, développée dans *La Pertinence. Communication et cognition*, Paris, Minitext, 1989, Abel Gerschenfeld et Dan Sperber. Voir aussi le livre de Karin Kukkonen, *A Prehistory of Cognitive Poetics. Neoclassicism and the Novel*, New York, Oxford University Press, 2017, pour une perspective diachronique sur la poétique cognitive.

⁴ David Herman, « Narratology as a cognitive science », article consulté en ligne sur <http://www.imageandnarrative.be/inarchive/narratology/davidherman.htm> le 3 septembre 2018, et Alan Palmer, *op. cit.*, p. 6.

⁵ Monika Fludernik, « Narratology in the Twenty-First Century : The Cognitive Approach to Narrative », *Modern Language Association (MLA)*, vol. 125, n° 4, 2010, p. 924-930. Voir aussi Sylvie Patron (éd.), *Introduction à la narratologie postclassique. Les nouvelles directions de la recherche sur le récit*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2018.

⁶ David Herman, « Cognitive Narratology », *op. cit.* Pour un débat plus approfondi concernant le statut de la narratologie à l'époque contemporaine, voir l'article de Béatrice Fleury et Jacques Walter, « La narratologie dans tous ses états », *Questions de communication*, vol. 1, n° 31, 2017, p. 183-197.

⁷ Mark Turner, *The Literary Mind*, Oxford, Oxford University Press, 1996.

Herman¹, ou *Letteratura e scienze cognitive*² (*Littérature et sciences cognitives*) de Marco Caracciolo et Marco Bernini – ouvrage censé familiariser le public italien avec la narratologie cognitive.

La représentation littéraire de l'esprit humain pose cependant deux problèmes fondamentaux, qui font encore débat non seulement parmi les narratologues, mais aussi dans le champ d'investigation scientifique. Le premier est celui de la nature des esprits fictionnels. La question est de déterminer si et dans quelle mesure l'esprit fictionnel – notion qui remplace celle de personnage employée par la narratologie classique – est similaire à celui réel, en élucidant le rapport de représentativité entre le monde diégétique et celui dans lequel vit le lecteur. Il existe deux positions opposées en ce qui concerne ce problème, à savoir celle de l'exceptionnalité des esprits fictionnels, promue par Käte Hamburger et Dorrit Cohn³, qui postule la différence ontologique irréconciliable entre le monde diégétique et celui réel, et celle de la non-exceptionnalité, partagée par David Herman, qui minimise les différences entre les deux mondes pour en accentuer les ressemblances⁴. Sans insister davantage sur ce problème pour l'instant, mentionnons que nous adopterons dans cette thèse la position hybride et plus nuancée d'Alan Palmer sur la nature des esprits littéraires, sur laquelle nous reviendrons⁵.

La deuxième question posée par l'étude des esprits fictionnels est celle du rapport entre esprit et cerveau. Ce problème – qui n'est pas de nature littéraire, mais qui est réactualisé par la narratologie cognitive, à laquelle Marie-Laure Ryan va jusqu'à reprocher de ne pas le résoudre⁶ – consiste dans une ancienne controverse philosophique et, plus récemment, grâce au développement des neurosciences cognitives, neurologique, et il a donné naissance à un spectre de réponses et de prises de position dont aucune n'est unanimement acceptée. Les bouts

¹ David Herman (éd.), *The Emergence of Mind : Representations of Consciousness in Narrative Discourse in English*, Lincoln, University of Nebraska Press, 2011.

² Marco Caracciolo et Marco Bernini, *Letteratura e scienze cognitive*, Roma, Carocci, 2013. Un autre livre, plus récent, publié en Italie, est celui de Stefano Calabrese et Stefano Ballerio (éds.), *Linguaggio, letteratura e scienze neuro-cognitive*, Ledizioni, Milano, 2014, format Kindle. De même, Marco Caracciolo est également l'auteur d'autres ouvrages en études littéraires cognitives, notamment *The Experientiality of Narrative. An Enactivist Approach* (Berlin, De Gruyter, 2014), dans laquelle il étudie l'impact de l'expérience personnelle sur l'interprétation littéraire.

³ Sylvie Patron, « La représentation de l'esprit dans la narratologie postclassique : un bref état de l'art », *Revue Critique de Fxixion Française Contemporaine*, Ghent University & École Normale Supérieure, 2016, article consulté en ligne sur <https://hal-univ-diderot.archives-ouvertes.fr/hal-01417818/document> le 3 mai 2018. Voir notamment Dorrit Cohn, *The Distinction of Fiction*, *op. cit.*

⁴ *Idem.*

⁵ Voir *infra*, p. 94 et suiv.

⁶ Marie-Laure Ryan, *op. cit.*, p. 1-23. La chercheuse suisse reproche à la narratologie de se servir de la science cognitive sans « rendre la pareille », c'est-à-dire sans contribuer de manière substantielle au progrès scientifique (p. 15). Nous partageons à cet égard l'avis d'Emily T. Troscianko et Michael Burke, qui considèrent que « "l'emprunt" unidirectionnel [...], c'est déjà beaucoup » (dans la version originale, « [the] one-directional "borrowing" [...] is already a lot », notre traduction), *op. cit.*, p. 2.

du spectre sont représentés par le dualisme d'origine cartésienne d'une part, conformément auquel le cerveau et l'esprit sont deux entités distinctes, et par la théorie matérialiste de l'identité entre esprit et cerveau de l'autre, dont un des premiers défenseurs fut Thomas Hobbes. Cette dernière est actuellement la position dominante dans les sciences¹, même si elle est de plus en plus contestée. En effet, la littérature scientifique et philosophique qui traite ce sujet est tout aussi vaste et controversée que la question à laquelle elle s'efforce de répondre. Qui plus est, elle entraîne d'autres interrogations qui ne sont pas moins problématiques. Elle se demande, par exemple, si la conscience est une émanation du cerveau, voire si la conscience existe, elle questionne la nature – illusoire ? – de la réalité, prêche un dualisme modéré ou extrême, auquel répond un matérialisme du même calibre, et parfois elle s'appuie sur des observations parapsychologiques².

Notons d'entrée de jeu que nous ne nous proposons pas d'intervenir dans ce problème et encore moins de résoudre, car il fait déjà l'objet de nombreux débats dans les sciences expérimentales. En revanche, nous nous pencherons sur la représentation textuelle de l'esprit, qui est l'une des lignes directrices des études littéraires cognitives. L'approche qui a fait recette à cet égard est l'usage de la théorie de l'esprit, appelée aussi psychologie populaire ou naïve, qui désigne la capacité d'attribuer des états d'esprit à autrui ou à soi-même que les êtres humains commencent à développer autour de l'âge de quatre ans³. Apparue dans le domaine de la psychologie du développement⁴ en 1978, lorsque David Premack et Guy Woodruff ont utilisé pour la première fois l'expression de « *theory of mind* » dans leur étude sur les chimpanzés⁵, la théorie de l'esprit est une modélisation de la compréhension intuitive d'autrui, qui relève de l'empathie et représente un des mécanismes de base de la cognition sociale,

¹ La plupart des chercheurs en sciences cognitives « excluent par hypothèse l'existence de facultés mentales qui ne seraient pas produites par le cerveau ». Thérèse Collins, Daniel Andler et Catherine Tallon-Baudry, « Avant-propos », in Thérèse Collins, Daniel Andler et Catherine Tallon-Baudry (éds.), *op. cit.*, p. 10.

² Pour une synthèse dans une perspective diachronique, voir Henrik Lagerlund (éd.), *Forming the Mind : Essays on the Internal Senses and the Mind/Body Problem from Avicenna to the Medical Enlightenment*, Berlin, Springer, 2007. Notons aussi qu'un des détracteurs du matérialisme partagé à cet égard par la plupart des chercheurs en sciences cognitives est le philosophe allemand contemporain Markus Gabriel de l'Université de Bonn, auteur notamment de l'essai *Pourquoi je ne suis pas mon cerveau. La Philosophie face aux neurosciences*, 2017, trad. de l'allemand par Georges Sturm avec la collaboration de Sibylle M. Sturm.

³ Rachele Smith, *Development of Theory of Mind From Ages Four to Eight*, University of Maine, 2009, thèse de doctorat consultée en ligne sur <https://digitalcommons.library.umaine.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1024&context=etd> le 10 janvier 2018.

⁴ La psychologie du développement étudie les transformations des humains au cours de leur vie. Jérôme Obiols et Germán Elías Berríos remarquent pertinemment que la théorie de l'esprit s'enracine aussi dans des recherches aujourd'hui généralement ignorées, comme les travaux de James Mark Baldwin. Jérôme Obiols et Germán Elías Berríos, « The historical roots of Theory of Mind : the work of James Mark Baldwin », *History of Psychiatry*, vol. 20, 2009, p. 377-392.

⁵ David Premack et Guy Woodruff, « Does the chimpanzee have a theory of mind? », *Behavioral and Brain Sciences*, « Cognition and Consciousness in Nonhuman Species », vol. 1, n° 4, 1978, p. 515-526.

servant à comprendre, anticiper, expliquer et manipuler les intentions, sentiments, désirs et actions des autres. Elle fait l'objet notamment de deux théories qui visent à l'expliquer, à savoir la théorie de la théorie (*theory theory*) et la théorie de la simulation (*simulation theory*)¹. La première, partagée par des chercheurs comme Josef Perner, Alison Gopnik, Henry Wellman et Andrew Meltzoff², postule le fait que nous avons un ensemble de principes et de concepts acquis concernant la manière dont fonctionnent les esprits des autres, alors que la seconde, appelée aussi « la théorie de l'empathie », proposée par Robert Gordon et développée par Jane Heal et Alvin Goldman³, affirme que nous interprétons les esprits des autres en nous projetant dans leur position, c'est-à-dire en fonction de ce que nous ferions à leur place⁴. Comme dans la plupart des théories psychologiques, la recherche est encore en cours et, de ce fait, il n'y a pas de consensus sur les mécanismes de l'attribution de l'esprit. Pour ce qui est de notre thèse, cette théorie nous intéresse dans la mesure où elle a été reprise par la narratologie cognitive – notamment dans les travaux d'Alan Palmer, dans la construction de sa typologie de l'intermentalité⁵, dont nous nous servons pour examiner l'œuvre de Makine. Ainsi, en nous éloignant des débats qui existent à ce sujet dans le domaine de la psychologie cognitive, nous montrerons comment la théorie de l'esprit peut contribuer à éclairer quelques aspects problématiques de notre corpus. Nous nous inscrivons ainsi dans la tendance à utiliser cette théorie pour analyser l'écriture fictionnelle⁶.

En outre, l'intérêt pour la cognition du lecteur, pour laquelle les théories de la réception du XX^e siècle, les travaux de l'école de Constance et les écrits d'Umberto Eco⁷

¹ Peter Carruthers et Peter K. Smith (éds.), *Theories of Theories of Mind*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996.

² Voir notamment Alison Gopnik et Andrew N. Meltzoff, *Words, Thoughts and Theories*, Cambridge (Mass.), MIT Press, 1997, et Alison Gopnik et Henry Wellman, « Why the child's theory of mind really is a theory », *Mind and Language*, vol. 7, 1992, p. 145-171.

³ Robert Gordon, « Folk psychology as simulation », *Mind and Language*, vol. 1, 1986, p. 158-171 ; Jane Heal, « Replication and functionalism », in Jeremy Butterfield (éd.), *Language, Mind, and Logic*, Cambridge, Cambridge University Press, 1986, p. 135-150, et Alvin Goldman, « Interpretation psychologized », *Mind and Language*, vol. 4, 1989, p. 161-185.

⁴ Comme l'a montré Ian A. Apperly, ces deux approches ne sont pas complètement antagonistes. Ian A. Apperly, « Beyond Simulation–Theory and Theory–Theory : Why social cognitive neuroscience should use its own concepts to study “theory of mind” », *Cognition*, vol. 107, 2008, p. 266-283.

⁵ Voir *infra*, p. 94 et suiv.

⁶ Comme nous l'avons mentionné plus haut, lire des textes fictionnels à travers le prisme de la théorie de l'esprit est une des tendances les plus productives en études littéraires cognitives. Dans une perspective qui nous semble réductrice, Lisa Zunshine affirme même dans *Why We Read Fiction : Theory of Mind and the Novel* (*op. cit.*) que la motivation principale à lire de la fiction relève de l'intérêt à lire l'esprit d'autrui.

⁷ Dans les années 1970, la théorie de la réception et de la lecture de l'école de Constance, représentée notamment par Wolfgang Iser et Hans Robert Jauss, proposait une approche communicationnelle de la lecture, s'intéressant au processus herméneutique et à l'horizon d'attente du lecteur. Dans une logique similaire, Umberto Eco proposait dans *Lector in fabula. Le rôle du lecteur* (Paris, Le Livre de Poche, 1989, trad. de l'italien par Myriem Bouzaher) la notion de coopération interprétative, qui désignait le rôle du lecteur dans l'interprétation de l'œuvre littéraire. L'intérêt des sciences cognitives pour l'activité mentale du lecteur s'inscrit dans le prolongement de cette

avaient déjà ouvert l'appétit, constitue une autre ligne directrice des études littéraires cognitives. Les recherches effectuées dans cette direction portent sur des notions comme l'empathie du lecteur, théorisée notamment par Suzanne Keen¹, les émotions suscitées par un texte² ou l'étude des mécanismes neuraux de l'interprétation par l'usage de l'imagerie cérébrale – mécanismes qui, bien que loin d'être élucidés, intéressent de plus en plus les neuroscientifiques³.

L'utilité des approches cognitives en littérature, dont nous avons tracé les principales directions d'analyse dans les paragraphes ci-dessus, semble aller de soi pour les cognitivistes, alors qu'elle est sérieusement remise en question par ceux qui s'inscrivent en faux contre l'articulation entre la littérature et le paradigme cognitiviste. Comme le remarque Sowon Park, dans *How the Mind Works*, ainsi que dans ses articles scientifiques, Steven Pinker a l'habitude de commencer une discussion sur la littérature pour la finir par la suggestion que les littéraires devraient apprendre des sciences cognitives – sans préciser en quoi devrait consister cet apprentissage, comme si son argument allait de soi⁴. De l'autre côté, dans sa célèbre recension de l'ouvrage de Mark Turner, *Reading Minds : The Study of English in the Age of Cognitive Science* (1991), Sabine Gross exprime son inquiétude sur ce qu'elle appelle « la disparition de la littérature dans l'esprit »⁵. Invoquant le fait, d'ailleurs juste, que les sciences cognitives ne sont pas à même de saisir la complexité de la pensée humaine⁶, Gross affirme que leur articulation avec les textes fictionnels risque de jeter aux oubliettes les particularités de la littérature en réduisant cette dernière à un phénomène de l'esprit. Contrairement à son hypothèse, les sciences cognitives peuvent enrichir le domaine littéraire, contribuer à une meilleure compréhension de la lecture et de l'interprétation, ainsi qu'éclairer l'interface de l'esprit humain et de la fiction à travers des angles novateurs.

interrogation. Cf. Gabriela Tucan, « The reader's mind beyond the text – The science of cognitive narratology », *Romanian Journal of English Studies*, vol. 10, n° 1, 2013, p. 299-308.

¹ Nous reviendrons là-dessus. *Infra*, p. 140 et suiv.

² Voir par exemple Catarina Silva, Marie Montant, Aurélie Ponz et Johannes C. Ziegler, « Emotions in reading : Disgust, empathy and the contextual learning hypothesis », *Cognition*, vol. 125, n° 2, 2012, p. 333-338, et Samantha Daley, « Emotional Responses During Reading : Physiological Responses Predict Real-Time Reading Comprehension », *Journal of Educational Psychology*, vol. 106, n° 1, 2013, p. 132-143.

³ Voir notamment les travaux d'Anna Abraham, et particulièrement son dernier ouvrage, *The Neuroscience of Creativity*, Cambridge, Cambridge University Press, 2018. Cf. Vladimir E. Alexandrov, « Literature, Literariness, and the Brain », *Comparative Literature*, vol. 59, n° 2, 2007, p. 97-118, et Francisco Ortega et Fernando Vidal, « Brains in Literature/Literature in the Brain », *Poetics Today*, vol. 34, n° 3, p. 327-360.

⁴ Sowon S. Park, « The “hard” problem from a literary perspective : on cognitive literary criticism », *Neohelicon*, vol. 41, n° 2, 2014, p. 355.

⁵ Sabine Gross, « Cognitive Readings ; Or, The Disappearance of Literature in the Mind », *op. cit.*

⁶ *Ibid.*, p. 293.

En effet, bien que les études littéraires cognitives ne soient qu'à un état naissant, elles ont déjà produit quelques résultats prometteurs, sur lesquels il convient de faire le point avant de conclure la contextualisation de notre cadre théorique. Par exemple, les neurosciences ont donné des pistes pour éclairer une des énigmes les plus importantes de l'histoire littéraire, celle de l'identité de Shakespeare. Comme le précisent Richard Wise et Rodrigo Braga, certains critiques pensent que seul un aristocrate de la période Tudor qui a beaucoup voyagé aurait eu suffisamment d'expérience pour écrire les trente-sept pièces de théâtre attribuées à Shakespeare¹. Les deux cognitivistes affirment, cependant, que les spéculations récentes sur une zone cérébrale qu'ils appellent la « *default mode network* » (DMN), qui serait le siège de la créativité littéraire, pourrait montrer que ni les voyages, ni l'expérience de vie ne sont forcément nécessaires à la production d'une œuvre littéraire complexe. Une DMN extrêmement bien connectée, corroborée par de nombreuses lectures et une curiosité intense quant aux motivations des autres, pourraient résoudre « l'énigme Shakespeare »².

De surcroît, les études littéraires cognitives peuvent aussi interroger, voire remettre en question, les stéréotypes sur les lecteurs. L'image de l'amateur de fiction socialement maladroit est, par exemple, remise en cause par une expérience de Raymond Mar, dont les résultats suggèrent que les « rats de bibliothèque » auraient plus d'empathie et de compétences sociales que les personnes qui ne lisent pas de fiction³. Dans une optique similaire, Emily Troscianko suggère que la littérature peut être utilisée dans la compréhension et le traitement des maladies mentales, bien qu'elle remette en question le stéréotype, répandu parmi les littéraires, que la lecture serait bénéfique par définition⁴. Mais l'argument le plus important pour les approches littéraires cognitives consiste, selon nous, dans le fait qu'elles peuvent contribuer à la réhabilitation de la fiction, dont la dévalorisation est le corolaire de la dévaluation progressive de l'imagination dans la culture européenne – sujet sur lequel nous reviendrons également⁵. En effet, la tendance contemporaine de considérer les œuvres de fiction comme agréables à lire, mais stériles du point de vue épistémologique, remarquée par Ellen Spolsky⁶, peut être

¹ Richard J. S. Wise et Rodrigo M. Braga, « Default mode network : the seat of literary creativity? », *Trends in Cognitive Sciences*, vol. 18, n° 3, 2014, p. 117.

² *Idem*.

³ Raymond A. Mar, Keith Oatley, Jacob Hirsh, Jennifer dela Paz et Jordan B. Peterson, « Bookworms versus nerds : Exposure to fiction versus non-fiction, divergent associations with social ability, and the simulation of fictional social worlds », *Journal of Research in Personality*, vol. 40, 2006, p. 694-712.

⁴ Emily T. Troscianko, « Why We Need Cognitive Literary Studies To Help Us Understand & Treat Mental Illness », conférence visualisée en ligne sur <https://www.youtube.com/watch?v=gRu6LmP351c> le 30 janvier 2018.

⁵ Voir *infra*, p. 110 et suiv.

⁶ Ellen Spolsky, *The Contracts of Fiction. Cognition, Culture, Community*, Oxford, Oxford University Press, 2015, quatrième de couverture.

diminuée par la diffusion des recherches en psychologie cognitive récentes sur l'imagination, faculté beaucoup plus complexe qu'on ne le croyait, qui n'est pas une simple « génératrice de beaux mensonges »¹ comme le veut la pensée platonicienne, mais un phénomène complexe, indispensable au bon fonctionnement aussi bien sur le plan mental que social. Une meilleure compréhension de l'imagination dans une perspective cognitiviste entraînera sans doute la revalorisation de la littérature, et sa réhabilitation en tant qu'objet de connaissance. Qui plus est, la place des sciences humaines dans la recherche, et particulièrement, comme le précise Françoise Lavocat, le financement des départements de littérature², auraient tout à gagner à la suite de cette articulation.

Cela ne veut pourtant pas dire qu'il convient d'abandonner les approches qui précèdent l'avènement des sciences cognitives et sacrifier la littérarité des textes fictionnels sur l'autel de l'esprit, comme le craignait Sabine Gross. Notre recherche constitue, au contraire, un plaidoyer pour, d'une part, l'innovation dans le cadre des études littéraires cognitives, et de l'autre, la complémentarité et la continuité entre études littéraires cognitives et les approches qui, bien que plus datées, peuvent continuer d'enrichir la recherche contemporaine. Notre outillage conceptuel, que nous présenterons dans les chapitres qui suivent, s'appuie ainsi à la fois sur des découvertes récentes en sciences cognitives, comme la théorie des émotions construites de Lisa Feldman Barrett, et sur des écrits plus anciens, comme la théorie du monomythe de Joseph Campbell, montrant la manière dont leur articulation peut profiter à l'analyse littéraire d'un corpus aussi complexe que problématique comme celui des romans makiniens.

¹ Ellen Spolsky, *Gaps in Nature : Literary Interpretation and the Modular Mind*, *op. cit.*, p. xiii.

² Françoise Lavocat, *op. cit.*, p. 6. Comme le précise pertinemment Lavocat, la notion de fiction est parfois de nos jours « entendu[e] au sens ancien de “mensonge”, même s'il est vrai que celui-ci n'a jamais été durablement écarté de l'appréhension des œuvres de l'imagination ». *Ibid.*, p. 13.

I. 2. « Le voyage du héros ». La théorie du monomythe de Joseph Campbell

La théorie du monomythe appartient à Joseph Campbell (1904-1987), mythologue américain et spécialiste des religions et de littérature comparée. Elle fait l'objet de son *magnum opus*, *The Hero with a Thousand Faces* (1949), dont la première traduction française remonte à 1978¹, et relève de la préoccupation anthropologique d'établir des modèles structurels pour les récits initiatiques apparue pendant la seconde moitié du XIX^e siècle, dont les contributeurs furent, parmi d'autres, l'anthropologue Edward Burnett Tylor, le psychologue Erich Neumann, disciple de Carl Gustav Jung, l'anthropologue James Frazer, auteur de l'étude *The Golden Bough. A Study in Magic and Religion*, ainsi que le psychanalyste Otto Rank et l'anthropologue Lord Raglan, qui ont théorisé le mythotype Rank-Raglan². En théorie littéraire, l'apport le plus célèbre dans ce domaine est sans doute celui de Vladimir Propp, qui a identifié trente-et-un narratèmes et sept *dramatis personae* dans les contes merveilleux russes³. Il convient de mentionner également les travaux du folkloriste Alan Dundes sur les contes amérindiens⁴, de même que ceux du sémiologue Claude Brémont sur la structure des contes⁵, tous les deux ayant cherché à repenser et approfondir le modèle de Propp.

L'approche de Campbell s'inscrit dans la même direction que celle de l'anthropologue soviétique, mais elle s'affranchit de toute délimitation culturelle et générique – rappelons-nous que le corpus de Propp est constitué uniquement de contes de fées russes – pour dégager la structure des récits initiatiques universels. Articulant sa recherche en histoire des religions et en mythologie comparée avec une approche anthropologique de la littérature – Campbell était, par ailleurs, spécialiste de James Joyce – il a élaboré sa théorie après avoir étudié la composition des écrits d'une multitude de cultures, éloignées aussi bien dans le temps que dans l'espace, et découvert qu'en dépit de certaines variations, ils suivent le même schéma de base. Conformément à ce schéma, la formation d'un personnage principal appelé « le héros »

¹ L'édition que nous utilisons est la plus récente, à savoir Joseph Campbell, *Le Héros aux mille et un visages*, Paris, Oxus, 2010, trad. de l'anglais par H. Crès.

² Lord Raglan, *The Hero : A study in Tradition, Myth and Drama*, Mineola, Dover Publications, [1936] 2011, et Otto Rank, *The Myth of the Birth of the Hero : A Psychological Exploration of Myth*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, [1909] 2004, trad. de l'allemand par Gregory C. Richter et E. James Lieberman.

³ Vladimir Propp, *Morphologie du conte*, Paris, Le Seuil, [1928] 2015, trad. du russe par Marguerite Derrida.

⁴ Alan Dundes, *The Morphology of North American Indian Folktales*, Helsinki, Academia Scientiarum Fenica, [1964]1980.

⁵ Voir notamment Claude Brémont, « La logique des possibles narratifs », *Communications*, n° 8, 1966, p. 60-76, et *La Logique du récit*, Paris, Le Seuil, 1973.

constitue le centre d'une action en trois volets, à savoir le départ de celui-ci dans un voyage, son initiation et son retour au monde d'origine, où il partage le don acquis pendant son aventure avec le reste de sa communauté. Campbell résume ce qu'il appelle « l'unité nucléaire »¹ de l'itinéraire du héros de la manière suivante :

Un héros s'aventure hors du monde de la vie habituelle et pénètre dans un lieu de merveilles surnaturelles (x) ; il y affronte des forces fabuleuses et remporte une victoire décisive (y) ; le héros revient de cette aventure mystérieuse doté du pouvoir de dispenser des bienfaits à l'homme, son prochain (z).²

La première étape (x) correspond donc au départ et exige du héros qu'il abandonne la structure de sécurité du monde auquel il appartient pour accepter l'appel de l'aventure. Il traverse ensuite le seuil d'un autre monde, dans lequel il subit une série d'épreuves, souvent sous la direction d'un guide ou d'un maître, ce qui correspond à son (y) initiation. Au terme de cette expérience, il revient au monde qu'il avait quitté, traversant le seuil du retour enrichi d'un pouvoir, un trésor ou un élixir qu'il peut utiliser pour améliorer la vie de ses semblables – il s'agit de son retour (z). Ces trois étapes principales – le départ, l'initiation et le retour – sont divisées davantage par Campbell en dix-sept sous-étapes, dont cinq correspondent au départ, six à l'initiation et six autres au retour. Le départ consiste en (x)1³ l'appel de l'aventure, (x)2 le refus de l'appel, (x)3 la rencontre de l'aide surnaturelle, (x)4 le passage du premier seuil et le séjour dans (x)5 le ventre de la baleine. L'initiation est composée du (y)1 chemin des épreuves, de (y)2 la rencontre avec la déesse, (y)3 la rencontre avec la femme tentatrice, (y)4 la réunion au père, (y)5 l'apothéose et (y)6 l'obtention du don suprême. Le retour, quant à lui, commence par (z)1 le refus du retour, (z)2 la fuite magique et (z)3 la délivrance venue de l'extérieur, et l'aventure se termine par (z)4 le passage du seuil au retour par le héros devenu (z)5 maître des deux mondes et (z)6 libre devant la vie.

Ainsi, malgré le terme choisi pour le désigner, le monomythe n'est pas un mythe, mais un modèle narratif élémentaire, transculturel, transhistorique et récurrent dans les mythes, les textes sacrés et les contes de l'humanité. Il apparaît, par exemple, dans *Le Livre des morts* du bouddhisme tibétain, dans la Bible chrétienne où il jalonne le parcours de Moïse et du Christ, dans les Upanishad hindoues, dans les contes africains, dans les mythes de l'Égypte ancienne, comme dans celui d'Osiris, et dans ceux de la Grèce antique, par exemple dans le mythe de Prométhée, mais aussi chez Dante, dans la saga *Star Wars* (*La Guerre des étoiles*) de George

¹ Joseph Campbell, *op. cit.*, p. 37.

² *Idem.*

³ Dans la citation précédente, les lettres (x), (y), (z) appartiennent à Campbell. En revanche, les nombres nous appartiennent et nous les avons introduits pour jalonner le scénario du monomythe. Ainsi, (x)1 correspond à la première phase (1) du départ (x), etc.

Lucas¹ et dans de nombreuses autres productions de la culture pop hollywoodienne², ainsi que dans les récits et les rêves des patients en psychanalyse³. En effet, Campbell considère que le monomythe est universel et inhérent à la condition humaine, et qu'il « n'acquiert son plein sens que s'il sert de modèle à tous les hommes et à toutes les femmes, à quelque niveau qu'ils se trouvent »⁴. Cela explique, ajoute-t-il, son occurrence « dans les contextes les plus variés », concluant qu'il « ne reste plus à l'homme qu'à découvrir la place qu'il occupe par rapport à ce schéma humain général et à se laisser guider par lui sur la voie qui mène au-delà des murs qui le limitent »⁵. De ce fait, la théorie du monomythe s'avère un instrument particulièrement utile pour mettre en évidence la structure initiatique des romans makiniens, qui a été évoquée occasionnellement par la critique, en général en filigrane⁶, mais qui n'a pas encore fait l'objet d'une analyse exhaustive. Ainsi, le premier point que nous voulons illustrer dans cette thèse est le fait que la compréhension de l'itinéraire initiatique du protagoniste est une des clés les plus productives pour accéder à cet univers romanesque. En effet, le schéma du voyage du héros structure aussi bien l'intrigue des récits que la représentation de la cognition des personnages. Or, ces deux éléments sont, comme nous le montrerons, soigneusement conçus par l'auteur de manière à interférer avec l'activité mentale du lecteur, à l'aider à se positionner par rapport au schéma du monomythe et à entraîner le départ du lecteur pour sa propre aventure. Qui plus est, la représentation textuelle de la cognition révèle des informations sur la biographie de l'auteur, comme nous le suggérerons dans la dernière partie de notre travail.

Nous avons choisi le modèle proposé par Campbell pour notre analyse puisqu'il se rapproche le plus de celui qui se dégage des œuvres qui constituent notre corpus. À la différence

¹ Le réalisateur a été un des amis proches de Joseph Campbell, dont la théorie du monomythe constitue la source principale du scénario de *Star Wars*. Cf. Alex Ferrari, « The Power of Myth : Creating *Star Wars* ' Mythos with Joseph Campbell », dossier consulté en ligne sur <https://indiefilmhustle.com/the-power-of-myth-star-wars-joseph-campbell/> le 20 septembre 2018.

² Sur l'usage du monomythe dans la culture hollywoodienne, consulter l'étude de Richard Mémeteau, *Pop-culture. Réflexions sur les industries du rêve et l'invention des identités*, Paris, Zones, 2014.

Par ailleurs, le monomythe est utilisé également dans les livres de bien-être et de développement personnel, par exemple par Stephen Gilligan et Robert Dilts dans *Le Voyage du héros. Un éveil à soi-même* (Paris, Dunod, 2011). La dimension thérapeutique du voyage du héros est explicite chez Campbell, notamment dans *Myths to Live By*, (Londres, Penguin Books, 1993), où il affirme que le mythe peut être l'antidote des angoisses existentielles et de l'anxiété.

³ Joseph Campbell, *op. cit.*, p. 16 et suiv. Fondée par Sigmund Freud, la psychanalyse est une technique d'investigation des processus psychiques. Dans sa version freudienne, elle est centrée sur la sexualité infantile, alors que dans la version proposée par Carl Gustav Jung, elle s'intéresse à la totalité de la personnalité, à la dimension irrationnelle de la psyché et à l'action créatrice des forces spirituelles.

⁴ *Ibid.*, p. 110.

⁵ *Idem.*

⁶ Par exemple, Magda Ibrahim identifie correctement dans le personnage de Charlotte du *Testament français* un modèle de liberté, de beauté et de bienveillance, mais elle n'approfondit ni le rapport entre celle-ci et son petit-fils, le narrateur du roman, ni le rôle de guide qu'elle joue dans cette relation initiatique. Magda Ibrahim, *Le Personnage de Charlotte dans Le Testament français (1995) d'Andreï Makine. Un modèle de liberté*, *op. cit.*

d'autres théoriciens de récits initiatiques, comme Otto Rank ou Lord Raglan, pour lesquels le point central de l'évolution du protagoniste est le rapport avec les membres de la famille, respectivement celui avec le monde et les dieux qui le gouvernent, pour Campbell la clé de voûte du monomythe est l'esprit humain et ses métamorphoses¹. Cela coïncide avec la ligne de force de l'œuvre de Makine, qui est la représentation de la cognition, ou de l'activité mentale, des personnages, dans les différents stages de leur évolution. Précisons toutefois que ni Campbell ni Makine n'ignorent la relation entre les personnages et leur environnement. Au contraire, pour eux, le héros est représenté dans son rapport avec le monde, mais le point central de son aventure reste néanmoins la dynamique de ses processus mentaux. Pour paraphraser la célèbre phrase de Jean Ricardou sur le Nouveau roman français concernant le passage de « l'écriture d'une aventure » à « l'aventure d'une écriture »², pour Campbell comme pour Makine, les récits initiatiques consistent dans l'écriture de l'aventure de l'esprit humain. Ensuite, le mythologue, de même que les chercheurs contemporains en études littéraires cognitives³, considère la fiction comme un instrument de connaissance. Selon lui, « l'art, la littérature, le mythe et le rite, la philosophie, ainsi que les disciplines ascétiques sont des instruments destinés à aider l'individu à franchir ses horizons limitatifs pour pénétrer dans des sphères de réalisation de plus en plus vastes »⁴. Dépositaires de savoirs ancestraux, les récits ont la capacité de guider l'être humain, de l'orienter, l'informer, le conseiller et le reconforter dans son parcours qui, idéalement, est similaire à l'itinéraire du monomythe, dont les symboles surhumains n'ont d'autre fonction que de servir d'enseignement à l'homme historique⁵.

Cette conception de la littérature converge avec celle de Makine, qui écrit, à l'en croire, pour transfigurer son lecteur⁶ – nous traiterons des mécanismes de cet objectif dans la dernière partie de notre thèse –, ses textes étant effectivement animés par une rhétorique qui exhorte celui-ci à réfléchir à sa vie et à repenser sa vision du monde. Dans la terminologie de Campbell, Makine souhaite que son œuvre permette au lecteur de se positionner par rapport au scénario du monomythe, pour qu'il se laisse par la suite guider au-delà de ses limitations. Cela

¹ Robert A. Segal, « Introduction : In Quest of the Hero », in Otto Rank, Lord Raglan et Alan Dundes, *In Quest of the Hero*, Princeton, Princeton University Press, 1990, p. vii-xxxii.

² Jean Ricardou, *Problèmes du nouveau roman*, Paris, Le Seuil, 1967, p. 111.

³ Cf. Terence Cave, *op. cit.*, p. 19.

⁴ Joseph Campbell, *op. cit.*, p. 170.

⁵ *Ibid.*, p. 184.

⁶ « L'écrivain a le pouvoir de recréer le temps, de l'anéantir, de le dominer par les mots. Le pouvoir de recréer l'être aussi selon sa propre expérience. Il est le seul à pouvoir transfigurer la réalité [...]. Écrire, c'est un choix métaphysique, une transfiguration, un investissement total. On devient autre et si ce n'est pas vécu ainsi vous n'êtes qu'un bon faiseur de romans ». Catherine Argand, « Entretien avec Andreï Makine. Andreï Makine exalte l'âme russe », *Lire*, n° 2, 2001, p. 25-26.

est, nous semble-t-il, l'effet le plus important que Makine vise à produire chez son lecteur, et c'est à la lumière de la recherche de cet effet qu'il convient de comprendre tous les autres aspects de son écriture, notamment les techniques stylistiques et narratives utilisées dans ses textes. Enfin, le scénario du monomythe étant récurrent, de son œuvre se dégage l'idée, énoncée également par Campbell, de l'universalité du scénario du voyage du héros, qui devrait être le parcours de chaque être humain. Ses textes semblent avoir été écrits pour déterminer le lecteur « à découvrir la place qu'il occupe par rapport à ce schéma humain »¹. Il est donc judicieux, dans ce contexte, de procéder à la présentation détaillée de la structure de ce modèle narratif.

Le départ

(x)1 L'appel de l'aventure. Le départ est la première étape du schéma du monomythe. Il est initié par l'appel de l'aventure, qui peut prendre différentes formes, d'une entité surnaturelle qui veut obtenir l'attention du héros à un facteur cognitif, conscient ou inconscient, qui émerge de la vie psychique de ce dernier, comme un rêve ou l'acquis de certaines connaissances intellectuelles. Il peut être singulier ou – si le héros refuse d'y faire attention et continue de s'adonner à ses occupations familières – répétitif et polymorphe². Par exemple, un geste maladroit, dû en apparence au hasard, peut « dévoile[r] un monde insoupçonné et met[tre] l'individu en relation avec des forces qui ne sont pas correctement comprises »³, déclenchant une crise et constituant ainsi l'appel de l'aventure. Quelle que soit la nature de l'appel – nous aurons l'occasion de mettre en évidence son polymorphisme chez Makine – Campbell souligne que sa manifestation n'est jamais le fruit du hasard. Le héros est la cible de l'appel parce que, consciemment ou non, il le provoque. Un geste maladroit est ainsi compris par le mythologue dans le sens freudien de marqueur de désirs ou conflits refoulés⁴, celui qui le commet tentant ainsi l'aventure afin de plonger dans le monde inconnu de son inconscient. Par-delà sa nature et la période de la vie à laquelle il a lieu, « l'appel sonne toujours le lever du rideau sur un mystère de transfiguration – un rite, un moment de passage spirituel

¹ Joseph Campbell, *op. cit.*, p. 110.

² *Ibid.*, p. 58.

³ *Ibid.*, p. 54.

⁴ *Idem.*

qui, lorsqu'il est accompli, équivaut à une mort et à une naissance »¹. Campbell offre une description claire et concise de cette étape initiale du monomythe :

La première étape du voyage mythologique – celle que nous avons nommée « l'appel de l'aventure » – signifie que le destin a sommé le héros et que son centre de gravité spirituel a été transféré de son milieu habituel à une zone inconnue. Cette zone, cette région fatidique, pleine de trésors et de dangers, peut être représentée de bien des façons : comme un pays lointain, une forêt, un royaume souterrain, sous-marin ou céleste, comme une île secrète, une haute cime ou un état de rêve profond ; mais c'est toujours un endroit où se meuvent des êtres polymorphes et étrangement fluides, un lieu de tourments inimaginables, d'exploits surhumains et d'impossibles délices. Le héros peut se mettre en route, mû par un désir personnel d'accomplir l'aventure, comme Thésée quand, arrivé à Athènes, la cité de son père, il entendit l'horrible histoire du Minotaure ; ou il peut y être entraîné par un agent du destin, bienveillant ou hostile, comme Ulysse, ballotté sur les rivages de la Méditerranée par les vents d'un dieu furieux, Poséidon. L'aventure peut commencer par un simple geste maladroit [...] ou bien encore, ce peut être quelque phénomène fortuit qui, au hasard d'une promenade, attire le regard et entraîne le héros loin des chemins battus.²

Après avoir entendu l'appel de l'aventure, « l'horizon de la vie familière s'élargit, les vieux concepts, idées et schémas émotionnels désormais ne conviennent plus [et] le moment de franchir le seuil est proche »³.

(x)2 Le refus de l'appel. L'appel n'est cependant pas toujours suivi d'une réponse positive. Pour différentes raisons, comme le fait d'être prisonnier « d'un dur et pesant labeur »⁴ ou d'une culture, le héros peut ignorer ou refuser l'appel, ce qui équivaut à « transformer l'aventure en sa négation »⁵. Les conséquences du refus consistent dans la dégradation, à la fois physique et psychique, du personnage, ainsi que dans le sentiment que la vie n'a pas de sens – ce qui s'explique par le fait qu'il vient rejeter l'opportunité de lui en donner un :

Le sujet perd toute possibilité de s'affirmer par une action signifiante et devient une victime à sauver. Son monde fleuri devient un désert de pierres desséchées et sa vie lui paraît comme privée de sens – même si, comme le roi Minos, il parvient par un effort de Titan, à bâtir un illustre empire. Quelque maison qu'il construise, ce sera une maison de mort : un labyrinthe aux murs cyclopéens pour soustraire son Minotaure à ses regards. Tout ce qu'il peut faire est de se créer de nouveaux problèmes et attendre l'approche graduelle de sa désintégration.⁶

En outre, Campbell attire l'attention sur le fait que le refus de l'aventure est « essentiellement un refus d'abandonner ce que l'on considère comme son intérêt personnel »⁷, ce qui est étroitement lié à une représentation du monde selon laquelle l'avenir est envisagé « non comme

¹ *Ibid.*, p. 55.

² *Ibid.*, p. 59-60.

³ *Ibid.*, p. 55.

⁴ *Ibid.*, p. 61.

⁵ *Idem.*

⁶ *Idem.*

⁷ *Idem.*

une succession ininterrompue de morts et de naissances, mais comme si chacun avait à établir et à défendre son système présent et personnel d'idéaux, de vertus, de buts et d'intérêts »¹. Cet attachement à son propre système de croyances ou à celui de sa communauté est, pour Campbell comme pour Makine, pathologique. Il entraîne le héros – ou faudrait-il dire l'anti-héros ? – qui préfère la sécurité d'un tel système au chemin inconnu mais gratifiant de l'aventure non seulement vers une mort tragique, mais surtout vers une vie dramatique, remplie de frustrations et de tourments. Comme nous le montrerons plus tard, le personnage central du premier roman de Makine, *La Fille d'un héros de l'Union soviétique*, illustre parfaitement cet exemple.

Les victimes arrivées dans cet état peuvent cependant être sauvées. Campbell souligne que même si certains restent ensorcelés pour toujours, tous ceux qui hésitent ne sont pas perdus. Selon lui, « la psyché tient en réserve bien des secrets qui ne sont révélés que dans la mesure où ils sont nécessaires », de manière que parfois « la situation difficile causée par un refus obstiné de l'appel [est] l'occasion d'une révélation providentielle de quelque principe insoupçonné de libération »². Dans cette perspective, accepter l'appel de l'aventure est associé au début de la libération, qui consiste dans une véritable et profonde connaissance et acceptation de soi et de sa vocation. Pour atteindre ce but, il est impératif, comme nous l'avons déjà précisé, de se déconnecter des structures qui empiètent sur ce processus et qui créent l'illusion de la connaissance ou de la sécurité émotionnelle et spirituelle. Par exemple, il est probable qu'un individu qui accepte un discours identitaire dont il est la cible n'entreprendra pas le voyage de la connaissance de soi, puisque ce discours lui dit qui il est, créant à la fois l'illusion de la connaissance et celle de l'inutilité d'abandonner ce qu'il est à présent. De tels personnages peuvent développer des fixations désespérées pour les récits qui renforcent leur identité, jusqu'à se définir principalement ou exclusivement à travers l'image de l'un de leurs parents, de leur tribu ou de leur nation, dont les murs de protection sont en réalité, dans le paradigme campbellien, des murs de cloisonnement. Refuser l'appel de l'aventure équivaut ainsi à la privation de liberté³. Cet emprisonnement n'est pourtant pas éternel, le héros pouvant créer ou accepter d'autres circonstances pour entamer son voyage. Le protagoniste de *La Vie d'un homme inconnu* de Makine est un tel « héros racheté ».

¹ *Idem.*

² *Ibid.*, p. 65.

³ Par exemple, l'album le mieux connu du groupe britannique Pink Floyd, *The Wall* (1979), ainsi que le film éponyme, *Pink Floyd : The Wall* (1982), réalisé par Alan Parker, sont construits autour de cette métaphore du mur de protection qui devient un mur de cloisonnement. L'influence d'une mère surprotectrice détermine Pink, le protagoniste, à finir par s'isoler du monde après une vie remplie d'échecs.

(x)3 L'aide surnaturelle. Le premier personnage rencontré par celui qui ne refuse pas l'appel de l'aventure est une figure protectrice qui pourvoit le héros de dons qui l'aideront à surmonter les obstacles à venir. « L'aide surnaturelle »¹ se manifeste souvent sous la forme d'une influence bienveillante et protectrice, ou sous la figure du gardien. Dans les contes de fées européens, elle est incarnée par la marraine fée, dans les légendes chrétiennes, son rôle est souvent joué par la Vierge Marie, alors que dans la mythologie grecque, elle est représentée par Ariane, qui aide Thésée à s'échapper du labyrinthe. Les personnages masculins qui l'incarnent sont les nains, les habitants des bois, les sorciers, les ermites, les bergers ou les forgerons qui apparaissent « pour munir le héros des amulettes et des conseils dont il a besoin »². Campbell ajoute que

dans les mythologies d'un ordre plus élevé, [c]e rôle atteint l'ampleur des grandes figures du guide, du maître, du passeur, du conducteur des âmes vers l'au-delà. Dans le mythe de l'époque classique, c'est Hermès-Mercure ; en Égypte, habituellement, Thot (le dieu ibis, le dieu babouin) ; et dans le christianisme, le Saint-Esprit. [...] Le héros qui bénéficie d'une telle aide est typiquement celui qui a répondu à l'appel. L'appel, en fait, était l'annonce première de la venue de ce prêtre initiateur.³

Comme dans les mythologies d'un ordre élevé mentionnées par le chercheur américain, chez Makine l'aide surnaturelle et la figure du mentor, ou du maître, se confondent dans la plupart des cas.

(x)4 Le passage du premier seuil. Guidé et aidé, le héros poursuit son aventure, qui le mène aux frontières de son monde, devant le seuil qu'il doit traverser pour passer à l'étape suivante de son voyage, à savoir l'initiation. Au-delà de ce seuil se trouve un territoire qui remet en question les lois de son monde et sur lequel il ne bénéficie pas de la protection de sa tribu. C'est « l'obscurité, l'inconnu et le danger »⁴, ce qui explique pourquoi « l'homme ordinaire est plus que satisfait, il est même fier, de rester dans les limites convenues et la croyance populaire lui donne tout lieu de craindre plus que tout le premier pas dans l'inexploré »⁵. En effet, les mythes et les contes « peuplent de présences trompeuses et dangereuses tout endroit désert situé hors des voies de passage habituelles du village »⁶. Le danger est souvent représenté sous la forme de léviathans, de sirènes, de rois, de dragons, d'ogres ou d'autres monstres, et la communauté voit d'un mauvais œil toute idée d'exploration et de confrontation avec eux. Campbell mentionne en guise d'exemple les belles femmes

¹ Joseph Campbell, *op. cit.*, p. 69.

² *Ibid.*, p. 71.

³ *Ibid.*, p. 71 et 73.

⁴ *Ibid.*, p. 76.

⁵ *Idem.*

⁶ *Idem.*

sauvages qui, selon les paysans russes, habitent les grottes et les montagnes et chatouillent jusqu'à la mort le voyageur qui se promène seul dans la forêt¹. Dans une perspective psychanalytique, ces forces représentent les éléments refoulés de l'inconscient, si bien qu'en les poussant à éviter toute confrontation avec eux, ce que la tribu décourage est en réalité le contact du héros avec lui-même, et notamment avec les aspects ténébreux de sa psyché². Aussi, pour traverser le premier seuil, le héros doit-il se délivrer de son ego³. Chez Makine, le symbolisme du seuil est riche et le passage, souvent difficile. Le héros peut longtemps hésiter avant de s'embarquer pour l'aventure.

(x)5 Le ventre de la baleine. L'idée que le passage du seuil « permet l'accès à une sphère de renaissance est représentée par l'image symbolique du ventre, vaste comme le monde, de la baleine. Le héros, au lieu de vaincre la puissance du seuil ou de pactiser avec elle, est englouti dans l'inconnu et semble avoir succombé à la mort »⁴. Le passage est ainsi une forme d'annihilation de soi, qui est la condition *sine qua non* de la renaissance qui attend l'initié. En effet,

au lieu d'aller vers l'extérieur, au-delà des confins du monde visible, le héros se dirige vers l'intérieur, pour naître à nouveau. La disparition correspond à l'entrée du fidèle à l'intérieur du temple – où il devra être vivifié par le rappel de qui il est et de ce qu'il est, c'est-à-dire cendre et poussière, à défaut d'être immortel. Le temple intérieur, le ventre de la baleine et la contrée céleste au-delà, au-dessus et au-dessous des frontières du monde, sont un et identiques. [...] Allégoriquement donc, l'entrée dans le temple et la plongée héroïque entre les mâchoires de la baleine sont des aventures identiques ; toutes deux traduisent en images l'acte qui recentre la vie, qui renouvelle la vie.⁵

Le héros réitère donc la pratique séculaire des ermites, qui se retirent du monde pour subir une mort et une renaissance symboliques. Franchir le seuil du départ est, dans cette optique, la première étape de sa métamorphose. Après l'avoir traversé, « son personnage séculier reste à l'extérieur [...]. Une fois à l'intérieur, on peut dire qu'il est mort au temps, qu'il est retourné dans la Matrice du Monde, le Nombriil du Monde, le Paradis Terrestre »⁶. Selon Campbell, « le ventre de la baleine » peut prendre une multitude de formes. Par exemple, le héros irlandais Finn MacCool fut avalé par un monstre de forme imprécise, le Petit Chaperon Rouge par un loup, le héros polynésien Maui par son arrière-grand-mère, Hine-nui-tepo, et tout le panthéon

¹ *Ibid.*, p. 77.

² *Ibid.*, p. 76.

³ *Ibid.*, p. 84.

⁴ *Ibid.*, p. 85. La métaphore du ventre de la baleine fait allusion à l'histoire vétérotestamentaire du prophète Jonas qui, pendant son voyage vers Ninive, la capitale de l'Empire assyrien, a passé trois jours dans le ventre d'un grand poisson, communément assimilé à une baleine dans l'imaginaire collectif.

⁵ *Ibid.*, p. 87.

⁶ *Idem.*

grec, à l'exception de Zeus, fut avalé par Kronos¹. Chez Makine, le ventre de la baleine est souvent représenté par la bibliothèque ou par la nature russe. Occasionnellement, il prend la forme d'un espace exigü, comme la baraque du gardien du cimetière dans *Le Crime d'Olga Arbélina*, le wagon du train dans *La Musique d'une vie* ou une petite pièce d'un appartement pétersbourgeois dans *La Vie d'un homme inconnu*. Quelle que soit sa nature, il est l'endroit où a lieu l'initiation du héros.

L'initiation

(y)1 Le chemin des épreuves. L'initiation est la deuxième étape du voyage du héros. Une fois à l'intérieur du « ventre de la baleine », celui-ci doit passer par une succession d'épreuves dans un monde « aux formes étrangement fluides et ambiguës »² qui ne lui est pas encore familier, mais où il bénéficie de l'aide et de la protection du guide (l'aide surnaturelle) qu'il a rencontré lors de son départ. Le héros est au début d'un long chemin « marqué de victoires initiatrices et d'instantanés d'illumination [...], de triomphes préliminaires, d'extases passagères et de visions éphémères du pays merveilleux »³, au long duquel il faudra « occire des dragons [et] franchir des barrières imprévues »⁴. Selon Campbell, cette étape du voyage est « à l'origine de toute une littérature où se succèdent épreuves et supplices miraculeux »⁵, dont l'exemple le mieux connu est sans doute celui de Psyché, l'héroïne qui, partie à la recherche de son bien-aimé Cupidon, doit accomplir toutes les tâches difficiles créées par Vénus, la mère jalouse de Cupidon, pour retrouver ce dernier⁶. Comme dans le cas de Psyché, le chemin des épreuves est une catabase, à savoir une descente aux Enfers – qu'il s'agisse d'un enfer mythologique ou symbolique, psychologique. Campbell mentionne d'ailleurs que dans la terminologie mystique, cette étape correspond à celle de la « purification du moi », au cours de laquelle les sens sont « purifiés et mortifiés » et les énergies et les intérêts « concentrés sur des objets transcendants »⁷. Dans le vocabulaire de la psychologie, cela se traduit par le

¹ *Ibid.*, p. 85.

² *Ibid.*, p. 91.

³ *Ibid.*, p. 99.

⁴ *Idem.*

⁵ *Ibid.*, p. 91.

⁶ *Ibid.*, p. 91-92.

⁷ *Ibid.*, p. 94.

processus de « dissolution, de sublimation, de transmutation, des images infantiles de notre passé personnel »¹.

Dès lors, le véritable enjeu de cette étape est de vaincre son ego, qui est la condition nécessaire d'une transformation profonde du soi. En effet, les épreuves renforcent « la question qui se posait au premier seuil et qui demeure encore sans réponse : *l'ego* peut-il se mettre à mort lui-même ? »². Campbell suggère la difficulté de cet exploit en comparant l'ego à une hydre qui démultiplie ses têtes au fur et à mesure qu'on les coupe, « à moins que le juste cautère n'ait été appliqué au membre mutilé »³. Mais comment peut-on savoir quel est le juste cautère ? Le chercheur affirme que si les générations passées étaient accompagnées et aidées par un monde de symboles et d'exercices spirituels, les héros de la modernité, à force d'avoir chassé les dieux et les démons de leur existence, sont forcés d'affronter cette difficulté seuls ou, dans le meilleur des cas, de la « résoudre avec une aide incertaine, improvisée et rarement efficace »⁴. Les héros makiniens, nous le verrons, sont des êtres isolés qui bénéficient rarement de l'aide de leur communauté, mais ils sont, en revanche, guidés par un maître plein d'amour et d'abnégation, ce qui assure le succès de leur aventure.

(y)2 La rencontre avec la déesse. Après avoir franchi les barrières et traversé la série d'épreuves, le héros arrive au point culminant de son aventure, qui est habituellement présenté comme une union mystique avec une figure féminine tutélaire, qui peut être celle de la mère, de la sœur, de la maîtresse ou de l'épouse. Elle est « l'incarnation de la perfection promise » et représente « la certitude pour l'âme qu'à la fin de son exil dans un monde d'imperfection organisée, la félicité, connue autrefois, sera retrouvée : la mère rassurante, la mère nourricière, la mère "bonne", jeune et belle, celle que nous avons connue et aimée dans le plus lointain passé »⁵. Chez Makine, cette étape du monomythe est une des plus ambiguës, mais aussi, paradoxalement, une des plus soigneusement construites, puisque la mère est souvent absente, voire morte prématurément, ce qui n'empêche pas le héros – même celui qui ne l'a jamais connue ou qui en garde un souvenir estompé des premières années de son enfance – d'y rêver et de la désirer. Cela s'explique par le fait que cette figure est une réactualisation du personnage

¹ *Idem.*

² *Ibid.*, p. 99, en italique dans l'original.

³ *Idem.* Chez Campbell, l'ego (*the ego*) désigne l'image qu'on a de soi à la lumière de la compréhension qu'on a du monde, alors que le soi (*the self*) représente l'ensemble de possibilités que l'avenir peut offrir. Chez le personnage non-initié, l'ego agit souvent comme un dictateur, au détriment de l'individu. Il peut ainsi empiéter sur le devenir en empêchant le personnage de se transformer et d'entamer le voyage initiatique.

Nous souhaitons souligner que l'acception que l'ego et le soi ont chez Campbell ne se confond pas avec celle que ces notions ont en psychanalyse, chez Freud ou chez Jung, par exemple.

⁴ *Ibid.*, p. 96.

⁵ *Ibid.*, p. 102.

mythologique de la Mère Universelle, celle qui « confère au cosmos les propriétés féminines de la présence première, nourricière et protectrice »¹, et dans cette perspective il n'est pas nécessaire de l'avoir connue pour la désirer. Selon Campbell, elle est l'objet d'un fantasme « produit spontanément par l'imagination », le chercheur ajoutant qu'il existe « une analogie étroite et évidente entre l'attitude du jeune enfant envers sa mère et celle de l'adulte à l'égard du monde matériel qui l'entourne »². Ce fantasme anime effectivement les personnages makiniens, dont le désir inassouvi d'une présence maternelle se manifeste, nous le verrons, dans leur rapport avec le monde. Chez Campbell comme chez Makine,

la femme représente, dans l'expression allégorique de la mythologie, la totalité de ce qui peut être connu. Le héros est celui qui parvient à cette connaissance. À mesure qu'il progresse dans la lente initiation qu'est la vie, la forme de la déesse passe, sous son regard, par une série de transfigurations : elle ne se montre jamais plus grande qu'il n'est, bien qu'elle soit la promesse d'une révélation qu'il n'est pas encore capable de comprendre. Elle l'attire, le guide, l'invite à briser ses chaînes. Et s'il peut se montrer à la hauteur de ce qu'elle apporte, tous deux, celui qui connaît et celle qui est connue, seront libérés de toute limitation. La femme est le guide qui mène à l'apogée de l'aventure des sens. Le regard du faible la réduit aux états inférieurs ; le regard de l'ignorant la condamne à la banalité, à la laideur. Mais l'œil de la compréhension la rachète. Le héros qui peut l'accepter telle qu'elle est, sans se troubler inutilement, mais avec la bonté et l'assurance qu'elle réclame, est virtuellement le roi, le dieu incarné, du monde qu'elle a créé.³

(y)3 La femme tentatrice. Après la rencontre de la déesse, le héros peut commencer à voir la femme, auparavant idéalisée, sous un jour différent. Cela s'explique par le fait que la progression dans le scénario du monomythe est proportionnelle à la connaissance de soi du héros. Étant le point culminant de son initiation, le « mariage mystique » avec la déesse a lieu en même temps que la prise de conscience des aspects les plus sombres de son esprit. Après cet épisode, la perception de soi du héros change, l'amour de soi peut se transformer en haine ou en dépit. Campbell affirme que « lorsque ce sentiment de répulsion, qu'illustrent Œdipe et Hamlet, continue à emprisonner l'âme, le monde, le corps et, par-dessus tout, la femme ne sont plus des symboles de victoire, mais de défaite »⁴, ajoutant que les vies et les écrits des saints chrétiens ont familiarisé l'Occident avec cette idée⁵. Dans cette perspective, la notion de « femme tentatrice » n'est peut-être pas la plus appropriée pour désigner cette épreuve, puisqu'il s'agit plutôt de la femme *perçue* par le héros en tant que telle. D'après Campbell,

le point-clé de cette étrange épreuve réside dans le fait que nos opinions conscientes sur ce qui devrait être la vie correspondent rarement à ce qu'elle est en réalité. Nous

¹ *Ibid.*, p. 103.

² *Idem.*

³ *Ibid.*, p. 106.

⁴ *Ibid.*, p. 111.

⁵ *Idem.*

refusons, d'une manière générale, de reconnaître, en nous-mêmes ou en nos proches, l'ampleur de cette fièvre pressante, autoprotectrice, nauséabonde, vorace, lubrique, qui est la nature même de la cellule organique. Nous avons tendance, au contraire, à parfumer, blanchir et réinterpréter ; tout en imaginant que les mouches tombent dans la crème et les cheveux dans la soupe par la faute de quelque mauvais plaisant, autre que nous. Si tout à coup l'idée s'éveille en nous, ou fait irruption dans notre attention, que tout ce que nous pensons ou faisons est nécessairement imprégné de l'odeur de la chair, il arrive souvent qu'un sentiment de répulsion nous envahisse soudain : et la vie, l'acte de vie, les organes de vie, la femme, en particulier, en tant que principal symbole de vie, deviennent intolérables à l'âme pure, à l'âme si pure.¹

Chez Makine, cette étape fait partie du processus de maturation du protagoniste et participe de la démystification de la femme, s'inscrivant en faux contre « les opinions conscientes » sur la vie et forçant ainsi le héros à affronter la réalité.

(y)4 La réunion au père est une autre facette de la découverte de soi, consécutive à la découverte de son agressivité et de ses instincts sexuels (« la femme tentatrice »). Elle consiste dans la réconciliation avec ce qui, dans les mythologies, est représenté sous la forme du courroux du Père, à savoir l'image punitive de Dieu², qui pour Campbell est en réalité un reflet de l'ego du héros qui « provient des impressions marquantes reçues dans la petite enfance, impressions abandonnées au passé mais qui se projettent dans le futur »³. L'attachement idolâtrique à cette image, qu'il appelle une « non-réalité », « vaut par son pouvoir pédagogique [et] constitue l'erreur même qui fait que l'on reste plongé dans un sentiment de péché qui interdit à l'esprit potentiellement adulte d'accéder à une vue plus équilibrée, plus réaliste, du père et, partant, du monde »⁴. De ce fait, la réconciliation exige l'abandon de cette fausse image, qui doit être remplacée par l'avatar d'un père miséricordieux et fiable. Il s'agit là d'une autre étape dans la lutte contre l'ego :

La réconciliation (la réunion) n'est autre chose que l'abandon de ce monstre à deux têtes engendré de lui-même, le dragon que l'on prend pour Dieu (surmoi) et le dragon que l'on appelle Péché (c'est-à-dire ce qui est refoulé). Mais cela exige que soit abandonné l'attachement à *l'ego* lui-même, et c'est là que réside la difficulté. Il faut croire que le père est miséricordieux et, ensuite, avoir foi en sa miséricorde. Alors s'opère un transfert du centre de la foi. Elle échappe à ce dieu-dragon qui l'enserrait dans les replis de ses anneaux et, dès lors, les ogres redoutables disparaissent.⁵

(y)5 L'apothéose. Ce que Campbell appelle « l'apothéose » est l'abandon de la dimension totémique de l'existence et la prise de conscience de l'universalité de l'expérience humaine. Ainsi,

¹ *Ibid.*, p. 110.

² *Ibid.*, p. 116.

³ *Idem.*

⁴ *Idem.*

⁵ *Ibid.*, p. 119, en italique dans l'original.

une fois libérés de notre conception personnelle qui ramène les archétypes universels au niveau d'une région du monde, d'une religion, d'une nation ou d'une tribu, et des dangers qui en découlent, il devient possible de comprendre que l'initiation suprême n'est pas celle que dispensent les pères maternels vénérés à l'échelon local et qui donc projettent sur leurs voisins la charge d'agression dont ils se défendent eux-mêmes.¹

Autrement dit, le dépassement de la pensée qui émane « d'une tribu, d'une race, d'une nation ou d'une secte »² et la compréhension de l'universalité de l'expérience humaine constituent l'initiation suprême, dont celle proposée par les figures tutélaires locales n'est qu'un piètre substitut, voire un obstacle. Une des preuves de l'initiation est le dépassement de la distinction entre soi-même et autrui. La perception de l'altérité du héros initié change fondamentalement – qu'il s'agisse de l'altérité personnelle, à savoir celle d'un autre individu, ou culturelle, c'est-à-dire celle d'une culture étrangère. Au terme de son aventure, le protagoniste arrive à considérer autrui comme un autre soi-même. Pour citer Campbell, une fois initiés, « nous devenons ceux qui savent, ceux pour qui tous les hommes sont frères »³.

Pour acquérir cette vision du monde, le héros doit passer par une métamorphose spirituelle profonde. Il s'agit du topos de la mort et de la renaissance, rencontré dans de nombreuses traditions spirituelles et religieuses⁴, ainsi que dans la tradition alchimique⁵ et dans de nombreuses œuvres littéraires universelles. Il constitue, par exemple, une des lignes de force de l'œuvre de Dostoïevski, qui met en exergue aux *Frères Karamazov* la parabole biblique de la graine qui doit mourir pour renaître⁶. Il apparaît aussi chez Jean Rouaud, comme le remarque Sylvie Freyermuth, sous la forme de la métaphore récurrente de l'ascension des ténèbres vers la lumière⁷. Dans la même optique, il occupe une place centrale chez Makine, dont il traverse également l'œuvre, même s'il n'est formulé de manière explicite que dans *Alternance*, à travers le concept de « *métanoïa* », sur lequel nous reviendrons, et dont l'étymologie grecque désigne précisément l'action de changer profondément son esprit⁸.

¹ *Ibid.*, p. 143.

² *Ibid.*, p. 146.

³ *Idem.*

⁴ Campbell considère qu'il trouve son expression suprême dans le bouddhisme. *Idem.*

⁵ Cf. Mircea Eliade, *Forgerons et alchimistes*, Paris, Flammarion, [1997] 2018.

⁶ « *En vérité, en vérité, je vous le dis : si le grain de blé tombé en terre ne meurt, il demeure seul ; mais s'il meurt, il porte beaucoup de fruits.* (Évangile selon saint Jean, XII, 24) ». Fédor Dostoïevski, *Les Frères Karamazov*, Paris, Le Livre de Poche, [1880] 1972, p. 3, trad. du russe par Élisabeth Guertik, en italique dans l'original.

⁷ Sylvie Freyermuth, « Les figures de l'ascension : une métaphore roualdienne de la quête spirituelle », in Myriam Watthee-Delmotte et Aude Bonord (éds.), *Le Sacré dans la littérature contemporaine. Expériences et références*, Berne, Peter Lang, 2015, p. 69-81.

⁸ Le nom est composé du préfixe *μετά* (meta), qui signifie « ce qui dépasse », et du verbe *voέω* (noes), qui signifie « penser ». « *Métanoïa* » se traduit ainsi par « changement de la pensée ». Nous reviendrons sur la place et les significations de cette notion chez Makine.

(y)6 Le don suprême. Le chemin éprouvant de l'initiation est couronné par l'obtention d'un don que le héros emporte avec lui lors de son retour et qu'il peut utiliser pour changer ou sauver le monde qu'il a quitté. Il s'agit d'un trésor, d'un élixir ou d'un message à transmettre, et il est obtenu soit avec la bénédiction du dieu ou du maître rencontré par le héros dans son voyage, soit par la ruse, lorsque « les dieux se montrent d'une rigueur et d'une prudence excessive »¹. Dans le cas de Prométhée et dans celui, similaire, du héros polynésien Maui, le don est représenté par le feu que les deux doivent arracher aux dieux pour l'offrir à l'humanité, alors que dans l'épopée mésopotamienne prébiblique de Gilgamesh, le roi légendaire de la ville sumérienne d'Uruk, il consiste en un élixir. Chez Makine, le don suprême que le protagoniste emporte avec lui dans sa communauté d'origine est double, et il est destiné aussi bien au héros qu'au monde d'où il vient. La récompense du premier est la découverte de sa vocation, qui donne sens à son existence. Le don offert au monde est un message que le héros doit se charger de transmettre à ses semblables. Les deux sont, au fait, intimement et inextricablement liés, puisque ce n'est qu'en assumant sa vocation – celle de l'écriture romanesque – que le héros peut contribuer à la transmission du message et à la régénération du monde. Nous verrons que nous pouvons y lire une théorie de la littérature et de la lecture, un art poétique.

Le retour

(z)1 Le refus du retour. Le retour est l'étape finale du voyage initiatique. Sa première sous-étape correspond en miroir à l'épisode initial du départ – qui est, rappelons-nous, le refus de l'appel – consistant dans le refus du héros d'intégrer sa communauté d'origine :

Ayant atteint le but de sa quête, [...] le héros doit encore revenir avec son trophée qui a [le] pouvoir de transformer la vie. Le cycle complet, la formule même du monomythe, exige que le héros entreprenne maintenant la difficile épreuve de rapporter les urnes de la sagesse, la Toison d'or ou la princesse endormie, au royaume des hommes, où le don obtenu pourra contribuer à la renaissance de la collectivité, de la nation, de la planète [...]. Mais cette responsabilité a été bien souvent refusée.²

Parmi les raisons du refus, Campbell mentionne les doutes du héros concernant son pouvoir de communiquer son message aux habitants du monde qu'il a quitté, dont la plupart sont des non-initiés qui n'ont pas entrepris le voyage initiatique et qui, de ce fait, risquent de ne pas

¹ Joseph Campbell, *op. cit.*, p. 163.

² *Ibid.*, p. 173. Nous avons corrigé, dans la transcription de ce passage, une faute de frappe de l'original, dans l'expression « qui a, pouvoir de transformer la vie », remplaçant la virgule par l'article défini.

comprendre ce que le héros souhaite leur transmettre. Le chercheur offre comme exemple le cas de Bouddha et celui des saints qui ont trépassé pendant leur extase divine, choisissant de ne plus retourner au monde des mortels¹. Par-delà les doutes sur sa capacité de communiquer avec ses semblables, le héros peut aussi décider, à la suite de son expérience, de s'éloigner davantage de leur monde au lieu d'y retourner. « Ce n'est pas volontiers, en effet », remarque le mythologue, « que le héros renonce à la félicité connue dans la demeure profonde, pour retrouver la dispersion de soi inhérente à l'état de veille »². Il mentionne en guise d'exemple l'histoire de Muchukunda, un roi-guerrier d'une légende hindoue qui, après sa rencontre avec Vishnu, le dieu suprême, ne se sent plus à sa place dans le monde et décide de se retirer dans une montagne. Finissant le récit du roi Muchukunda par une question rhétorique – « Et qui peut dire qu'aucune bonne raison ne lui dicta son choix ? »³ – Campbell suggère qu'il est compréhensible que le héros ne désire plus y retourner après avoir trouvé un mode d'existence supérieur à celui qu'il avait quitté.

(z)2 La fuite magique. Si le protagoniste décide toutefois de retourner à son monde d'origine, il se retrouve dans une des deux situations possibles. Dans la première, il a le soutien du dieu qu'il a rencontré dans son voyage. « Si le héros, au moment de triompher, obtient la bénédiction de la déesse ou du dieu, et s'il est ensuite explicitement chargé de retourner au monde, muni de quelque élixir pour la restauration de la société, son protecteur surnaturel, au cours de l'étape finale de son aventure, le soutiendra de toute sa puissance »⁴. Au contraire, s'il s'est emparé de son trésor par la ruse, et que « les dieux ou les démons désapprouvent son désir de retourner au monde, la dernière phase de la ronde mythologique se transforme [...] en une poursuite mouvementée, comique bien souvent, semée parfois d'obstacles et d'évasions magiques fantastiques »⁵. Campbell mentionne à cet égard l'histoire du héros gaulois Gwion Bach qui, après avoir volé les gouttes magiques d'un élixir préparé par Keridwen, la protectrice des bonnes récoltes et la déesse de la poésie et des lettres, traverse une série d'aventures pendant lesquelles il se transforme à plusieurs reprises en animal pour échapper à la colère de la déesse⁶. La fuite mouvementée est également un des thèmes préférés des contes populaires, comme en témoigne une légende bouriate selon laquelle le pouvoir du premier chamane, Morgon-Kara, est enlevé dans un accès de colère par un dieu, pendant la fuite du héros⁷.

¹ *Idem.*

² *Ibid.*, p. 185.

³ *Ibid.*, p. 175.

⁴ *Ibid.*, p. 176.

⁵ *Idem.*

⁶ *Ibid.*, p. 177-178.

⁷ *Ibid.*, p. 179-180.

(z)3 La délivrance venue de l'extérieur. Le héros qui refuse ou hésite à traverser le seuil du retour peut recevoir une aide ou une injonction de l'extérieur, qui l'encourage à revenir auprès de ses semblables. En d'autres termes, « le monde doit se charger de le ramener », puisque « la société est jalouse de ceux qui se tiennent éloignés d'elle et elle va frapper à leur porte »¹. Selon Campbell,

cela nous amène au point crucial de l'aventure, dont tout le voyage miraculeux n'a été qu'un prélude – étape particulièrement difficile, paradoxale, qui se situe au moment où le héros franchit le seuil du retour et passe du royaume mystique à l'univers de la vie quotidienne. Que le monde extérieur lui soit venu en aide, que des forces intérieures aient dirigé ses pas ou que des guides surnaturels l'aient soutenu en chemin, il lui faut encore pénétrer à nouveau, chargé de son trophée, dans ce monde qu'il a depuis longtemps oublié où les hommes, qui ne sont que fractions, s'imaginent être le tout. Il lui faut encore, avec cet élixir rédempteur de vie et annihilateur de *l'ego*, affronter la société, et subir le choc en retour des bons prétextes, de la sourde rancœur et des hommes bons qui ont de la peine à comprendre.²

Le retour à la vie quotidienne, qui pour les héros de Makine peut être particulièrement lent et laborieux, exige que ceux-ci traversent un dernier seuil.

(z)4 Le passage du seuil au retour. Campbell insiste sur la difficulté de passer le seuil du retour, entreprise qui est parfois plus problématique que la traversée de celui du départ, et souligne les multiples échecs que le héros peut subir pour réassumer la vie. Ces échecs découlent de la nouvelle compréhension du monde qu'il a acquise pendant son initiation, que ses semblables ne partagent pas. En récapitulant l'itinéraire du héros, Campbell affirme qu'en apparence, les deux mondes, « le monde des dieux et celui des hommes, ne peuvent être représentés que séparés, aussi distincts l'un de l'autre que la vie et la mort, le jour et la nuit »³, et qu'en quittant les régions familières pour se perdre dans l'obscurité, le héros semble être perdu, prisonnier ou en danger⁴, de manière que son retour ressemble à une remontée de cette région lointaine. En réalité cependant, les deux mondes n'en forment qu'un, le second étant une dimension oubliée du premier. Ainsi, « l'exploration, volontaire ou involontaire, de cette dimension constitue l'essence même de l'exploit du héros »⁵. Dans sa description des modèles des récits initiatiques, Robert Segal insiste sur cette dimension du monomythe campbellien⁶, dont la signification ultime réside dans la prise de conscience de l'identité des deux mondes. Dans cette optique, lors de son initiation, le héros ne fait qu'explorer une dimension

¹ *Ibid.*, p. 185.

² *Ibid.*, p. 192, en italique dans l'original.

³ *Ibid.*, p. 194.

⁴ *Idem.*

⁵ *Idem.*

⁶ Robert A. Segal, *op. cit.*, p. xx.

ontologique de l'existence qui est ignorée par la plupart de ses semblables. Dès lors, sa tâche consiste à transmettre, à partager cette connaissance. Le héros peut néanmoins se sentir incapable de la mener à bien. Son état d'esprit est exprimé par le chercheur américain par une suite de questions que le personnage se pose et auxquelles il devra trouver la réponse :

Mais comment enseigner encore ce qui a été correctement enseigné et incorrectement assimilé des milliers et des milliers de fois au long des millénaires de prudente déraison de l'humanité ? [...] Comment traduire dans le langage du monde du jour le message de l'obscurité qui défie toute formulation ? Comment représenter sur le plan bidimensionnel une forme tridimensionnelle ? Ou exprimer dans une image tridimensionnelle une signification multidimensionnelle ? Comment traduire en termes de « oui » et de « non » des révélations qui anéantissent toutes les tentatives de définir les paires de contraires ? Comment communiquer à des gens qui ne s'attachent qu'au témoignage exclusif des sens le message du vide, créateur de tout ?¹

Autrement dit, le héros est chargé de trouver un moyen de traduire ce qu'il a connu, compris et senti dans la langue de ceux pour qui son expérience est étrangère. Reformulant le langage métaphorique de Campbell dans celui de la psychologie cognitive contemporaine, le héros doit effectuer une opération de traduction intermentale, c'est-à-dire rendre compréhensible son activité mentale à autrui. S'il choisit de le faire par le biais du langage – le chercheur suggère qu'il existe d'autres médiums dont il peut se servir, comme l'image, qui est sans doute une référence synecdochique à l'art en général – il se trouvera dans la situation de traduire non pas d'une langue à l'autre, mais d'un *esprit* à l'autre. Or, il peut trouver cette mission non seulement difficile, mais aussi vaine. Ainsi,

la première difficulté du héros à son retour, après la vision de plénitude qu'il a reçue, est de reconnaître une réalité aux joies et aux peines passagères, aux banalités et aux bruyantes trivialités de la vie. Pourquoi réintégrer un tel monde ? Pourquoi tenter de rendre plausible, ou même intéressante, à des hommes et à des femmes en proie à leurs passions, l'expérience de la béatitude transcendante ? [...] Il est facile d'envoyer toute la communauté au diable et de se retirer dans sa forteresse céleste, d'en fermer la porte et de la verrouiller.²

Dans cette logique, « le poète ou le prophète » qui choisit, malgré tout, d'assumer sa mission, accomplit un acte sacrificiel, d'autant plus qu'il doit subir également l'hostilité, la raillerie et le rejet de ceux à qui il transmet ses connaissances. L'allégorie de l'albatros baudelairien est peut-être le meilleur véhicule pour rendre compte de la situation dans laquelle se trouve le héros retourné au monde, descendu des hauteurs célestes et « exilé sur le sol au milieu des huées »³. Cependant, nous rappelle Campbell, « pour que son aventure aboutisse, le

¹ Joseph Campbell, *op. cit.*, p. 194.

² *Ibid.*, p. 194-195.

³ Charles Baudelaire, *L'Albatros*, in *Les Fleurs du Mal*, Paris, Gallimard, [1857] 1996, p. 36.

héros doit survivre à la violence du choc que provoque son retour au monde »¹. Il doit également apprendre à maîtriser le monde auquel il retourne.

(z)5 Maître des deux mondes. Après son initiation sous la direction d'un mentor, le héros doit devenir lui-même maître. Selon Campbell, « le héros dont l'attachement à l'*ego* est déjà annihilé peut franchir les horizons du monde et en revenir, entrer et sortir du dragon avec l'aisance d'un roi qui circule par toutes les salles de sa demeure »². Le mythologue définit cette capacité dans les termes de la liberté de se déplacer entre les deux mondes, ainsi que dans ceux de la maîtrise et de la connaissance de ces deux dimensions de l'existence :

L'art du maître est la faculté qu'il a de franchir librement la ligne de partage des mondes, de passer de la perspective des manifestations temporelles à celle des profondeurs causales et inversement, sans confondre les principes de l'un avec ceux de l'autre, tout en permettant cependant à l'esprit de connaître l'un au moyen de l'autre.³

Autrement dit, le héros doit triompher des difficultés du retour, qui est l'épisode final de son combat contre son ego, et accepter avec humilité de vivre parmi ses semblables et de se mettre à leur service. Ce faisant, il abandonne tout attachement à l'égard de ses propres « limitations, idiosyncrasies, espoirs, craintes »⁴ pour devenir un anonyme dont le rôle n'est pas d'affirmer son individualité, mais de contribuer à l'amélioration et à la régénération du cosmos. Dans les contes et les mythes, ces personnages sont souvent incarnés par les sages ermites, les mendiants, le Juif errant, le mendiant loqueteux, le barde ou les dieux travestis, tels que Wotan, Viracocha, Edshu ou le Christ⁵. Pour utiliser la terminologie bakhtinienne, le héros doit être capable d'acquérir une vision polyphonique⁶ du monde, c'est-à-dire de regarder la multiplicité de ses facettes, d'accepter la multitude des perspectives tout en sachant qu'elles ne sont pas mutuellement exclusives⁷.

(z)6 Libre devant la vie. Arrivé à cette étape de son voyage, libéré de son ego et de ses aspirations personnelles et prêt à assumer sa vocation et sa mission, le héros atteint un état de liberté authentique qui lui permet d'accomplir son œuvre sans aucun attachement pour les

¹ Joseph Campbell, *op. cit.*, p. 199.

² *Ibid.*, p. 87, en italique dans l'original.

³ *Ibid.*, p. 202.

⁴ *Ibid.*, p. 209.

⁵ *Idem.*

⁶ Le concept de polyphonie désigne, dans l'acception de Mikhaïl Bakhtine, la multiplicité des visions du monde, différentes d'un personnage à l'autre et qui peuvent de ce fait devenir source de conflits, représentées dans les romans de Dostoïevski. Makine ajoute encore une dimension à la polyphonie dostoïevskienne en démultipliant aussi les visions du monde d'un seul personnage, qui perçoit le monde différemment au début et à la fin de son voyage. L'enjeu du voyage du héros consiste justement en cette transformation mentale. Cf. Mikhaïl Bakhtine, *La Poétique de Dostoïevski*, Paris, Le Seuil, [1929] 1970, p. 33-86, trad. du russe par Isabelle Kolitcheff.

⁷ Joseph Campbell, *op. cit.*, p. 209.

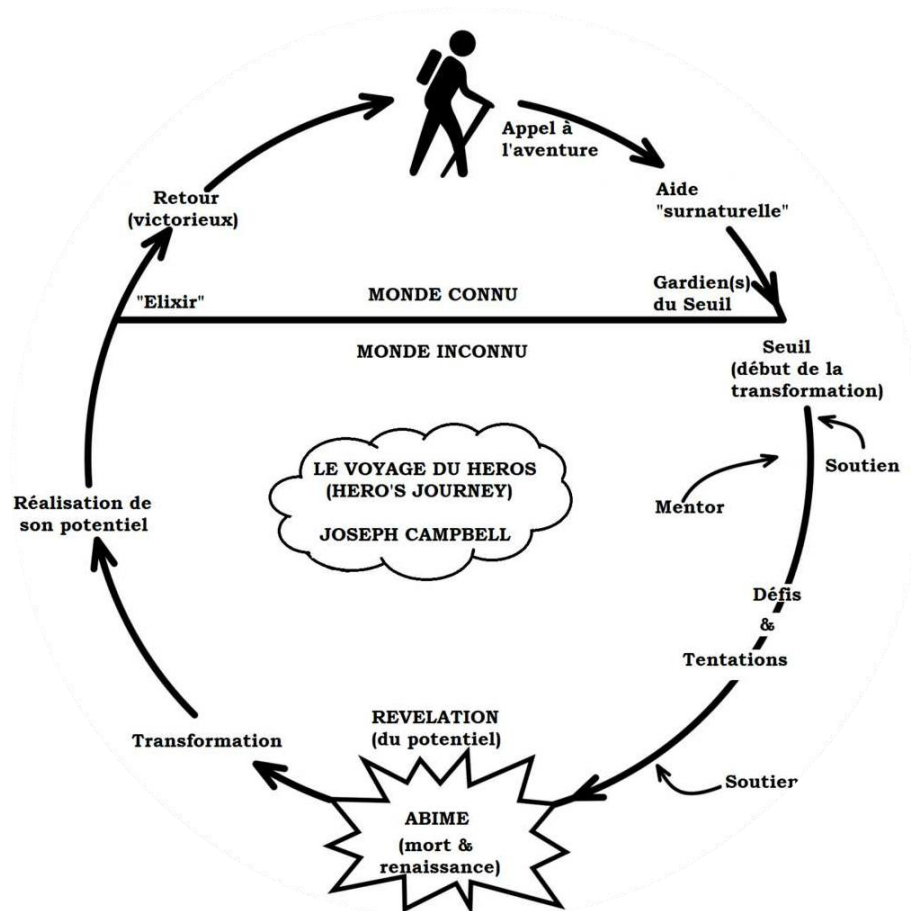
choses matérielles. Se retrouver dans cet état représente le couronnement de son parcours éprouvant.

Dans cette partie de notre thèse, nous avons détaillé les trois étapes et les dix-sept sous-étapes de la théorie du monomythe de Joseph Campbell. Pour récapituler, le modèle de scénario initiatique identifié par le chercheur américain se déroule conformément à ce schéma :

Le héros mythologique, quittant la chaumière ou le château où il vivait jusqu'alors, est attiré, enlevé, ou encore se dirige volontairement, vers le seuil de l'aventure. Il y rencontre une présence obscure qui garde le passage. Le héros peut, soit vaincre cette puissance – ou se la concilier – et pénétrer vivant dans le royaume des ténèbres (combat avec le frère, contre le dragon, ou offrande, amulette) ; soit être tué par son adversaire et descendre au royaume de la mort (démembrement, crucifixion). Une fois ce seuil franchi, le héros poursuit son voyage à travers un monde de forces inhabituelles quoique étrangement familières, dont certaines le menacent dangereusement (épreuves), tandis que d'autres lui offrent leur secours magique (guides). Lorsqu'il parvient au nadir de la ronde mythologique, il subit l'épreuve suprême et obtient sa récompense. La victoire peut être représentée par l'union sexuelle du héros avec la déesse mère du monde (mariage sacré), sa reconnaissance par le père créateur (réunion au père), sa propre divinisation (apothéose), ou bien encore – si les forces lui sont restées hostiles – par le rapt du gage à la recherche duquel il était parti (rapt de l'épouse, rapt du feu) ; par essence, il s'agit d'un élargissement du champ de la conscience et donc de l'être (illumination, transfiguration, libération). La tâche finale est de revenir. Si les puissances ont accordé leur bénédiction au héros, c'est maintenant sous leur protection qu'il avance (émissaire) ; sinon, il s'enfuit et il est poursuivi (fuite entrecoupée de transformations, d'obstacles). Au seuil du retour, il lui faut se séparer des puissances transcendantes ; le héros ré-émerge du royaume de la terreur (retour, résurrection). Le gage qu'il rapporte régénère le monde (élixir).¹

Sous forme iconographique, l'itinéraire du héros peut être représenté de la manière suivante :

¹ *Ibid.*, p. 216.



Source : <https://lemonomytheseloncampbell.wordpress.com/2016/04/13/le-schema-du-voyage-du-heros/>

La théorie du monomythe a été critiquée à plusieurs reprises. Lui appliquant une grille de lecture féministe, Keren Simpson Nikakis reproche à Campbell, dans sa thèse doctorale, « la domination masculine » dans le voyage du héros, remarquant que la plupart de ses protagonistes sont des hommes¹. Campbell cite pourtant également des héroïnes, comme la déesse sumérienne Inanna² ou la déesse grecque Psyché³, et il précise que le monomythe doit servir de modèle à la fois aux hommes et aux femmes⁴, mais il n'en reste pas moins que celles-ci ne constituent pas la majorité de son corpus. L'étude de Maureen Murdock, *The Heroine's Journey : Woman's Quest for Wholeness*⁵, est d'ailleurs une réponse au *Héros aux mille et un*

¹ Karen Simpson Nikakis, *The Use of Narrative in Order to Break the Masculine Domination of the Hero Quest*, Victoria University of Technology, 1997, thèse doctorale consultée en ligne sur http://vuir.vu.edu.au/15655/1/Nikakis_1997compressed.pdf le 10 août 2018.

² Joseph Campbell, *op. cit.*, p. 97-98, p. 119, p. 190-192.

³ *Ibid.*, p. 94, p. 147, p. 157, p. 160, p. 223-225, p. 276, p. 326, p. 330-332.

⁴ *Ibid.*, p. 110.

⁵ Selon Murdoch, le voyage de l'héroïne commence par la séparation de son identification avec les valeurs féminines. Il finit par sa reconnexion avec la féminité et l'intégration des éléments masculins et féminins dans son

visages, dans laquelle la chercheuse propose une adaptation du modèle du monomythe aux récits qui ont des protagonistes féminins. De son côté, Katherine Grocott opère une critique théologique du monomythe, s'appuyant sur les notions de vénération, péché, joie et idolâtrie d'Alistair McFayden pour montrer que le modèle de Campbell est influencé par la pensée de l'illuminisme européen, reflétant notamment la primauté de la liberté du héros de faire des choix quant à son propre destin¹. Sous un jour différent, Robert Segal met en évidence la perspective comparatiste du mythologue, lui reprochant d'insister sur les ressemblances entre les récits initiatiques tout en négligeant les différences². Campbell explique cependant que le nombre des variations du monomythe défie toute description. Les récits peuvent déformer, amplifier ou diminuer une ou plusieurs des étapes du cycle, faire fusionner plusieurs personnages ou remanier des éléments pour les adapter à un contexte local. « [I]l est inévitable », affirme-t-il, « que des mutilations, volontaires ou accidentelles, se produisent au cours des innombrables répétitions auxquelles est soumis un récit traditionnel »³.

Dans une optique similaire, nous pourrions lui reprocher aussi le langage poétique – le lecteur aura sans doute remarqué la récurrence du mot « âme » et celle des métaphores –, même si celui-ci, aujourd'hui daté, n'empêche pas la compréhension de ses textes. Une autre critique de la théorie de Campbell peut porter sur l'usage ambigu et peu rigoureux qu'il fait de la psychanalyse. En effet, pour renforcer ses arguments, il cite tantôt Carl Gustav Jung, tantôt l'ethnopsychanalyste Géza Rohéim, et aussi, mais plus rarement, Sigmund Freud. Il utilise également le terme d'« archétypal », qui doit pourtant être compris non pas comme une référence aux éléments de l'inconscient collectifs théorisés par Jung, mais comme un synonyme de l'adjectif « universel ». En fait, si Otto Rank s'est appuyé directement sur les travaux de Freud pour élaborer son modèle des récits initiatiques, chez Campbell la psychanalyse n'occupe qu'une place secondaire et anecdotique. Bien qu'il préfère Jung à Freud, le chercheur n'a jamais été, selon Robert Segal, un jungien au sens propre du terme⁴. Il ne s'est jamais fait psychanalyser, et ses travaux divergent sur des points essentiels avec ceux de Jung. L'inconscient, par exemple, est, pour ce dernier, hérité, et il occupe une place centrale dans la vie humaine, alors que chez Campbell il est acquis, il peut souvent être marginal et doit

identité. Maureen Murdoch, *The Heroine's Journey : Woman's Quest for Wholeness*, New York, Shambhala, 1990.

¹ Katherine Grocott, *A Theological Critique of Joseph Campbell's Monomyth as a Source for Meaning Making in American Film*, Charles Sturt University, 2012, thèse doctorale consultée en ligne sur <https://researchoutput.csu.edu.au/ws/portalfiles/portal/9309246/39247> le 30 août 2018.

² Il réitère cette idée à plusieurs reprises dans son étude, Robert A. Segal, *Joseph Campbell : An Introduction*, New York, Plume, 1997.

³ Joseph Campbell, *op. cit.*, p. 216.

⁴ Robert A. Segal, « Introduction. In *Quest of the Hero* », *op. cit.*, p. xi.

toujours être analysé en relation avec la société. De même, le mythe a une importance primordiale chez Campbell, dans l'acception duquel celui qui se laisse guider par les mythes n'a pas besoin de psychothérapie, alors que pour le psychanalyste suisse, le mythe n'est que complémentaire à la thérapie. Le mythologue a d'ailleurs exprimé sa position par rapport à Jung : « Je ne suis pas jungien ! En ce qui concerne l'interprétation des mythes, c'est Jung qui m'a donné les meilleures pistes, [mais] il n'a pas le dernier mot – je ne pense pas que quelqu'un ait le dernier mot »¹. Ses multiples références à la psychanalyse doivent être comprises, en réalité, à travers le prisme de l'époque à laquelle il a écrit, à savoir la fin des années 1940, qui correspond, selon Otto Kernberg, à l'âge d'or de la psychanalyse aux États-Unis². La connaissance des théories psychanalytiques était incontournable pour les savants de l'époque, ce qui explique pourquoi Campbell mais aussi, entre autres, Gaston Bachelard et Gilbert Durand y font souvent référence dans leurs écrits.

Notre objectif n'est cependant pas de répondre aux critiques du modèle du monomythe, qui ont déjà été abordées dans les travaux que nous venons de citer, mais de mettre en évidence les actualisations du monomythe chez Makine tout en étant consciente des limites de la théorie campbellienne. Par ailleurs, les mêmes critiques peuvent être adressées à l'auteur. Par exemple, ses héros sont presque tous des personnages masculins, à l'exception de la protagoniste du *Voyage d'une femme qui n'avait plus peur de vieillir*. L'auteur privilégie aussi – nous aurons l'occasion de le démontrer – l'universalité de l'expérience humaine, en dépit de l'attention qu'il accorde à une culture ou à l'autre, et malgré le sens restreint, voire religieux, que certains critiques et lecteurs ont donné à son œuvre³.

¹ Dans la version originale : « I'm not a Jungian ! As far as interpreting myths, Jung gives me the best clues I've got, [but] he's not the final word – I don't think there is a final word. ». Joseph Campbell cité par Robert A. Segal in « *Introduction. In Quest of the Hero* », *op. cit.*, p. x. Comme le remarque Segal, si la méthode d'Otto Rank dans l'analyse de l'itinéraire du héros est ouvertement freudienne, Campbell s'approche, sous certains aspects, de Jung plus que de Freud. Pour Freud et pour Otto Rank, l'initiation a lieu dans la première moitié de la vie, alors que pour Jung et pour Campbell, elle peut avoir lieu aussi pendant la seconde moitié de la vie. *Ibid.*, p. ix-xvi. Le spécialiste de Jung Ritske Rensma a une position plus nuancée, considérant que Campbell reste à bien des égards jungien. Cf. Ritske Rensma, *The Innateness of Myth. A New Interpretation of Joseph Campbell's Reception of C. G. Jung*, Londres-Oxford-New York-New Delhi-Sydney, Bloomsbury Academic, 2010.

² Sergio Benvenuto et Raffaele Siniscalco, « Psychoanalysis in USA. A Conversation with Otto Kernberg », *European Journal of Psychoanalysis*, n° 5, 1997, entretien consulté en ligne sur <http://www.psychomedia.it/jep/number5/kernberg.htm> le 30 août 2018.

³ Margaret Parry applique à son œuvre une grille de lecture chrétienne-orthodoxe in « Andreï Makine et la "Vierge de Vladimir" : un romancier orthodoxe ? », in Margaret Parry, Marie-Louise Scheidhauer et Edward Welch (éds.), *Andreï Makine, Perspectives russes*, *op. cit.*, p. 57-67.

Le christianisme orthodoxe, devenu religion d'état de la Rus' de Kiev au IX^e siècle, est depuis la religion majoritaire des Russes. Après l'ère soviétique, caractérisée par la destruction de nombreuses églises et le bannissement de la religion de l'espace public, l'orthodoxie a connu une résurgence dans la période post-soviétique. Cf. les travaux de Zoe Knox, notamment *Russian Society and the Orthodox Church : Religion in Russia after Communism*, New York-Londres, Routledge, 2004.

Éclairons un dernier point avant de procéder à la présentation d'un modèle conceptuel qui nous permettra d'approfondir les représentations du monomythe. Est-il possible que Makine se soit inspiré des travaux de Campbell pour créer son univers romanesque ? En effet, comme le remarque Katherine Grocott, la théorie du monomythe a eu des échos bien au-delà de la sphère de la mythologie et de l'anthropologie, devenant par exemple, comme nous l'avons déjà précisé, une des sources des scénarios hollywoodiens¹. Il nous semble cependant peu probable que Makine se soit inspiré directement, à l'instar des producteurs américains, des travaux de Campbell pour concevoir son œuvre. L'hypothèse la plus pertinente est que c'est l'universalité du scénario initiatique du monomythe qui a généré ses représentations chez le romancier. Une autre hypothèse, qui nous préoccupera dans la partie finale, concerne la dimension biographique du monomythe campbellien. Jeune soldat dans la guerre soviéto-afghane, le futur écrivain Andreï Makine est passé par une expérience de mort imminente, expérience dont le déroulement est similaire à celui du voyage du héros et que l'auteur recrée depuis dans chacun de ses ouvrages. En effet, cet événement a, selon nous, eu un double effet. Il a déclenché la création romanesque, pourvoyant Makine d'une nouvelle vision du monde et d'un message à transmettre à ses semblables, que l'auteur fait par le biais de ses textes. Nous approfondirons cette thèse dans la dernière partie de notre travail, en nous appuyant sur la littérature scientifique des expériences de mort imminente pour montrer que les topoï centraux de ce genre d'expérience sont récurrents dans notre corpus. Entre-temps, le monomythe étant le scénario qui sous-tend l'intrigue de tous les romans de Makine, il nous semble nécessaire d'approfondir son analyse en l'explorant à travers un angle différent, à savoir celui de la

De même, deux moines de Taizé auraient adressé à l'auteur la phrase suivante : « Dans la quête spirituelle, vous avez atteint le maximum qu'on puisse atteindre par des moyens littéraires ». Astrid de Larminat, « Osmonde sort de l'ombre », *Le Figaro Culture*, article consulté en ligne sur <http://www.lefigaro.fr/livres/2011/03/30/03005-20110330ARTFIG00656-osmonde-sort-de-l-ombre.php> le 3 septembre 2018.

Dans la même logique, un des membres du club de lecteurs que nous animons, catholique pratiquant, nous a fait part des ressemblances qu'il trouve entre la pensée de Makine et les enseignements de sa foi, alors que dans une de nos visites au cimetière russe de Sainte-Geneviève-des-Bois – qui sert de décor, bien que son nom ne soit pas mentionné dans le livre, à l'action du roman *Le Crime d'Olga Arbélina* –, nous avons appris que l'épouse du prêtre orthodoxe de l'église du cimetière anime, elle aussi, un club de lecteurs pour les croyants, et que Makine fait partie de ses textes de prédilection. Il nous semble cependant peu probable que l'univers romanesque de l'auteur relève du christianisme orthodoxe, non seulement parce que l'auteur lui-même n'est pas chrétien – dans la Russie soviétique, le baptême des enfants était optionnel, voire, à certaines époques, périlleux – mais parce que cela signifierait réduire une œuvre qui a une portée universelle à une religion et/ou à une culture. Ce serait la restreindre à la pensée totémique et locale dénoncée par Campbell, alors que l'intégralité de sa prose met l'accent sur le besoin de dépasser cette vision du monde.

¹ À part Richard Méméteau, *op. cit.*, voir aussi les travaux du scénariste hollywoodien Christopher Vogler, notamment *The Writer's Journey : Mythic Structure For Writers*, Studio City, Michael Wiese Productions, 2007. Le scénario du monomythe apparaît également dans d'autres cinématographies. Par exemple, le film *Printemps, été, automne, hiver... et printemps* (2003) du réalisateur sud-coréen Kim Ki-duc est une illustration extrêmement précise du voyage du héros.

dynamique des relations entre ses acteurs, ainsi qu'entre ceux-ci et le(s) monde(s) qu'ils habitent. Comme la ligne directrice du voyage du héros est pour Campbell l'aventure et la métamorphose de l'esprit humain, nous nous pencherons sur la représentation de l'esprit dans le cadre des actualisations makiniennes du monomythe. La narratologie cognitive, qui s'intéresse, entre autres, à la représentation littéraire de l'activité mentale, constitue l'instrument le plus approprié pour effectuer cette analyse.

I. 3. La représentation littéraire de l'esprit : le modèle intermental d'Alan Palmer

Un des axes de recherche de la narratologie cognitive, définie par David Herman comme l'étude des aspects mentaux des pratiques narratives¹, est la représentation de l'esprit dans les œuvres littéraires. Des multiples approches, parfois incongrues, proposées par des théoriciens comme Monika Fludernik, Marco Caracciolo ou David Herman², nous avons choisi pour notre analyse celle d'Alan Palmer, le narratologue britannique qui a renouvelé, selon Marie-Laure Ryan, l'étude des esprits fictionnels³. L'objectif de Palmer est de se pencher sur des phénomènes qui sont généralement ignorés dans les études littéraires pour en proposer des nouvelles interprétations⁴. La raison pour laquelle nous avons choisi son approche n'est cependant pas son caractère novateur, mais le fait qu'elle consiste dans une typologie inclusive des esprits fictionnels, établissant une classification des relations entre eux, ainsi qu'entre eux et leur environnement. Le théoricien explique sa démarche par une allégorie qu'il emprunte au philosophe Ludwig Wittgenstein, qui affirme qu'il existe deux manières d'explorer une colline. La première est de la définir en traçant avec précision ses frontières. La colline devient alors l'espace de terre qui existe à l'intérieur du périmètre délimité, et ne se confond avec rien de ce qui se trouve à l'extérieur de celui-ci. La seconde méthode consiste à sillonner la colline à partir de divers points, ce qui permet de la connaître intimement et se faire une idée claire de ce qu'elle est et de ce qu'elle n'est pas sans devoir en tracer le périmètre. Palmer avoue sa prédilection pour la seconde méthode, qu'il adopte dans l'espoir qu'elle éclairera le fait que les frontières des esprits fictionnels s'étendent au-delà de l'espace qu'on leur a accordé jusqu'à présent – à savoir jusqu'à l'avènement des études littéraires cognitives⁵. L'objectif de notre travail de recherche est similaire à celui du narratologue britannique, car nous nous proposons de sillonner – si la métaphore nous est permise – l'œuvre de Makine pour montrer qu'elle s'étend bien au-delà des « limites » qu'on lui a imposées, à savoir celles de la double filiation

¹ David Herman, « Cognitive Narratology », in Peter Hühn (éd.), *The Living Handbook of Narratology*, Hamburg, Hamburg University Press, 2013, article consulté en ligne sur https://wikis.sub.uni-hamburg.de/lhn/index.php/Cognitive_Narratology le 4 mars 2018.

² Cf. Sylvie Patron, « La représentation de l'esprit dans la narratologie postclassique : un bref état de l'art », *op. cit.*

³ « It is no exaggeration to say that the work of Alan Palmer has put the study of fictional minds on a new track ». Marie-Laure Ryan, « Kinds of Minds : On Alan Palmer's "Social Minds" », *Style*, vol. 45, n° 4, 2011, p. 654.

⁴ Alan Palmer, *Social Minds in the Novel*, *op. cit.*, p. 7.

⁵ Alan Palmer, *Fictional Minds*, Lincoln, University of Nebraska Press, 2004, p. 3. Palmer avoue ne pas avoir retrouvé la source exacte de cet exemple donné par Wittgenstein.

culturelle et linguistique de l'auteur. Concrètement, le modèle conceptuel dynamique développé par Palmer nous permettra de voir sous un nouveau jour les topoï du monomythe, que nous avons présentés dans le chapitre précédent, ainsi que d'insister sur un des éléments clés de l'œuvre de Makine, à savoir l'interaction entre les personnages.

Palmer théorise son modèle de l'esprit fictionnel dans deux ouvrages, *Fictional Minds* (2004) et *Social Minds in the Novel* (2010), auxquels il ajoute une série d'articles dans lesquels il approfondit certains aspects qu'il traite dans ces deux livres¹. Dans *Fictional Minds*, il donne une définition globale de l'esprit, terme par lequel il entend « tous les aspects de notre vie intérieure : non seulement la cognition et la perception, mais aussi les dispositions, les sentiments, les croyances et les émotions »². Notons que le théoricien utilise ici la notion de cognition dans son acception restreinte, celle de raison ou de pensée, alors qu'elle peut être utilisée également dans un sens plus vaste, qui désigne l'intégralité des activités mentales³. Dans *Social Minds in the Novel*, Palmer introduit une typologie de l'esprit. Avant de procéder à la présentation du modèle qu'il propose, il convient cependant d'éclairer son cadre méthodologique.

Le narratologue emprunte à la théorie des mondes possibles⁴ la conception tripartite des textes fictionnels, qui comprend le domaine-source, à savoir le monde réel dans lequel vit le lecteur, le domaine-cible, c'est-à-dire le monde diégétique, qui émerge lors de l'interprétation de l'œuvre littéraire, et, enfin, le texte, qui déclenche l'acte interprétatif et déplace le lecteur du monde réel dans lequel il vit vers le monde diégétique. Ainsi, le domaine-cible prend forme pendant le contact entre le texte et le lecteur, et il est intégré par ce dernier dans sa réalité, processus qui brouille les frontières entre réalité et fiction⁵. Comme le monde réel, l'univers fictionnel est rempli de non-dits, de trous et d'ellipses que le lecteur doit combler.

¹ Pour la liste des articles publiés par Palmer, voir Alan Palmer, *Social Minds in the Novel*, *op. cit.*, p. viii.

² Dans la version originale, « all aspects of our inner life : not just cognition and perception, but also dispositions, feelings, beliefs, and emotions ». Alan Palmer, *Fictional Minds*, *op. cit.*, p. 19, notre traduction. Palmer utilise ici le terme de cognition dans le sens restreint de raisonnement, pensée. Pour d'autres définitions de l'esprit dans la narratologie postclassique, voir l'état des lieux dressé par Sylvie Patron, « La représentation de l'esprit dans la narratologie postclassique : un bref état de l'art », *op. cit.*

³ Cf. *infra*, p. 103.

⁴ Enracinée dans la pensée de Leibniz et réactualisée au XX^e siècle par le philosophe américain Saul Kripke, la théorie des mondes possibles (*PW theory*) explore la possibilité de l'existence d'autres mondes, différents du nôtre. Sur le plan littéraire, elle a intéressé notamment quatre théoriciens célèbres, à savoir Umberto Eco, Marie-Laure Ryan, Lubomír Doležal et Thomas Pavel, qui l'ont discutée en rapport avec le statut ontologique de la fiction par rapport à la réalité. Les mondes fictionnels sont considérés comme une catégorie particulière de mondes possibles. Voir notamment Umberto Eco, *The Role of the Reader. Explorations in the Semiotics of Texts*, Bloomington, Indiana University Press, 1979 ; Marie-Laure Ryan, *Possible Worlds, Artificial Intelligence, and Literary Theory*, Bloomington, Indiana University Press, 1992, et Ruth Konen, *Possible Worlds in Literary Theory*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994.

⁵ Alan Palmer, *Fictional Minds*, *op. cit.*, p. 34.

Il le fait, selon Palmer, en s'appuyant sur les mêmes mécanismes cognitifs qu'il utilise pour interpréter le monde réel, qui est, lui aussi, lacunaire, puisqu'expérimenté d'un seul point de vue à la fois. Le narratologue souligne qu'il ne considère pourtant pas qu'il existe une équivalence entre les esprits fictionnels et les esprits réels. Sa position concernant le problème de la nature des mondes fictionnels, se trouve entre les deux extrêmes qui consistent à considérer le monde fictionnel soit ontologiquement le même que le monde réel, soit fondamentalement différent de celui-ci. Pour Palmer, les deux mondes partagent bien des similarités, mais aussi des différences profondes. Dans l'interprétation littéraire, cependant, le lecteur privilégie intuitivement, selon lui, les ressemblances¹, opinion que certaines études de neuroesthétique confirment aussi lorsqu'elles réitèrent la thèse de l'inséparabilité de l'expérience ordinaire de celle esthétique². En effet, l'idée que l'art susciterait des émotions et des réponses différentes de celles que nous éprouvons dans la vie de tous les jours est, selon Paul Armstrong, un héritage culturel de la théorie kantienne de la beauté, et elle a été défendue par des critiques aussi célèbres que le membre du Bloomsbury Group³ Clive Bell, le beau-frère de Virginia Woolf. Cependant, selon des neuroesthéticiens tels que Martin Skov et Oshin Vartanian, l'art provoque des réponses tout aussi complexes et difficiles à élucider que celles des autres événements auxquels nous nous confrontons dans la vie quotidienne⁴. L'expérience esthétique s'avère ainsi difficilement séparable de celle non-esthétique et, malgré leurs efforts, les neurosciences ne sont pas encore à même d'éclairer aucun de ces deux phénomènes. La problématisation de cette question est donc largement spéculative. En raison de la pénurie de preuves expérimentales, elle relève de *l'opinion* des intellectuels intéressés par ce sujet, qui considèrent soit, comme Clive Bell, que l'interprétation de l'art est fondamentalement différente des autres composantes de notre quotidien, soit, comme Alan Palmer, qu'elle s'appuie sur des mécanismes similaires, sans pourtant se confondre complètement avec l'expérience de la vie de tous les jours. Nous partageons dans une grande mesure la vision de Palmer, qui, certes, peut sembler réductrice, mais qui a d'ailleurs été confirmée régulièrement

¹ Alan Palmer, *Social minds in the novel*, *op. cit.*, p. 18-19.

² Martin Skov et Oshin Vartanian, « Introduction : What is Neuroaesthetics ? » in Martin Skov et Oshin Vartanian (éds.), *Neuroaesthetics*, New York-Londres, Routledge, [2009] 2017, p. 4.

³ Le Bloomsbury Group réunit à Londres, dans la première moitié du XX^e siècle, un nombre d'artistes, d'écrivains et d'économistes, la plupart diplômés de l'Université de Cambridge, comme Virginia Woolf, E. M. Forster, Mary (Molly) MacCarthy, Lytton Strachey, Duncan Grant, Vanessa Bell, Roger Fry, Desmond MacCarthy, Clive Bell et Leonard Woolf. Il constitue un des groupes les plus influents dans la vie intellectuelle britannique du siècle dernier.

⁴ Martin Skov et Oshin Vartanian, *op. cit.* Voir aussi Marcus T. Pearce, Dahlia W. Zaidel, Oshin Vartanian, Martin Skov *et al.*, « Neuroaesthetics : The Cognitive Neuroscience of Aesthetic Experience », *Perspectives on Psychological Science*, vol. 11, n° 2, 2016, p. 265-279.

pendant ces deux dernières années, lors de nos rencontres hebdomadaires avec les membres des « Lecteurs d'hiver »¹.

La manière lacunaire d'expérimenter et d'interpréter le monde est désignée par une notion empruntée par Palmer au narratologue canadien Uri Margolin, à savoir celle d'« aspectualité »². L'aspectualité³ dénomme l'impossibilité de l'ubiquité, qui est la faculté d'être présent en plusieurs lieux à la fois. Dans *L'Irréversible et la nostalgie*, Vladimir Jankélévitch illustre l'ubiquité de la manière suivante :

Quand Paris est présent pour moi, Londres est pour moi absent, et réciproquement ; et comme une alternative impitoyablement disjonctive excluant toute ubiquité, c'est-à-dire disjoignant les lieux, m'empêche d'être à la fois ici et ailleurs et de jamais voir les deux villes ensemble et dans un même regard [...]. Aucune intuition immédiate ne me prouve que Paris continue d'exister quand je suis à Londres.⁴

L'aspectualité a un sens similaire en narratologie. Pour Palmer, elle gouverne à la fois la diégèse, décrivant l'expérience des personnages, limités à une seule position par rapport au monde à un moment donné, et l'activité du lecteur, dont le point de vue est également limité par le texte. Les esprits fictionnels sont représentés dans l'ouvrage par le biais du langage, mais leur réactualisation a lieu pendant l'interaction du lecteur avec le texte. La construction mentale du monde diégétique opérée par celui-ci doit cependant intégrer tous les points de vue auxquels le texte l'a exposé. Le mécanisme qui lui permet de le faire est appelé par le narratologue britannique « le cadre cognitif de la conscience continue » (*continuing-consciousness cognitive frame*), qui désigne le fait que le lecteur suppose que la conscience des personnages ne s'interrompt pas à cause d'un événement exceptionnel comme le coma, l'amnésie ou la mort dans les paragraphes dans lesquels ceux-ci ne sont pas mentionnés – sauf, certes, si le texte précise le contraire⁵. Dans l'interaction avec la fiction comme dans celle avec le monde réel, le lecteur remplit donc les espaces vides, interprète les absences et fait des suppositions sur ce qui n'est pas dit. Les deux mondes sont ainsi expérimentés de manière lacunaire, puisque « nous connaissons à peine une fraction de ce qui se passe autour de nous »⁶, mais la différence

¹ Nous avons constaté que bien que provenant de cultures et ayant des formations universitaires différentes, les lecteurs qui font partie de ce club attribuent naturellement aux personnages et aux faits fictionnels les mêmes motivations qu'ils attribuent à ceux qui sont réels.

² *Ibid.*, p. 51-52. Cf. Uri Margolin, « Of What Is Past, Is Passing, or to Come : Temporality, Aspectuality, Modality, and the Nature of Literary Narrative », in David Herman (éd.), *Narratologies : New Perspectives on Narrative Analysis*, Columbus, Ohio State University Press, 1999, p. 142-176.

³ Le terme est utilisé dans son sens philosophique et non pas linguistique.

⁴ Vladimir Jankélévitch, *L'Irréversible et la nostalgie*, Paris, Flammarion, [1974] 2017, p. 18-20.

⁵ Alan Palmer, *op. cit.*, p. 201. Le narratologue ne prend pas en compte les consciences exceptionnelles, comme celles des personnages de science-fiction, qui peuvent effectivement mourir et être ressuscités.

⁶ Dans la version originale, « We only ever know a fraction of what is going on around us », *ibid.*, p. 199-200, notre traduction.

entre eux est de nature épistémologique. En ce qui concerne le monde réel, affirme Palmer, nous pouvons, au moins en théorie, en connaître plus, nous renseigner davantage, demander l'aide des autres pour élucider les faits ou les informations qui se présentent à nous de façon incomplète. L'interprétation littéraire, en revanche, est une permanente négociation entre l'esprit du lecteur et l'œuvre, et de ce fait, elle se heurte aux limites du texte¹. Elle est, certes, plurivoque, et elle peut varier significativement d'un lecteur à l'autre, mais aucun d'entre eux ne peut interroger un personnage sur son vécu ou demander à un narrateur de clarifier les ambiguïtés.

Palmer opère ensuite une distinction entre la perspective internaliste de l'esprit, utilisée par la narratologie classique, et celle externaliste, qui est la sienne. La première, affirme-t-il, s'intéresse à l'aspect individuel du personnage, à ce qui se déroule à l'intérieur de son esprit. Les méthodologies qu'elle utilise s'appuient sur les catégories du discours, sur l'analyse du discours ou sur des concepts comme le discours indirect, le discours indirect libre ou le monologue intérieur, et elles mettent en évidence la nature solitaire et privée de l'esprit. La seconde, en revanche, analyse le personnage en relation avec le monde auquel il appartient, avec la société et l'altérité². Palmer prend ses distances par rapport à la première approche. Il étudie l'esprit en action, s'appuyant non pas sur les outils de la narratologie classique, mais sur ce qu'il appelle « les discours parallèles » par rapport aux études littéraires, à savoir des recherches en neurosciences (Antonio Damasio), psycholinguistique (Steven Pinker), psychologie (Edwin Hutchins et James Wertsch) et philosophie de l'esprit (Daniel Dennett et John Searle), qu'il utilise pour comprendre les relations entre les personnages et les représentations qu'ils se font l'un de l'autre. Qui plus est, il considère que la manière dont les narrateurs construisent les esprits fictionnels est cruciale pour la compréhension d'un texte. Or, cette idée s'avère particulièrement pertinente en ce qui concerne l'œuvre de Makine, dont une des portes d'accès réside dans l'identité et l'expérience du narrateur, un aspect auquel la critique n'a pas encore accordé l'attention méritée.

Nous avons déjà précisé que la ligne de force de la seconde vague des sciences cognitives, à savoir l'hypothèse que la cognition est socialement distribuée, avait façonné le renouvellement de la narratologie³. C'est de cette notion que Palmer se sert pour construire sa perspective externaliste de l'esprit. En effet, le narratologue partage la préoccupation de David

¹ Nous partageons l'avis d'Umberto Eco sur le fait que l'interprétation n'est pas infinie, mais régie par les limites du texte. Cf. Umberto Eco, *The Limits of Interpretation*, Bloomington, Indiana University Press, 1990.

² Alan Palmer, *Fictional Minds*, *op. cit.*, p. 130-131.

³ Voir *supra* p. 50-51.

Herman et de John V. Knapp¹ pour la nature sociale des esprits fictionnels, dont il fait la clé de voûte de son approche :

I want to stress emphatically that *an interest in the mind does not necessarily entail a lack of interest in the social mind*. [...] Fictional mental functioning should not be divorced from the social and physical context of the storyworld within which it occurs. In the view of the philosopher Brian Cantwell Smith (1999, 769), the classical (or internalist) view of the mind sees it as individual, abstract, detached, and general, while the new (or externalist) view sees it as social, embodied, engaged and specific. It is this new cognitive approach that underpins this book.²

Palmer s'appuie également sur la théorie de l'attribution, qui relève de la psychologie sociale et étudie la manière dont les individus expliquent les événements du monde extérieur, ainsi que les causes et les motivations des autres. La théorie de l'attribution partage de nombreux éléments avec la théorie de l'esprit, mais son apparition précède de quelques décennies celle de cette dernière. Elle remonte à l'ouvrage *The Psychology of Interpersonal Relations* (1958) du psychologue autrichien, Fritz Heider, et elle a été développée par les psychologues américains Harold Kelley et Bernard Weiner³. Palmer emprunte à cette théorie le concept d'« attribution de l'esprit », qu'il utilise pour désigner le processus par lequel un narrateur ou un personnage interprète les actions d'un autre personnage⁴.

Cette conception dynamique, sociale, incarnée et intersubjective de l'esprit amène le chercheur à opérer une distinction entre ce qu'il appelle l'intramentalité et l'intermentalité⁵. L'intramentalité, ou la pensée intramentale, correspond à la perspective internaliste et désigne l'aspect solitaire et privée de la pensée, alors que l'intermentalité désigne la relation entre deux ou plusieurs esprits, illustre la distribution sociale de la cognition et s'intéresse à l'aspect partagé de l'expérience. La première a fait l'objet d'étude des approches traditionnelles en

¹ Cf. David Herman (éd.), *The Emergence of Mind : Representations of Consciousness in Narrative Discourse in English*, *op. cit.*, et John V. Knapp, *Striking at the Joints : Contemporary Psychology and Literary Criticism*, Lanham, University Press of America, 1996.

² « Je tiens à souligner clairement que *l'intérêt pour l'esprit n'entraîne pas forcément un manque d'intérêt pour l'esprit social*. [...] Le fonctionnement des esprits fictionnels ne devrait pas être séparé du contexte social et physique du monde diégétique dans lequel il a lieu. Selon le philosophe Brian Cantwell Smith (1999, 769), la perspective classique (ou internaliste) de l'esprit considère celui-ci comme individuel, abstrait, détaché et général, alors que la nouvelle perspective (celle externaliste) le considère comme social, incarné, engagé et spécifique. Ce livre est étayé par cette nouvelle approche cognitive. » Alan Palmer, *Social Minds in the Novel*, *op. cit.*, p. 8, notre traduction, en italique dans l'original.

³ Sur la théorie de l'attribution, voir notamment Fritz Heider, *The Psychology of Interpersonal Relations*, New York, John Wiley & Sons, 1958 ; Harold Kelley, « Attribution Theory in Social Psychology », in David Levine et Daniel E. Berlyne, *Nebraska Symposium on Motivation*, vol. 15, Lincoln, University of Nebraska Press, 1967, p. 192-238, et Bernard Weiner, *An Attributional Theory of Motivation and Emotion*, New York, Springer-Verlag, 1986.

⁴ Alan Palmer, *op. cit.*, p. 137 et suiv.

⁵ L'origine de ces deux concepts remonte au psychologue soviétique Lev Semionovitch Vygotski (1896-1934), dont les travaux ont eu une influence majeure sur le développement de la psychologie occidentale dans la seconde moitié du XX^e siècle.

narratologie pendant plusieurs décennies, mais la seconde, affirme-t-il, reste un territoire inexploré. La typologie qu'il propose est censée combler cette lacune conceptuelle.

La représentation romanesque de l'intermentalité est sujette à un grand nombre de variations, affirme le narratologue britannique. Il en distingue cependant cinq types élémentaires, à savoir les rencontres intermentales (*intermental encounters*), les petites unités intermentales (*small intermental units*), les unités intermentales de taille moyenne (*medium-sized intermental units*), les unités intermentales vastes (*large intermental units*) et les esprits intermentaux (*intermental minds*)¹. Les rencontres intermentales consistent dans les conversations entre les personnages. Celles-ci peuvent être facilitées ou, au contraire, rendues difficiles par un nombre de facteurs tels que le contexte familial ou étranger dans lequel se déroule la discussion, le solipsisme ou l'intelligence émotionnelle des individus, ainsi que leur appartenance sociale ou culturelle, mais dans tous les cas, affirme Palmer, il est impossible d'avoir un dialogue cohérent sans un certain degré de communication intermentale et dans l'absence totale d'une théorie de l'esprit².

Les unités intermentales, quant à elles, sont stables et durables. Les unités petites consistent dans des groupes restreints, comme les couples mariés, les amitiés étroites et les familles nucléaires. Leurs membres arrivent à bien se connaître, même si la qualité de leur pensée intermentale reste variable. Les unités de taille moyenne consistent dans des groupes comme les collègues de travail, le réseau d'amis, les voisins, etc. Les membres d'une telle unité partagent un fond et des préoccupations communes, sans pourtant se connaître intimement. La dynamique des unités vastes est similaire, mais le nombre de membres est plus grand. Ce sont des collectivités, qui peuvent être représentées par la population d'une ville, « la société », « le public ». Les esprits intermentaux, en revanche, ne sont pas définis par le nombre de leurs membres. Ce sont des unités qui peuvent être vastes, moyennes ou petites, peuvent consister dans des couples ou dans des villes, leur caractéristique centrale étant la qualité exceptionnelle de la pensée intermentale. Par exemple, un couple peut représenter une petite unité intermentale ou, au contraire, un esprit intermental, en fonction de la profondeur et de l'authenticité de la relation entre ses membres. Les esprits intermentaux sont des entités stables, qui fonctionnent et travaillent particulièrement bien ensemble.

¹ Alan Palmer, *Social Minds in the Novel*, *op. cit.*, p. 46-48. Nous utilisons la traduction française proposée par Sylvie Patron dans « La représentation de l'esprit dans la narratologie postclassique : un bref état de l'art », *op. cit.*

² Pour la signification de la théorie de l'esprit, voir *supra*, p. 64-65.

Palmer considère sa typologie comme rudimentaire¹, en raison de la variété des contextes et des rapports qui peuvent exister entre deux ou plusieurs individus, mais pour notre travail, elle reste efficace à bien des égards. Étudier la représentation de l'intermentalité dans les ouvrages qui constituent notre corpus éclairera quelques aspects emblématiques de l'écriture makinienne. Elle nous aidera à cartographier le monde diégétique du romancier et à comprendre sa logique, à identifier les mécanismes de l'émergence même de l'écriture, ainsi qu'à approfondir notre étude de la représentation romanesque de la cognition humaine, qui est, elle aussi, gouvernée par la composition et l'évolution des relations entre les esprits fictionnels.

¹ Alan Plamer, *Social Minds in the Novel*, *op. cit.*, p. 48.

I. 4. La cognition humaine

La cognition humaine : remarques introductives

Selon la définition proposée par l'un des plus récents ouvrages de synthèse sur la cognition, celle-ci « désigne l'ensemble des phénomènes qui se rapportent à l'esprit humain, son fonctionnement, ses effets sur le comportement, son émergence au cours de l'évolution, et son développement, typique ou non »¹. Le mot est composé de la particule latine associative « con », qui signifie « avec », et du verbe latin d'origine grecque « *gnosco* »², « je sais ». Son étymologie est identique à celle du mot « connaissance », et dans le latin classique, ce nom, polysémique, définissait aussi bien l'action d'apprendre à connaître que son résultat, à savoir la connaissance acquise. Attesté en France depuis la seconde moitié du Moyen Âge classique (orthographié « *conmission* »)³, le mot a changé de signification au fil des siècles, les études sur son acception actuelle précédant l'apparition du terme de plus d'un millénaire, comme le montrent, par exemple, les écrits d'Aristote sur la perception, la raison, la mémoire, le corps, le sommeil ou les rêves⁴.

La cognition constitue aujourd'hui l'objet d'étude du paradigme scientifique dominant, les sciences cognitives, dotées de nombreux journaux spécialisés comme *Cognitive Science*, *Trends in Cognitive Sciences*, *Cognition*, *Social Cognition*, *Cognitive and Behavioral Neurology*, *Cognitive Neuropsychology*, *Cognitive Psychology*, *Cognitive Systems Research*, *Cognitive, Affective, & Behavioral Neuroscience*, *In Cognito – Cahiers Romains de Sciences Cognitives* ou *intellectica*, pour n'en citer que quelques-uns. Même dans le cadre de ce paradigme, la notion de cognition a changé de signification au fil du temps, devenant de plus en plus inclusive au fur et à mesure que la recherche a avancé. Ainsi, à part « les grandes facultés identifiées par la tradition (attention, mémoire, raisonnement, décision, langage...) », elle inclut également « la perception, la motricité, les émotions, la conscience, la socialité »⁵,

¹ Thérèse Collins, Daniel Andler et Catherine Tallon-Baudry (éds.), *op. cit.*, quatrième de couverture.

² En latin, « *gnosco* » provient du verbe grec « *γινώσκω* » (*gignosco*), qui signifie apprendre à connaître.

³ Le mot est attesté dans le *Roman du chatelain de Couci et de la Dame de Fayel*, selon le *Trésor de la Langue Française informatisé*, entrée « cognition », consultée en ligne sur <http://www.cnrtl.fr/etymologie/cognition> le 30 décembre 2018.

⁴ Voir notamment les traités *De l'âme* (Paris, Gallimard, 2005, trad. du grec ancien par Pierre Thillet) et *Parva naturalia*, publié en français sous le titre de *Petits traités d'histoire naturelle* (Paris, Les Belles Lettres, 1953, édité et trad. du grec ancien par René Mugnier).

⁵ Thérèse Collins, Daniel Andler et Catherine Tallon-Baudry (éds.), *op. cit.*, quatrième de couverture.

des éléments qui n'étaient pas considérés comme faisant partie de la cognition il y a quelques décennies, mais qui ont été reconnus comme tels à la suite de la prise de conscience de l'étroite interdépendance des différents processus mentaux, ainsi que de l'interconnexion entre les activités mentale et physique. En effet, comme le suggèrent Katie Hoemann et Lisa Feldman Barrett, la conceptualisation de la recherche en sciences cognitives et la compartimentation du savoir qui en résulte est une pratique utile, puisqu'elle facilite l'interprétation du monde. La réalité mentale, cependant, remet en cause cette fragmentation conceptuelle et questionne les frontières artificielles avec lesquelles opèrent les scientifiques, montrant que la cognition est plus complexe et inclusive qu'on ne le croyait¹. Par exemple, Steven Pinker intègre dans l'acception de la notion de cognition l'amour romantique et les valeurs familiales², qui sont – de même que la création littéraire et la lecture, comme nous l'avons précisé dans l'introduction – des manifestations de la cognition humaine, et qui, de ce fait, ne peuvent être convenablement étudiés que dans leur rapport avec celle-ci.

Mais une définition tellement vaste, qui comprend l'intégralité des facultés, des processus et des phénomènes mentaux qui gouvernent notre vie, nous oblige à opérer une sélection concernant les aspects de la cognition humaine représentés dans l'œuvre de Makine qui feront l'objet de notre analyse. Ainsi, bien que sa prose mérite une analyse exhaustive de tous les facteurs mentionnés ci-dessus, nous canaliserons notre attention vers les trois les plus saillants, jouant un rôle décisif dans le développement de l'intrigue, influençant la lecture et révélant, comme nous le montrerons, les intentions de l'auteur, ainsi que sa conception de la littérature. Il s'agit de l'imagination, des émotions et des limites de la cognition. Précisons d'emblée que diriger notre attention vers la représentation de ces trois aspects est un acte moins réducteur qu'il n'y paraît puisque, comme nous le verrons, la frontière entre ceux-ci et d'autres processus mentaux comme la perception ou la mémoire est, dans les sciences cognitives comme dans la prose de Makine, souple et difficile à tracer.

¹ Katie Hoemann et Lisa Feldman Barrett, « Concepts dissolve artificial boundaries in the study of emotion and cognition, uniting body, brain and mind », *Cognition and Emotion*, octobre 2018, p. 1-10, article consulté en ligne sur [10.1080/02699931.2018.1535428](https://doi.org/10.1080/02699931.2018.1535428) le 10 décembre 2018.

² Steven Pinker, « 6. Hotheads » et « 5. Family Values », in *op. cit.*, p. 363-520.

La théorie des émotions construites de Lisa Feldman Barrett

Bien que les émotions soient aujourd'hui quasi unanimement acceptées par les chercheurs comme faisant partie de la cognition, il n'existe pas de consensus sur leur définition, leur formation, leur classification et leur rôle dans l'activité mentale. Comme le constatent Laurence Conty et Stéphanie Dubal, « la complexité de l'émotion humaine a longtemps empêché l'élaboration d'une définition univoque du concept »¹. Les émotions ont, en effet, constitué l'objet d'un grand nombre de théories – dont l'une des plus anciennes remonte à Aristote² –, mais aucune d'entre elles n'a réussi à s'imposer définitivement. Des penseurs comme René Descartes, Baruch Spinoza, Charles Darwin et Maurice Merleau-Ponty, parmi d'autres, ont contribué à rendre compte de leur importance dans la psychologie humaine, et de nombreuses théories³ éclairent un ou plusieurs aspects concernant leur nature et leur émergence. Les résultats de la recherche sur les émotions sont aujourd'hui diffusés par des revues spécialisées comme *Cognition and Emotion*, fondée en 1987 et publiée par Routledge, *Emotion*, fondée en 2001 par l'Association américaine de psychologie, ou *Emotion Review*, fondée par les psychologues James A. Russell et Lisa Feldman Barrett. En outre, la prise de conscience de l'importance des émotions se reflète aussi dans la vulgarisation de la recherche scientifique à ce sujet. Pensons, par exemple, au célèbre film d'animation *Inside Out* (2015) de

¹ Laurence Conty et Stéphanie Dubal, « Chapitre XIII. Émotions », in Thérèse Collins, Daniel Andler et Catherine Tallon-Baudry (éds.), *op. cit.*, p. 527.

² Dans sa *Rhétorique*, le philosophe conçoit les émotions comme des fonctions soit du plaisir soit de la douleur. Voir Aristote, *Rhétorique*, Paris, Flammarion, 2007, trad. du grec ancien par Pierre Chiron.

³ Les plus importantes théories cognitives des émotions sont : la théorie évolutionniste, enracinée dans la pensée de Charles Darwin, qui considère les émotions comme le résultat de l'adaptation à l'environnement, et approfondie par les travaux des psychologues américains Paul Ekman et Robert Plutchik ; la théorie Cannon-Bard, appelée aussi « thalamique », qui stipule que les expressions émotionnelles relèvent de l'excitation de l'hypothalamus, et le fait de sentir des émotions, de celle du thalamus, et qui est une réponse à la théorie James-Lange, d'orientation comportementaliste, pour laquelle les émotions sont des interprétations des réponses physiologiques à l'environnement ; la théorie Schachter-Singer, qui s'appuie à la fois sur la théorie Cannon-Bard et James-Lange, et selon laquelle les émotions sont les interprétations cognitives de nos réponses à un stimulus ; la théorie qui est dominante aujourd'hui est celle de l'évaluation (*appraisal theory*), dont les représentants sont notamment Magda Arnold et Richard Lazarus, qui soutiennent que les réactions émotionnelles sont précédées par l'évaluation du stimulus, afin de déterminer son importance et la capacité du sujet à y faire face ; enfin, la théorie du feedback facial (*facial feedback theory of emotion*), qui affirme qu'il existe une corrélation entre les expressions faciales et les émotions. D'autres théories étudient différents aspects des émotions. Par exemple, Albert Ellis – le pionnier, dans les années 1950, de la célèbre thérapie cognitivo-comportementale (*cognitive behavioral therapy*) – s'est intéressé au rôle des croyances rationnelles et irrationnelles dans l'émergence des émotions, alors que le psychologue suisse Klaus Rainer Scherer a élaboré le « modèle des processus composants », qui cherche à élucider les dimensions fondamentales du déclenchement des émotions. En outre, le psychologue Andrea Scarantino a proposé une théorie motivationnelle des émotions, selon laquelle celles-ci sont des systèmes qui contrôlent l'action pour nous aider à prioriser la poursuite de nos objectifs. Ces théories, appelées aussi traditionnelles ou classiques, sont unanimement réfutées par la théorie des émotions construites de Lisa Feldman Barrett, dont il sera question dans les pages suivantes. Cf. Keith Oatley et Philip Johnson-Laird, « Cognitive approaches to emotions », *Trends in Cognitive Sciences*, vol. 18, n° 3, 2014, p. 134-140.

Pete Docter, distribué par Walt Disney Pictures, aux émoticôns disponibles sur les réseaux sociaux et les smartphones¹, ainsi qu'aux chansons du groupe de rock américain *The Amygdaloids*, composé de chercheurs en biologie et neurosciences cognitives².

Malgré les divergences qui les opposent, la plupart des chercheurs comprennent une émotion comme un phénomène à cinq composantes, à savoir des changements physiologiques et des comportements expressifs, des tendances à agir de façon spécifique, des évaluations cognitives et des sentiments subjectifs³. Comme le remarque David Sander, dans son acception actuelle, le terme d'« émotion » – dérivé du substantif latin « *motio* », qui désigne l'action de mouvoir, un mouvement ou un trouble – « n'a été préférée à "passion", "affection" ou "sentiment" que depuis deux siècles »⁴. Par ailleurs, en français comme en anglais, le terme a gardé son sens étymologique jusqu'au XVI^e siècle, désignant un mouvement, comme celui d'une population en temps de guerre, ou un trouble social. Il n'a acquis sa connotation affective qu'au XVII^e siècle, mais il a fallu attendre le début du XIX^e pour que celle-ci prenne le dessus sur les autres⁵. En effet, comme le précise Tiffany Watt Smith, avant 1830 les gens ne sentaient pas des émotions, mais des « "passions", "des accidents de l'âme", "des sentiments moraux", qu'ils expliquaient d'une manière très différente de celle dont nous comprenons les émotions aujourd'hui »⁶.

La recherche sur les émotions est de nos jours un des axes centraux des sciences cognitives, qui s'intéressent à leurs mécanismes de production et de régulation, ainsi qu'à leur nature, à leur rôle et à leur relation avec la culture, les processus décisionnels⁷, le traitement

¹ Facebook, par exemple, a créé ses émoticôns en s'appuyant sur les écrits de Charles Darwin. Lisa Feldman Barrett, *How Emotions Are Made. The Secret Life of the Brain*, *op. cit.*, p. xi.

² Les membres du groupe sont l'étudiante Nina Curley, les neuroscientifiques Joseph LeDoux et Daniela Schiller, et le biologiste Tyler Volk. Le groupe a occasionnellement collaboré avec d'autres scientifiques, comme le psychologue Simon Baron-Cohen de l'Université de Cambridge, le neuropsychologue Daniel Levitin, la généticienne Pardis Sabeti de l'Université de Harvard et le neuroscientifique David Sulzer du Centre médical de l'Université Columbia. Le nom du groupe est une référence à l'amygdale cérébrale, un noyau pair qui fait partie du système limbique et qui est impliqué, entre autres, dans la production de la peur, de l'anxiété et du plaisir.

³ Laurence Conty et Stéphanie Dubal, *op. cit.*, p. 528.

⁴ David Sander, « Psychologie des émotions », *Encyclopaedia universalis*, article consulté en ligne sur <https://www.universalis.fr/encyclopedie/psychologie-des-emotions/> le 1^{er} décembre 2018.

⁵ Cf. les entrées de dictionnaire du mot émotion/ *emotion* dans *The Dictionary*, <https://www.dictionary.com/browse/emotion?s=t> et le *Trésor de la Langue Française informatisé (TLFi)*, <http://www.cnrtl.fr/etymologie/%C3%A9motion>.

⁶ Dans la version originale, « No one felt emotions before about 1830. Instead they felt other things – "passions", "accidents of the soul", "moral sentiments" – and explained them very differently from how we understand emotions today ». Tiffany Watt Smith, *The Book of Human Emotions : From Ambigophobia to Umpty – 154 Words from Around the World for How We Feel*, Boston, Little, Brown and Company, 2016, p. 5, notre traduction. Voir aussi Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine et Georges Vigarello (éds.), *Histoire des émotions*, trois volumes, Paris, Le Seuil, 2016-2017.

⁷ Voir, par exemple, Gordon R. Foxall et Mirella Yani-De-Soriano, « Influence of Reinforcement Contingencies and Cognitive Styles on Affective Responses : An Examination of Rolls' Theory of Emotion in the Context of Consumer Choice », *Journal of Applied Social Psychology*, vol. 41, n° 10, 2011, p. 2508-2537 ; Jorge Araña,

des informations¹, la mémoire, le raisonnement, l'imagination et d'autres activités cognitives. Par ailleurs, un grand pas en avant dans la compréhension des émotions est la recherche sur leur dimension culturelle, qui a mis en évidence le rôle de facteurs comme la religion ou la température dans l'expression et le traitement des émotions².

Des nombreuses théories et modèles conceptuels proposés par différents chercheurs, nous en avons sélectionné deux qui, une fois articulés, vont contribuer à éclairer la prose d'Andreï Makine, à montrer que les émotions ont un rôle de catalyseur dans la formation et le développement de l'intrigue, et à réexaminer les représentations du voyage du héros à travers le prisme des états affectifs qui caractérisent chacune de ses trois étapes principales, à savoir le départ, l'initiation et le retour. La première est la théorie des émotions construites (*theory of constructed emotion*) de la neuroscientifique américaine Lisa Feldman Barrett, qui porte sur la formation des émotions et qui, comme nous le montrerons, est – bien qu'à notre connaissance, elle n'ait jamais été utilisée à cette fin jusqu'à présent – un outil remarquablement efficace dans l'analyse littéraire, et particulièrement en ce qui concerne les textes lacunaires, comme ceux de Makine, puisqu'elle permet d'interpréter les ellipses narratives.

Lisa Feldman Barrett est psychologue, neuroscientifique et Professeur distingué de psychologie à l'Université Northeastern de Boston, dans le Massachusetts, où elle dirige le Laboratoire interdisciplinaire des sciences affectives (« Interdisciplinary Affective Science Laboratory »). Elle a élaboré sa conception des émotions après plus de trois décennies de recherche dans ce domaine. Sa théorie, connue sous le nom de « théorie des émotions construites »³, est publiée essentiellement dans trois textes, à savoir l'article « The theory of constructed emotion : an active inference account of interoception and categorization »⁴, le volume *The Psychological Construction of Emotion*, co-édité avec James Russell⁵, et le livre

« Understanding the use of non-compensatory decision rules in discrete choice experiments : The role of emotions », *Ecological economics*, vol. 68, n° 8/9, 2009, p. 2316-2326 ; Laurence Conty et Stéphanie Dubal, « La relation émotion/cognition et prise de décision », in Laurence Conty et Stéphanie Dubal, *op. cit.*, p. 537-541.

¹ Laurence Conty et Stéphanie Dubal, « L'influence de l'état émotionnel sur le traitement des informations », in *ibid.*, p. 536-537.

² Dianne A. van Hemert, Ype H. Poortinga et Fons J. R. van de Vijver, « Emotion and culture : A meta-analysis », *Cognition and Emotion*, vol. 21, n° 5, 2007, p. 913-943. Voir aussi Wayne Brekhus, *Culture and Cognition : Patterns in the Social Construction of Reality*, Cambridge, Polity Press, 2015, et Stephen T. Asma et Rami Gabriel, *The Emotional Mind. The Affective Roots of Culture and Cognition*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 2019.

³ N'ayant trouvé aucune traduction française de la terminologie de Lisa Feldman Barrett, nous avons traduit « *theory of constructed emotion* » par « la théorie des émotions construites ».

⁴ Lisa Feldman Barrett, « The theory of constructed emotion : an active inference account of interoception and categorization », *Social Cognitive and Affective Neuroscience*, vol. 12, n° 1, 2017, p. 1-23, article consulté en ligne sur <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC5390700/pdf/nsw154.pdf> le 20 septembre 2018.

⁵ Lisa Feldman Barrett et James A. Russell (éds.), *The Psychological Construction of Emotion*, New York-Londres, The Guilford Press, 2015.

de vulgarisation scientifique *How Emotions Are Made. The Secret Life of the Brain*, qui a reçu, entre autres, les éloges de l'écrivain Andrew Solomon pour avoir réconcilié science et humanisme¹.

La théorie des émotions construites consiste, dans un premier temps, à rejeter ce que Barrett appelle « l'hypothèse bimillénaire »² selon laquelle les émotions seraient des réflexes universels qui remonteraient à nos origines animales, s'opposant, de ce fait, à la raison, et ayant des corrélats expressifs transculturels et transhistoriques. La plupart des théories et des discours sur les émotions adoptent cette perspective. Barrett cite à cet égard non seulement Hippocrate, Aristote, Bouddha, René Descartes, Charles Darwin, Sigmund Freud et le Dalaï-Lama, mais aussi le chercheur en sciences cognitives Steven Pinker et le psychologue Paul Ekman³, ainsi que certains symboles utilisés depuis des siècles, comme les deux masques inspirés des tragédies grecques de l'Antiquité, l'un souriant et l'autre triste, qui symbolisent le théâtre⁴. Il n'en reste pas moins que cette conception n'explique pas ce que les chercheurs appellent « le paradoxe des émotions », à savoir le fait que la supposition qu'il existerait dans le cerveau des circuits spécialisés dans la production de chaque émotion n'est pas soutenu par des preuves empiriques consistantes – autrement dit, les ainsi-dits circuits n'ont pas encore été découverts. Ce que la recherche expérimentale montre, en revanche, c'est que dans la production de ce que nous qualifions d'émotion, participe un vaste réseau de circuits interconnectés, ce qui indique que le cerveau n'est pas programmé pour produire des émotions, mais que la conscience les produit en s'appuyant sur de nombreux éléments, tels que l'expérience et la connaissance. Lisa Feldman Barrett rejette ainsi l'essentialisme des théories classiques, selon lesquelles les émotions auraient des empreintes neurales, faciales et corporelles universelles, et propose l'hypothèse selon laquelle les émotions sont des constructions – d'où le nom de sa théorie – réalisées par le cerveau ; celui-ci s'appuie, affirme-t-elle, sur l'expérience pour guider nos actions et attribuer un sens à nos sensations. Dans cette perspective, une émotion est définie comme une création élaborée à partir de la manière dont le corps interprète ce qui se passe dans le monde extérieur⁵.

Arrêtons-nous quelques instants sur cette théorie. Selon sa logique, les émotions ne sont plus des entités séparables l'une de l'autre que nous éprouvons à un moment donné, mais

¹ Lisa Feldman Barrett, *How Emotions Are Made. The Secret Life of the Brain*, op. cit., quatrième de couverture.

² Dans la version originale, « the two-thousand-year-old assumption ». *Ibid.*, p. 9, notre traduction.

³ *Ibid.*, p. xi.

⁴ Elle mentionne les masques grecs dans une conférence sur le film *Inside Out* donnée à l'Université Northeastern et disponible en ligne sur <https://www.youtube.com/watch?v=h7Mtwds0wW4>, consultée le 15 septembre 2018.

⁵ Lisa Feldman Barrett, *How Emotions Are Made. The Secret Life of the Brain*, op. cit., p. 30-31.

des oscillations sur un continuum, appelé affect (*affect*). L'affect est un processus qui permet de réaliser l'allostase, qui désigne la gestion de l'interaction entre le corps et le monde. Commune à tous les organismes animaux, l'allostase utilise 20% de l'énergie totale du corps chez les humains, et elle est rendue possible grâce à un modèle interne qui porte le nom de « simulation incarnée » (*embodied simulation*), et qui est une image du corps dans son interaction avec le monde. Pour réaliser l'allostase, le cerveau utilise aussi bien des informations qui proviennent de l'environnement externe que des données internes, biologiques et physiologiques. Le processus qui désigne la représentation et l'utilisation de ces données internes est l'intéroception, qui se trouve au cœur de la simulation incarnée. La simulation, qui est une représentation cérébrale du corps dans le monde, est donc vitale pour guider l'action et construire des perceptions du présent. Elle anticipe les stimulus internes et externes, ainsi que la meilleure manière de traiter les éléments disruptifs qui proviennent de ces deux milieux. La conscience conceptualise ce processus, et le résultat de cette conceptualisation est ce qu'on connaît sous le nom d'émotions, mais que Barrett propose d'appeler affect.

En outre, ce qui guide la simulation incarnée, affirme la chercheuse, est l'expérience passée. En effet, le cerveau s'appuie sur les trajets neuronaux déjà existants, ainsi que sur la connaissance qu'il a du monde, inférée au fil du temps. Le principe qui gouverne le traitement de l'expérience est la similarité, ce qui signifie que l'interprétation du présent, qui se réalise par des prédictions, des inférences de ce qui se passe dans le monde, s'appuie sur son degré de similarité avec ce que le cerveau a déjà enregistré, à savoir le passé. En fonction de ce degré, le cerveau interprète et catégorise les stimuli, ce qui lui permet d'optimiser l'énergie consommée. La simulation est ainsi un modèle computationnel qui siège dans le cerveau et qui sert de relais entre le corps et le monde¹.

La théorie des émotions construites est révolutionnaire, constituant l'une des contributions contemporaines les plus significatives à la compréhension de la cognition humaine. La raison pour laquelle elle devrait intéresser les littéraires est, à notre avis, le fait qu'à l'instar des émotions, les récits fictionnels représentent aussi des conceptualisations de l'expérience humaine. Fiction et affect sont donc inextricablement liés, puisqu'ils relèvent tous les deux de l'essai d'interpréter le monde pour lui attribuer un sens. Et bien que les neurosciences ne soient pas encore à même d'élucider l'interaction entre fiction et émotion,

¹ Lisa Feldman Barrett, « The theory of constructed emotion : an active inference account of interoception and categorization », *op. cit.*, p. 5-7.

nous pouvons affirmer avec un haut degré de certitude que l'affect joue un rôle actif dans la création littéraire, ne serait-ce que parce qu'il occupe une place importante dans l'œuvre de nombreux écrivains. Pour nous restreindre aux exemples les plus saillants, pensons à *La Sonate à Kreutzer* (1889) de Tolstoï, dédiée à l'analyse des états émotionnels d'un homme accablé par la jalousie, qui narre la manière dont il est arrivé à tuer son épouse, meurtre légitimé dans le climat social antiféministe de l'Empire russe au XIX^e siècle, ou aux pages de *Crime et Châtiment* (1866) de Dostoïevski qui décrivent les conséquences psychosomatiques qu'a sur Raskolnikov le fait d'avoir mené à bien son projet criminel. De manière similaire, l'affect occupe, comme nous le montrerons, une place centrale dans notre corpus, que le constructivisme émotionnel – qui permet de faire des inférences sur l'expérience passée des personnages, présentée chez Makine, dans la plupart des cas, par une suite d'ellipses narratives – nous aidera à comprendre.

Ainsi, à la lumière de cette théorie, nous étudierons la représentation textuelle de l'affect, ou des fluctuations émotionnelles, en relation avec le scénario du monomythe, ce qui nous amènera à identifier des modèles dans la distribution des émotions dans le texte, ainsi qu'à montrer que les romans de Makine valident l'idée, énoncée par Barrett, que les émotions sont des constructions réalisées à partir de l'expérience, et que de nouvelles expériences peuvent modifier nos réponses émotionnelles. Pour éviter tout malentendu, il convient de souligner que si Barrett remet en cause les explications concernant la formation des émotions fournies par les théories classiques, et qu'elle affirme que ce que nous appelons « émotion » relève d'une convention de langage¹ dont le référent est, du point de vue neuroscientifique, un des états des fluctuations du continuum qu'est l'affect, la chercheuse ne nie pas l'existence des états émotionnels, qui sont socialement et culturellement construits, mais bien réels.

¹ Deux exemples souvent utilisés pour souligner le fait que différentes langues et cultures identifient différents types d'émotions sont le mot allemand *Schadenfreude*, qui désigne le sentiment de satisfaction ou de joie (*Freude*) provoqué par le malheur d'autrui (*Schaden*), et le mot portugais *saudade*, qui désigne une forme de nostalgie. Les deux ont cependant des équivalents dans d'autres langues, comme le danois, l'arabe, le tchèque, le finlandais ou le norvégien pour *Schandenfreude*, et le substantif roumain *dor* pour *saudade* – tous les deux étant similaires au substantif gallois *hiraeth*. Un projet intéressant à cet égard est *The Dictionary of Obscure Sorrows*, pas encore finalisé, qui a identifié et nommé des émotions complexes comme, par exemple, *onism*, qui désigne la frustration provoquée par l'impossibilité de l'ubiquité. Cf. la page web et la chaîne *YouTube* du projet, consultés en ligne sur <http://www.dictionaryofobscuresorrows.com/> et <https://www.youtube.com/user/obscuresorrows> le 3 novembre 2018. Voir aussi le livre de Tiffany Watt Smith, chercheuse au Centre pour l'Histoire des Émotions de Queen Mary University of London, *The Book of Human Emotions : From Ambigophobia to Umpty – 154 Words from Around the World for How We Feel*, *op. cit.*

La psychologie cognitive et l'éveil de l'imagination

Dans l'incipit de son autobiographie, *Speak, memory*, Vladimir Nabokov écrit que « l'imagination, suprême délice des immortels et des immatures, devrait être limitée. Si on veut profiter de la vie, il ne faut pas trop s'en servir »¹. L'auteur russo-américain réactualise ainsi une vision dysphorique et anxiogène de l'imagination – qui est sans doute le processus cognitif le moins compris et le plus discrédité au fil du temps – qui a dominé l'histoire intellectuelle européenne pendant plus de deux millénaires. En effet, avant d'être réhabilitée, dans un premier temps dans un contexte philosophique et anthropologique, par des penseurs comme Gaston Bachelard, Gilbert Durand, Mary Warnock et Kendall Walton, et dans un second temps par les sciences cognitives, l'imagination a souvent été envisagée dans une perspective dévalorisante et/ou réductrice. Kieron O'Connor et Frederick Aardema identifient à cet égard deux façons dichotomiques de penser l'imagination dans la philosophie occidentale, l'une qui la conçoit comme secondaire et subordonnée à d'autres facultés de la cognition (Platon, Hobbes, Sartre), et l'autre qui lui attribue un rôle majeur, voire mystique (Kant, Schelling, Coleridge)². Entre les deux on retrouve Aristote, qui comprend l'imagination dans une perspective plus complexe et dynamique, y voyant un mouvement qui est à l'œuvre dans de nombreux processus cognitifs, dont notamment la formation des images mentales et la perception sensorielle³. Chez Platon, en revanche, l'imagination appartient aux facultés inférieures, bestiales, de la psyché⁴. De ce fait, elle et son produit, la poésie, sont rejetées car inutiles à la connaissance⁵, bien que le philosophe concède à la première le fait qu'elle peut servir à aider l'homme à appréhender le monde des idées. La pensée chrétienne, profondément influencée par la philosophie grecque, et particulièrement par le platonisme, a renforcé la vision dépréciative de l'imagination qui,

¹ Dans la version originale, « Imagination, the supreme delight of the immortal and the immature, should be limited. In order to enjoy life, we should not enjoy it too much ». Vladimir Nabokov, *Speak, Memory. An Autobiography Revisited*, Londres, Penguin Classics, [1951] 2016, p. 5, notre traduction. Nous avons choisi de ne pas utiliser la traduction française d'Yvonne Davet, qui change le sens de cette citation en traduisant littéralement « enjoy » par « aimer » : « L'imagination, souverain délice de celui qui est en deçà de la maturité, doit être limitée. Afin d'aimer la vie, il nous faut ne pas trop l'aimer ». Vladimir Nabokov, *Autres rivages*, Paris, Gallimard, [1951] 1989, p. 10, trad. de l'anglais par Yvonne Davet.

² Kieron P. O'Connor et Frederick Aardema, « The imagination : Cognitive, pre-cognitive, and meta-cognitive aspects », *Consciousness and Cognition*, vol. 14, 2005, p. 234. Voir aussi Daniel Stoljar, *Ignorance and Imagination : The Epistemic Origin of the Problem of Consciousness*, Oxford, Oxford University Press, 2006, et Mireille Armisen, « La notion d'imagination chez les anciens. I – Les philosophes », *Pallas. Revue d'études antiques*, vol. 26, 1979, p. 11-51.

³ Aristote, *De l'âme*, *op. cit.*

⁴ Le philosophe développe ces idées dans *La République*, Paris, Flammarion, 2002, trad. du grec ancien par Victor Cousin.

⁵ Voir notamment Platon, *Cratyle*, Paris, Flammarion, 1999, trad. du grec ancien par Catherine Dalimier.

selon elle, s'oppose au réel, pouvant ainsi générer des hérésies, distraire l'homme de la contemplation divine et représenter un danger pour l'ascétisme rédempteur. Les positions plus nuancées – comme celle de Grégoire Palamas, figure centrale du christianisme oriental du XIV^e siècle qui opère une distinction entre une imagination bénéfique d'origine divine et une autre, nocive, purement humaine¹ – sont rares chez les auteurs chrétiens.

De même, au XX^e siècle, l'imagination a souvent été reléguée au second plan des débats en sciences humaines et sociales. Cela s'explique par l'avènement de trois paradigmes qui ont chacun soit dévalorisé, soit complètement dénié l'importance – voire l'existence – de l'imagination. Les deux premiers résident dans la psychanalyse freudienne d'une part – qui y voit un substitut de la satisfaction sexuelle et l'assied sur le même plan que les fantasmes et les hallucinations² – et d'autre part, dans la psychologie comportementaliste, mouvement iconophobe par excellence, dont le manifeste même contient une répudiation des images mentales³. En effet, comme le remarque Julia Jansen, pour les comportementalistes, étudier l'imagination était une préoccupation obscurantiste et dépourvue d'intérêt⁴. Le troisième paradigme qui a contribué à la stigmatisation de l'imagination est le tournant linguistique qui a émergé sous l'influence de Richard Rorty et des poststructuralistes français⁵. Leur logocentrisme, à savoir le fait de privilégier le lien entre langage et pensée au détriment de celui entre imagination et pensée, a été critiqué au tournant du siècle, notamment par William John Thomas Mitchell et Gottfried Boehm, qui ont proposé de récupérer l'importance de l'image dans le monde contemporain en remplaçant le tournant linguistique par un « tournant iconique »⁶.

Il n'empêche que Nabokov, tout comme Platon et les auteurs chrétiens, se trompaient en dévaluant l'imagination et en prônant son exclusion autant de la vie psychique que de la cité idéale⁷. Symptomatique de la réhabilitation contemporaine de l'imagination est la recherche en sciences cognitives qui, après une longue période pendant laquelle l'imagination a été

¹ Grégoire Palamas, « Les deux imaginations », in Grégoire Palamas, *Défense des saints hésychastes. Introduction, texte critique, traduction et notes*, édition établie par Jean Meyendorff, Louvain, Imprimerie Franckie, 1959, p. 510-512.

² Voir notamment Sigmund Freud, *L'Interprétation du rêve*, Paris, Presses Universitaires de France, [1900] 2012, trad. de l'allemand par Janine Altounian, Pierre Cotet, René Lainé, Alain Rauzy et Françoise Robert.

³ John Broadus Watson, *op. cit.*

⁴ Julia Jansen, « Phenomenology, Imagination and Interdisciplinary Research », in Daniel Schmicking et Shaun Gallagher (éds.), *Handbook of Phenomenology and Cognitive Science*, New York, Springer Netherlands, p. 147.

⁵ Richard M. Rorty (éd.), *The Linguistic Turn. Essays in Philosophical Method*, Chicago, University of Chicago Press, 1967.

⁶ Voir par exemple Gottfried Boehm et William John Thomas Mitchell, « Pictorial versus Iconic Turn : Two Letters », *Culture, Theory and Critique*, vol. 50, n° 2-3, 2009, p. 103-121.

⁷ Platon, *La République*, *op. cit.*

considérée comme le marqueur d'un idéalisme obsolète¹, a rouvert le débat sur sa nature et ses fonctions, la comprenant non pas comme une simple faculté de l'esprit mais, comme l'avaient déjà postulé Bachelard et Durand, comme un processus psychique dynamique. De son côté, Jean-Jacques Wunenburger met en relation « la résurgence inattendue de la notion d'imagination » avec la valorisation des « petits récits » et des pratiques du *storytelling* à la suite de la mort du « grand récit », lors de l'avènement du postmodernisme². La réhabilitation de l'imagination est donc un phénomène contemporain, qui remonte à la moitié du XX^e siècle et ne cesse d'intéresser les scientifiques depuis. Ainsi, Paul Harris, professeur de psychologie à l'Université Harvard, montre dans un livre récent que, contrairement à une longue tradition renforcée par Freud et par Piaget, qui considéraient que l'imagination enfantine était primitive et désorganisée, l'imagination joue un rôle central dans le développement cognitif et émotionnel des enfants, particulièrement dans l'évolution de la pensée causale et morale³. Dans la perspective de Harris, partagée par d'autres chercheurs comme Aaron Meskin, Jonathan Weinberg⁴ et Gregory Currie⁵, l'imagination non seulement ne représente pas une entrave, mais s'avère un élément nécessaire au développement intellectuel auquel elle participe de manière active, ce qui fait qu'il est impossible de suivre le conseil de Nabokov et ne pas nous en servir⁶. De surcroît, contrairement à la longue tradition qui oppose imagination et réalité, la psychologie cognitive a montré que cette dernière joue un rôle décisif dans la perception de la réalité, en tant que mécanisme de projection de soi dans une autre dimension spatio-temporelle, qu'il s'agisse du futur, du passé ou d'un endroit géographiquement éloigné⁷. Les deux psychologues soulignent également le lien entre imagination et expérience, dans le sens où l'imagination, qui participe à la matérialisation du possible, est génératrice d'expérience.

¹ Julia Jansen, *op. cit.*, p. 146.

² Jean-Jacques Wunenburger, *L'Imagination. Mode d'emploi ? Une science de l'imaginaire au service de la créativité*, *op. cit.*, p. 9.

³ Paul Harris développe cette thèse notamment dans *The Work of the Imagination*, Oxford, Blackwell, 2000.

⁴ Jonathan M. Weinberg et Aaron Meskin, « Imagine that ! », in Matthew Kieran (éd.), *Contemporary Debates in Aesthetics and the Philosophy of Art*, Oxford, Blackwell, 2006, p. 222-235.

⁵ Gregory Currie, « Cracks in the glass : fiction, imagination and moral learning », article consulté en ligne sur https://www.unige.ch/lettres/framo/files/2014/3705/8759/G_Currie.pdf le 10 décembre 2018.

⁶ Harris envisage les cas non-pathologiques. Pour les cas pathologiques, comme l'autisme ou la schizophrénie, qui sont considérés comme des pathologies de l'imagination, consulter James Phillips et James Morley (éds.), *Imagination and Its Pathologies*, Cambridge (Mass.), MIT Press, 2003.

⁷ Kieron P. O'Connor et Frederick Aardema, *op. cit.*, p. 237-238.

Comme l'affirme Bachelard, « l'imagination est un devenir »¹, et être privé de la « *fonction d'irréel* » est tout aussi dangereux que d'être privé de celle de réel².

Dans une optique similaire, Terence Cave intitule la première sous-partie de son article sur les études littéraires cognitives « l'éveil de l'imagination »³, avançant qu'une meilleure compréhension de l'imagination entraînera une meilleure compréhension de la littérature. En effet, si la fiction, fruit de l'imagination, a été dévaluée avec celle-ci, il serait naturel que la réhabilitation de l'imagination ait comme conséquence la revalorisation de la littérature, des arts et des sciences humaines en général. De plus, si l'imagination était au carrefour de la psychologie, de l'anthropologie, de l'esthétique et de la philosophie, la recherche sur l'imagination et son produit, l'imaginaire, commence à dépasser ces disciplines traditionnelles pour se dérouler également dans un cadre technique. La mise en place de la chaire de recherche et de formation « Modélisations des imaginaires, innovations et création », créée en 2010 par l'École Télécom Paris-Tech et l'Université Rennes 2, en collaboration avec quatre partenaires industriels, à savoir Dassault Systèmes, Ubisoft, PSA Peugeot Citroën et Orange, témoigne de la prise de conscience du fait que, contrairement à l'opinion populaire selon laquelle le progrès technologique aurait un impact négatif et constituerait un danger pour l'imagination, celui-ci ne fait en réalité que démultiplier les croyances et diversifier notre imaginaire, comme l'a montré Gérald Bronner⁴. L'imagination est ainsi entrée dans la sphère de recherche sur les nouvelles technologies.

Cela étant dit, sa définition est encore loin d'être fixée, la notion faisant l'objet de nombreuses expériences, réflexions et débats qui rendent compte de son caractère à la fois complexe et ambigu⁵. Une première définition de travail possible est celle donnée par *Stanford Encyclopedia of Philosophy*, qui s'inscrit dans la tradition phénoménologique husserlienne. L'imagination y est comprise comme l'acte de se représenter des choses sans cibler la manière dont elles sont en réalité, au moment présent. L'acte d'imaginer relève ainsi du domaine de la possibilité, peut avoir comme objet le présent, le passé ou le futur, peut inclure la représentation

¹ Gaston Bachelard, *L'Eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, Librairie José Corti, [1942] 2018, p. 120.

² Gaston Bachelard, *L'Air et les songes. Essai sur l'imagination du mouvement*, Paris, Librairie José Corti, [1943] 2016, p. 13, en italique dans l'original. Cf. Gaston Bachelard, *La Terre et les rêveries de la volonté. Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, Éditions Corti, [1947] 2016, p. 9.

³ Terence Cave, *op. cit.*, p. 19.

⁴ Gérald Bronner, *Croyances et imaginaires contemporains*, Paris, Éditions Manucius, 2013.

⁵ Comme le précise Julia Jansen (*op. cit.*, p. 141), il existe au moins treize dénominations pour l'imagination dans le langage courant et académique.

de perspectives autres que la sienne, et ne connaît pas la contrainte de la vraisemblance¹. L'acceptation de l'imagination chez Bachelard s'inscrit d'ailleurs dans une direction similaire lorsque le philosophe affirme que celle-ci est un « au-delà psychologique [...] qui *projette son être* »².

Les sciences cognitives s'intéressent à l'imagination sous l'angle de l'imagerie mentale, de la capacité de lire les pensées d'autrui (*mind reading*), de sa relation avec les croyances et la perception, et de son rôle dans le domaine esthétique³. Par ailleurs, imagination et imaginaire sont étroitement liés, ce dernier étant en général compris comme le produit de l'imagination. Cependant, la terminologie peut parfois être floue. Par exemple, Jean-Jacques Wunenburger définit comme imaginaire ce que nous comprenons par imagination, à savoir la production subjective d'images mentales qui élargissent les représentations du monde, consistant dans la recréation du passé, d'autres mondes possibles ou de l'avenir, et qui sont inséparables des états affectifs⁴. « L'imaginaire », ajoute-t-il, « vient encadrer ou déformer la perception du monde présent et impressionne les contenus de pensée qu'il alimente et élargit »⁵. En effet, le philosophe utilise les termes d'imaginaire et d'imagination de façon interchangeable, affirmant – en adoptant une perspective cognitiviste à son insu – qu'imager

[...] n'est pas seulement inventer des fictions, mais produire des images mentales en lieu et place de données qui n'existent plus ou pas encore, en confiant aux images et à leurs valences affectives le pouvoir de lier entre eux les moments de notre vie, de remplir les vides de l'ignorance, de susciter des valeurs et des croyances négatives ou positives relatives à la vie que nous menons.⁶

En outre, il ajoute que l'imaginaire personnel s'élabore à partir d'une double filiation, d'une part interne, ou neuro-bio-psychologique, reposant sur des éléments biographiques, et d'autre part externe, déterminée par le patrimoine symbolique, la force des structures mythiques collectives – comme la religion par exemple –, la langue, l'histoire sociale, les systèmes éducationnels et les technologies médiatiques.

En tant que processus qui engendre des représentations mentales qui dépassent le cadre empirique du *hic et nunc* – de l'ici et du maintenant –, l'imagination, nous le verrons,

¹ Shen-yi Liao et Tamar Gendler, « Imagination », in Edward N. Zalta (éd.), *Stanford Encyclopedia of Philosophy*, 2019, article consulté en ligne sur <https://plato.stanford.edu/entries/imagination/#ImagCognArch> le 3 décembre 2018. Voir aussi Edmund Husserl, *Phantasy, Image Consciousness, and Memory (1898-1925)*, Berlin, Springer, 2005. Le terme utilisé par Husserl pour désigner l'imagination est celui de « fantaisie ».

² Gaston Bachelard, *L'Air et les songes. Essai sur l'imagination du mouvement*, *op. cit.*, p. 11, en italique dans l'original.

³ Julia Jansen, *op. cit.*, p. 147-152.

⁴ Jean-Jacques Wunenburger, *op. cit.*, p. 11.

⁵ *Idem.*

⁶ *Ibid.*, p. 13.

joue un rôle central dans notre corpus, étant, dans un premier temps, à la fois moteur et technique sur laquelle repose la narration. En tant que moteur, l'imagination contribue, avec la mémoire, à la recreation du passé que les narrateurs se proposent de raconter. En tant que technique narrative, les processus imaginatifs sont représentés dans le texte à travers la démultiplication des perspectives ou, entre autres, par l'engagement dans des processus de visualisation créatrice, qui consistent à produire ou recréer des images mentales en les transformant constamment, souvent pour obtenir un effet esthétique ou thérapeutique¹. Dans un second temps, notre corpus est traversé par une importante dimension matérielle et symbolique. Hypersensibles à la présence de l'eau, du ciel, du feu et de la terre, ainsi que préoccupés par des notions comme les relations familiales ou le sens de la vie et de la mort, les personnages sont entourés de ces éléments, qui deviennent récurrents dans les romans. Dans ce contexte, analyser la relation entre la cognition des personnages et la matière et les symboles du monde est une étape nécessaire à la compréhension de l'univers makinién. Nous le ferons en nous servant des écrits de l'école française d'anthropologie, en particulier de ceux de Gaston Bachelard, théoricien de l'imagination matérielle, et de son disciple, Gilbert Durand, théoricien de l'imagination symbolique, ce qui nous permettra d'établir une typologie complexe du fonctionnement de l'imagination chez Makine.

Avant de présenter les modélisations de l'imagination proposées par les deux philosophes, ajoutons quelques précisions sur la cohérence entre leurs projets et leur cadre conceptuel d'une part, et celui des sciences cognitives d'autre part. Ainsi, Gaston Bachelard et Gilbert Durand ont contribué à la réhabilitation de l'imagination à une époque où la philosophie était, comme le remarque pertinemment Jean-Jacques Wunenburger, « héritière d'une méfiance condescendante à l'égard de cette faculté et surtout de ses productions, l'imaginaire »². Les travaux de Husserl, pour lequel l'imagination n'est que résidu mnésique, ainsi que le nihilisme psychologique de Jean-Paul Sartre – que Durand critique dans les premières pages de son œuvre maîtresse pour utiliser la notion d'imagination afin de renforcer sa thèse de l'irréalité de l'art³ –, sont symptomatiques de cette déconsidération de l'imagination, qui s'inscrivait, comme nous l'avons déjà précisé, dans un contexte

¹ Massimiliano Palmiero *et al.*, « Domain-Specificity of Creativity : A Study on the Relationship Between Visual Creativity and Visual Mental Imagery », *Frontiers in Psychology*, vol. 6, 2015, article consulté en ligne sur <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC4664616/> le 4 décembre 2018.

² Jean-Jacques Wunenburger, « Préface à la nouvelle édition (2016) », in Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire. Introduction à l'archétypologie générale*, Paris, Dunod, [1960] 2016, p. V.

³ La critique acerbe de Sartre est doublée, chez Durand, de nuances ironiques : « L'ouvrage que Sartre consacre à *L'Imaginaire* pourrait fort bien s'intituler "Conscience-de-l'image-chez-Jean-Paul-Sartre" ». Gilbert Durand, *op. cit.*, p. 5.

diachronique plus vaste de minimisation de son rôle dans la philosophie européenne. Dévaluée ontologiquement au fil des années, déclarée « maîtresse d'erreur et de fausseté »¹, voire, pour reprendre l'expression de Léon Brunschvicg, « péché contre l'esprit »², elle est réhabilitée par les sciences cognitives, mais aussi, dans la même perspective interdisciplinaire, par les travaux de Bachelard et de Durand, dont le non-cartésianisme³ – à savoir le refus de la séparation entre corps et esprit – le « psychologisme méthodologique »⁴, ainsi que la prise en compte des données scientifiques des précurseurs des sciences cognitives, comme Pavlov, la préoccupation pour la relation entre le plan neurobiologique et celui culturel⁵, et l'intérêt pour l'enrichissement mutuel des sciences humanistes et formelles – rappelons que Bachelard a une formation de physicien, et que Durand fut animé par un vif intérêt pour les sciences de la nature⁶ – les transforment en cognitivistes avant la lettre.

En effet, la revalorisation de la littérature comme instrument de connaissance de l'esprit humain, qui sera reprise dans une perspective historique par Carlo Ginzburg⁷ et dans une perspective psychologique par les études littéraires cognitives, est déjà présente chez les deux philosophes, ainsi que dans les travaux d'autres théoriciens, comme Joseph Campbell et Mircea Eliade, avec lesquels ils partagent un intérêt pour l'universalité de l'expérience et de la pensée humaine. Qui plus est, les neurosciences viennent légitimer l'étude des constantes symboliques dans l'histoire de l'*Homo sapiens*, dont le cerveau – médiateur de son rapport avec le monde, comme le veut le dogme contemporain de la cognition incarnée⁸ – a atteint sa dimension actuelle il y a 300 000 ans, et sa forme, entre il y a 100 000 et 35 000 ans⁹. Cela signifie que le cerveau qui sous-tend la cognition de l'homme contemporain est, en grande

¹ *Ibid.*, p. 1. Durand emprunte cette expression aux *Pensées* (1669) de Pascal.

² Léon Brunschvicg, *Héritage des mots, héritage des idées*, cité par Gilbert Durand, *idem*.

³ *Ibid.*, p. 16.

⁴ *Ibid.*, p. 22.

⁵ Jean-Jacques Wunenburger, *op. cit.*, p. XIII.

⁶ Jean-Jacques Wunenburger nous rappelle que Durand a accordé une importance particulière à la relation entre symbolisme et sciences, comme le montre sa participation aux colloques de Cordoue, de Venise ou de Washington sur les rapports entre sciences et gnosés. *Ibid.*, p. XII.

⁷ Le « paradigme indiciaire » théorisé par Carlo Ginzburg réhabilite, entre autres, la littérature en tant qu'instrument de connaissance, les textes littéraires étant, selon l'historien italien, remplis de détails qui peuvent renseigner sur le contexte socio-historique dans lequel ils ont été écrits. Voir notamment Carlo Ginzburg, *Mythes emblèmes traces. Morphologie et histoire*, Paris, Verdier, [1986] 2010, trad. de l'italien par Monique Aymard, Christian Paoloni et Elsa Bonan, et Sylvie Freyermuth, « Les modes de circulation et de légitimation des discours d'exclusion : espace, temps et mémoire », in Hélène Barthelmebs-Raguin, Greta Komur-Thillo, Sophie, Marnette, Laurence Rosier et Juan Manuel López-Muñoz (éds.), *Le Discours rapporté. Temporalité, histoire, mémoire et patrimoine discursif*, Paris, Classiques Garnier, 2018, p. 23-39.

⁸ Thérèse Collins, Daniel Andler et Catherine Tallon-Baudry, *op. cit.*, p. 10.

⁹ Simon Neubauer, Jean-Jacques Hublin et Philipp Gunz, « The evolution of modern human brain shape », *Science Advances*, vol. 4, n° 1, 2018, article consulté en ligne sur <http://advances.sciencemag.org/content/4/1/eaao5961> le 27 décembre 2018.

partie, le même depuis au moins 35 000 ans. Nous avons donc de nombreux éléments en commun avec nos ancêtres, et le contexte dans lequel s'enracine notre imaginaire – y compris celui réactualisé par l'œuvre de Makine – a donc des sources anciennes, ce qui rend l'articulation entre anthropologie et sciences cognitives non seulement légitime, mais aussi, nous le verrons, enrichissante. Notre ligne de réflexion est à cet égard semblable à celle de Paul Armstrong, qui déplore dans son étude sur la littérature et le cerveau le peu d'usage que les études littéraires cognitives, avides de connaissances provenant de la psychologie et des neurosciences, font de la philosophie classique, et milite particulièrement pour l'intégration de la phénoménologie dans le cadre des approches littéraires cognitives¹. Dans une logique similaire, nous considérons qu'il convient de revisiter, en l'occurrence, les écrits de Bachelard et de Durand pour interroger les représentations littéraires des rapports entre la cognition individuelle d'une part et la dimension matérielle et symbolique du monde de l'autre, d'autant plus que ces deux dernières sont, comme le remarque pertinemment Jean-Jacques Wunenburger, souvent négligées par les cognitivistes².

L'imagination matérielle selon Gaston Bachelard

Le modèle conceptuel de Bachelard se trouve au carrefour entre la psychanalyse jungienne, l'herméneutique³ et la phénoménologie⁴. Il a été élaboré à la suite de l'exploration d'un vaste corpus de textes littéraires français, allemands, anglais et américains – Honoré de Balzac, Gérard de Nerval, Stéphane Mallarmé, Paul Éluard, Paul Claudel, Novalis, Shakespeare, Percy Shelley, Thomas de Quincey, William Blake, Samuel Taylor Coleridge et Edgar Allen Poe comptent parmi les écrivains que le philosophe cite le plus souvent –, proposant une manière systématique de réfléchir sur l'imagination littéraire et inspirant en même temps la création d'autres œuvres artistiques⁵. Le penseur dresse une poétique de la tétravalence de la rêverie poétique, qui repose sur les quatre éléments naturels traditionnels, à savoir le feu, l'eau, l'air et la terre, dont les connotations ont longtemps préoccupé la

¹ Paul B. Armstrong, *op. cit.*, p. xii-xiii.

² Jean-Jacques Wunenburger, *op. cit.*, p. XII.

³ L'herméneutique désigne l'interprétation des textes. Ayant d'abord comme objet uniquement les textes religieux et philosophiques, elle est devenue, à travers les écrits de Paul Ricoeur, également une méthode d'interprétation des textes littéraires.

⁴ La phénoménologie est un courant philosophie qui s'intéresse à la structure de l'expérience. Son fondateur est considéré être le penseur d'origine autrichienne Edmund Husserl (1859-1938).

⁵ Par exemple, les toiles de l'artiste américaine contemporaine Marilyn Murphy ont été inspirés par les travaux de Bachelard.

philosophie, la médecine, la cosmologie antique et l'alchimie, et qu'il interroge à travers le prisme de leurs significations et de leur relation avec la psyché humaine. En effet, dans son exploration de l'imagination matérielle, ou élémentale, Bachelard articule le langage et l'univers psychique de l'écrivain, considérant le premier comme la clé d'accès au second¹. « Le cogito du rêveur », pour lui emprunter l'expression utilisée dans *La Poétique de la rêverie*², se donne ainsi à lire à travers les images que celui-ci crée, révélant l'être intime de l'artiste. Pour le philosophe, les éléments naturels constituent la matière première de l'imagination poétique³, ce qui signifie que les images littéraires sont le résultat de la relation dialectique entre la matière et l'imagination des écrivains, qui, en contact avec la matière, actualise des contenus psychiques. Aucune d'entre elles – ni l'imagination, ni la nature – ne suffirait pour créer des images poétiques, qui naissent de leur rencontre et de leur interaction, lorsqu'elles entrent en résonance à travers la contemplation, la rêverie ou le songe, par lesquels le monde extérieur devient surface de projection de la réalité psychique. Bachelard définit l'imagination matérielle comme une manière de « penser la matière, rêver la matière, vivre dans la matière ou bien – ce qui revient au même – matérialiser l'imaginaire »⁴, ajoutant, en citant Benjamin Fondane, qu'« un élément matériel est le principe d'un bon conducteur qui donne la continuité à un psychisme imaginant »⁵, ou bien, comme il l'a formulé ailleurs, « l'imagination projette l'être entier »⁶. Dans cette optique, étudier la représentation textuelle de l'imagination matérielle signifie explorer l'esprit même des narrateurs et, dans un second temps, de l'auteur de notre corpus, entreprise qui est cohérente avec l'objectif de cette thèse. Aussi présenterons-nous dans les pages qui suivent la modélisation de l'imagination matérielle proposée par le penseur français, qui nous servira de grille de lecture.

La poétique du feu

Bachelard consacre un premier ouvrage à l'étude du feu, élément contradictoire et ambivalent par excellence, qui fait l'objet de représentations autant euphoriques que dysphoriques. Selon lui, la poétique du feu se décline sous six aspects, dont certains sont

¹ Gaston Bachelard, *L'Air et les songes. Essai sur l'imagination du mouvement*, op. cit., p. 26.

² Gaston Bachelard, *La Poétique de la rêverie*, Paris, Presses Universitaires de France, [1960] 2017, p. 124.

³ Gaston Bachelard, *L'Eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, op. cit., p. 138.

⁴ Gaston Bachelard, *L'Air et les songes. Essai sur l'imagination du mouvement*, op. cit., p. 13.

⁵ *Ibid.*, p.14, en italique dans l'original.

⁶ *Ibid.*, p. 11.

appelés des « complexes », terme qui reviendra dans les ouvrages suivants, et qui désigne un ensemble de croyances et de comportements qui définissent un rapport particulier avec un certain élément. La relation de l'homme avec le feu se manifeste ainsi à travers le complexe de Prométhée, le complexe d'Empédocle et celui de Novalis, la sexualisation du feu, le complexe d'Hoffmann et l'idéalisation du feu. Partant du constat que la première expérience liée au feu est placée sous le signe de l'interdiction – on nous apprend à ne pas le toucher¹ – le feu, affirme le penseur, a une première connotation transgressive. Celle-ci est incarnée par le complexe de Prométhée, le personnage de la mythologie grecque qui vole le feu sacré de l'Olympe pour le restituer aux humains, ce qui entraîne la colère de Zeus qui, dans une version de la légende, punit son audace en l'attachant à un rocher sur le mont Caucase, où un aigle dévore chaque jour son foie, qui se régénère pendant la nuit. Le complexe de Prométhée relève d'une volonté d'intellectualité et représente la source de « toutes les tendances qui nous poussent à savoir autant que nos pères, plus que nos pères, autant que nos maîtres, plus que nos maîtres »².

Si le feu invite à la transgression, il peut, à mesure égale, inspirer le désir de changer le monde, « de brusquer le temps, de porter toute la vie à son terme, à son au-delà »³, entraînant le sujet dans une rêverie dramatique qui amplifie le destin humain dont la source est un complexe où « s'unissent l'amour et le respect du feu, l'instinct de vivre et l'instinct de mourir »⁴. Il s'agit du complexe d'Empédocle, nommé ainsi à cause de la figure du philosophe et poète grec présocratique qui, fasciné par le feu, se serait donné la mort en se jetant dans les flammes de l'Etna. En revanche, le complexe de Novalis, ainsi nommé grâce au poète romantique allemand qui, dans une lettre adressée à Friedrich Schlegel, avoue son désir d'une chaleur pénétrante⁵, met le feu en relation avec le bonheur calorifique et la chaleur partagée dans le contexte d'une communion intime. Dans une logique similaire, les flammes peuvent être symptomatiques de désirs sexuels puissants et inassouvis, cas dans lequel le feu apparaît sous un jour sexualisé.

Le complexe d'Hoffmann, quant à lui, prend son nom de l'écrivain allemand romantique éponyme qui s'est servi de l'alcool pour alimenter son imagination. « Le feu de l'alcool » est, selon Bachelard, un topos qui traverse l'inconscient collectif, présentant les deux éléments liés et empruntant des propriétés l'un à l'autre. L'alcool peut ainsi « brûler », devenant isomorphe du feu. Enfin, le feu a également une connotation purificatrice. Il supprime

¹ Gaston Bachelard, *La Psychanalyse du feu*, Paris, Gallimard, [1949] 2017, p. 28-29.

² *Ibid.*, p. 30.

³ *Ibid.*, p. 39.

⁴ *Idem.*

⁵ *Ibid.*, p. 75.

les odeurs nauséabondes, détruit l'herbe inutile, enrichit la terre¹ et se dématérialise, devenant lumière et esprit².

L'imagination hydrique

Si le feu est l'élément ambivalent par excellence, l'eau représente pour Bachelard l'élément féminin par définition, plus uniforme que le feu et symbole des forces humaines cachées³. « Plus qu'aucun autre élément », affirme-t-il, « l'eau est une réalité poétique complète »⁴, qui se manifeste pourtant sous une multitude d'images. Ainsi, Bachelard répertorie le polymorphisme de ce qu'il appelle « le psychisme hydrant »⁵, qui peut être représenté sous la forme d'eaux claires, sous celle d'eaux profondes et dormantes, à travers le complexe de Caron et celui d'Ophélie, sous l'aspect de l'eau composée avec d'autres éléments, à travers l'image des eaux maternelles, sous le signe de la pureté aquatique ou, enfin, sous celui de la violence. Les eaux claires, printanières et courantes renvoient au miroir primordial et, inévitablement, à la figure de Narcisse, qui voit son reflet dans l'eau et tombe amoureux de sa propre image⁶. L'isomorphisme eau-miroir-reflet est, par ailleurs, un des topoi récurrents dans le corpus que nous étudions.

Quant aux eaux profondes, dont Bachelard analyse la signification dans l'œuvre d'Edgar Allan Poe, celles-ci ont des connotations funestes, invitant l'être humain à méditer sur la fin de la vie, voire à mourir⁷. Affirmant que « l'imagination du malheur et de la mort trouve dans la matière de l'eau une image matérielle particulièrement puissante et naturelle »⁸, puisque l'eau emporte au loin, dissout complètement et nous aide à mourir totalement⁹, le penseur théorise deux complexes qui relèvent de la dimension funéraire de cet élément, celui de Caron et celui d'Ophélie. Le premier tire son nom du personnage de Charon – orthographié « *Caron* » par Bachelard – de la mythologie grecque, qui fait traverser le fleuve infernal du Styx aux âmes qui ont reçu une sépulture. Le complexe de Caron renvoie ainsi à l'image du cercueil naturel, végétal, abandonné aux flots, et il transforme la mort en voyage ultime du héros. Néanmoins,

¹ *Ibid.*, p. 176.

² *Ibid.*, p. 177-180.

³ Gaston Bachelard, *L'Eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, op. cit., p. 12.

⁴ *Ibid.*, p. 24.

⁵ *Ibid.*, p. 12.

⁶ *Ibid.*, p. 31.

⁷ *Ibid.*, p. 57-84.

⁸ *Ibid.*, p. 103.

⁹ *Ibid.*, p.,107.

comme « la barque de Caron va toujours aux enfers »¹, cette image reste attachée à « l'indestructible malheur »² inhérent à la condition humaine. Le complexe d'Ophélie, en ce qui le concerne, consiste à considérer l'eau mortuaire comme un élément désiré. Le détail essentiel des images qui en relèvent est la chevelure féminine ondoyante, qui peut constituer par elle seule, en se passant de la présence de l'eau, une représentation de ce complexe³. Le patronyme renvoie, bien sûr, au personnage shakespearien de *La Tragique Histoire d'Hamlet, prince de Danemark*, Ophélie ayant, dans cette pièce de théâtre, été retrouvée noyée dans un ruisseau. En outre, la célèbre toile éponyme (1851-1852) du peintre préraphaélite de John Everett Millais, conservée à la Tate Britain à Londres, immortalise l'image de la jeune femme noyée, aux cheveux flottants, entourée de fleurs.

Dans une autre optique, l'eau peut apparaître en combinaison avec le feu, la nuit et la terre. De son union avec le feu découle le complexe d'Hoffmann, déjà théorisé dans l'étude de Bachelard sur le feu⁴ et représenté sous la forme du punch, de la liqueur spiritueuse et de l'eau thermale. La nuit, en ce qui la concerne, peut pénétrer les eaux et imprégner les étangs⁵, cas dans lequel l'eau se « stymphalise » – le terme étant une référence aux stymphalides, oiseaux anthropophages de la mythologie grecque qui chassaient auprès du lac Stymphalis, en Arcadie. La combinaison de l'eau et de la nuit peut se manifester sous l'image anxiogène de la *Mare tenebrarum*, la mer des ténèbres qui apparaît chez certains poètes, comme Poe, et qui est par excellence une source d'effroi⁶. Enfin, l'union de l'eau et de la terre donne la pâte, à laquelle Bachelard accordera une importance particulière dans sa première étude sur l'imagination terrestre⁷.

Un autre aspect sous lequel se décline le polymorphisme aquatique est celui des eaux maternelles et féminines. Partant du principe que la vie mentale – y compris donc l'imagination matérielle – se fonde sur l'amour primordial entre l'enfant et la mère⁸, le penseur affirme que

¹ *Ibid.*, p. 94.

² *Idem.*

³ *Ibid.*, p. 98. Nous avons retrouvé une illustration du complexe d'Ophélie dans le premier roman de l'écrivaine francophone d'origine bengalie Shumona Sinha (dont le prénom est parfois orthographié « Sumana »). En proie à de violents épisodes de stress post-traumatique, Madhuban, la narratrice du roman, affirme : « Je sais, tout ira bien si je dors, si j'arrive à dormir, et aussi, si je bois de l'eau, beaucoup, de l'eau fraîche, je sentirai la paix remplir mon corps qui est devenu l'ombre du corps, l'eau lui donnera du volume, une forme, comme si je me noyais dans un fleuve et que mon corps-cadavre gonflait au bout de deux jours ». Sumana Sinha, *Fenêtre sur l'abîme*, Paris, Éditions de la Différence, 2008, p. 8.

⁴ Gaston Bachelard, *La Psychanalyse du feu*, *op. cit.*, p. 143-156. Cf. *supra*, p. 118-120.

⁵ Gaston Bachelard, *L'Eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, *op. cit.*, p. 118.

⁶ *Ibid.*, p. 120.

⁷ Gaston Bachelard, *La Terre et les rêveries de la volonté. Essai sur l'imagination de la matière*, *op. cit.*, p. 75-102. Cf. *infra*, p. 124-125.

⁸ Gaston Bachelard, *L'Eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, *op. cit.*, p. 133.

toute eau est un lait, ce qui confère à cet élément un caractère éminemment maternel. L'eau, boisson fondamentale, devient donc un élément nourricier, mais aussi berçant, et de ce fait, affirme Bachelard, elle « nous rend notre mère »¹ – et nous verrons que l'imagination makinienne est effectivement traversée par la dimension féminine et maternelle de l'eau. D'autre part, l'eau propre et cristalline représente la matière pure par excellence – la dialectique de la souillure et de la pureté étant une des oppositions fondamentales de l'imaginaire humain, comme l'avait montré Roger Caillois dans *L'Homme et le sacré*, que Bachelard cite dans ses propos sur la pureté des eaux². Aussi l'eau, utilisée dans les rites d'ablution, a-t-elle des vertus purificatrices.

Le philosophe dédie ensuite quelques pages à la suprématie de l'eau douce, qu'il étudie en contraste avec l'eau de mer. Alors que cette dernière se présente en général à l'imagination à travers des récits, voire des fabulations³, l'eau douce représente la véritable eau mythique, parce qu'elle est tangible et que sa douceur renvoie au lait, la boisson primordiale. Enfin, la dernière partie de son livre sur l'imaginaire hydrique est consacré à l'eau violente. Partant de l'idée que le monde « est aussi bien le miroir de notre ère que la réaction de nos forces »⁴, Bachelard attribue à celui-ci une dimension provocatrice, affirmant qu'aux quatre éléments correspondent quatre types différents de colère, dont l'imagination matérielle constitue la quadruple racine⁵. La colère aquatique apparaît sous la forme de deux complexes, celui de Swinburne et celui de Xerxès. Le premier, inspiré par le poète anglais de la seconde moitié du XIX^e siècle qui avait été attiré par les flots dans sa jeunesse, relève du plaisir de se jeter dans la mer et de triompher de l'eau, unissant volonté, courage, joie et euphorie. Le complexe de Swinburne, qui réside souvent dans l'image de la nage dans les eaux naturelles, a également une composante masochiste, trahissant le besoin de souffrance et mêlant plaisir et douleur⁶. Bachelard suggère de l'appliquer non seulement aux nageurs, mais aussi aux marcheurs qui, faisant preuve de volonté de puissance, dans le sens nietzschéen de l'expression⁷, conçoivent la marche comme un combat contre la nature. D'un autre côté, le complexe de Xerxès, nommé d'après le roi perse qui a donné l'ordre de flageller la mer après

¹ *Ibid.*, p. 150.

² *Ibid.*, p. 153.

³ *Ibid.*, p. 174-175.

⁴ *Ibid.*, p. 181.

⁵ *Idem.*, p. 181.

⁶ *Ibid.*, p. 202.

⁷ La volonté de puissance désigne chez Nietzsche la force motrice de la vie, et elle est presque indissociable de la notion de surhomme. La volonté de puissance apparaît dans plusieurs ouvrages du philosophe allemand, mais elle n'y est pas définie de manière systématique. Voir Lucas Degryse, « Le surhomme et la volonté de puissance », *Le Philosophoire*, vol. 3, n° 18, 2002, p. 69-80.

un orage qui a détruit les ponts qu'il avait fait bâtir, a une dimension sadique, consistant dans le désir d'infliger de la douleur à l'eau. Les deux complexes sur lesquels Bachelard termine ses propos sur l'eau attribuent à cet élément une valeur, euphorique dans le premier cas et dysphorique dans le second.

L'imagination aérienne

Conjuguée avec l'air, l'imagination matérielle devient dynamique et se décline sous de nombreux aspects, comprenant le rêve du vol, la poétique des ailes et la chute imaginaire, le ciel et des éléments célestes telles que les constellations, la Voie lactée, les nuages ou la nébuleuse, ainsi que l'arbre aérien et le vent.

La première hypostase de l'imagination ascensionnelle est ainsi la verticalisation. Elle peut apparaître sous la forme du vol ou du rêve de vol. « Soumis à la dialectique de la légèreté et de la lourdeur »¹, les deux relèvent, comme le précise Emma Merabet, du désir humain de « s'élancer vers les hauteurs et la lumière », qui constitue « l'archétype de tous nos élans d'ascension »². Le rêve de vol renvoie en égale mesure à l'élévation morale et spirituelle, réalisée par la distanciation des biens et des valeurs terrestres. S'y ajoutent la poétique des ailes, symboles de l'élévation et du détachement des choses matérielles, ainsi que les images du vol inversé, c'est-à-dire de la chute imaginaire. L'imagination dynamique a également une dimension cosmique, représentée sous la forme du ciel, des constellations et des nuages, ainsi qu'à travers l'image de la Voie lactée ou de la nébuleuse, comme chez Jules Laforgue, poète qui affirme dans une lettre à Gustave Kahn avoir « séjourné dans le cosmique »³. L'arbre aérien, enraciné dans la terre et s'élevant vers le ciel, s'inscrit dans la même rhétorique de l'élévation, alors que le vent présente l'air dans toutes ses formes, de la plus douce, à savoir celle du souffle, à la plus violente, qui est celle de la tempête.

¹ Gaston Bachelard, *L'Air et les songes. Essai sur l'imagination du mouvement*, op. cit., p. 30.

² Emma Merabet, « Rêver l'intimité de la matière. Éclairer les imaginaires des arts contemporains de la marionnette à la lumière de la rêverie bachelardienne », article consulté en ligne sur <https://static1.squarespace.com/static/542cf50be4b0b0eacb4ab721/t/57e8e017d2b857a31e1f327e/1474879513656/> le 10 janvier 2019, p. 121.

³ Gaston Bachelard, op. cit., p. 257. Bachelard ne la cite pas, mais une des représentations les plus percutantes de la Voie lactée en littérature consiste dans la dernière phrase du roman *Pays de neige* de Yasunari Kawabata. En train de regarder la femme dont il est amoureux gésir sur le plancher, inerte à cause des flammes d'un incendie, Shimamura, le personnage principal, « fit un pas pour se reprendre, et, à l'instant qu'il se penchait en arrière, la Voie lactée, dans une sorte de rugissement formidable, se coula en lui ». Yasunari Kawabata, *Pays de neige*, Paris, Albin Michel, [1955] 1960, p. 190, trad. du japonais par Bunkichi Fujimori.

L'imagination terrestre

Bachelard consacre deux ouvrages aux images de la terre, qui se déclinent sous le double aspect des rêveries de la volonté d'une part, et de celles du repos d'autre part. Le premier volume est dédié à l'imagination terrestre placée sous le signe de l'extraversion, et le second à celle analysée à travers le prisme de l'introversion¹. La caractéristique fondamentale de la terre, affirme le philosophe, est le fait qu'à la différence des trois autres matières primordiales – le feu, l'eau et l'air – celle-ci consiste en une substance palpable et maniable². La terre peut être touchée, travaillée, modifiée et même immobilisée, ce qui l'oppose à la fluidité de l'eau et au caractère éphémère et diaphane du feu et de l'air. Ainsi, la matière terrestre s'offre à nous, dans un premier temps, à travers un monde « de métal et de pierre, de bois et de gommages »³, des matières stables et tranquilles, dont le travail est pourvoyeur de joie et fait l'objet des rêveries de la volonté, « les rêveries actives qui nous invitent à agir sur la matière »⁴. En effet, la dialectique entre le dur et le mou traverse l'imagination terrestre. Ainsi, la matière se présente d'abord comme résistante, et donc potentiellement hostile, mais en même temps elle peut être travaillée, notamment, souligne Bachelard, lorsqu'elle prend la forme de la pâte, dans laquelle l'imagination voit une sorte de *prima materia*, une matière primitive, archétypale⁵. S'y ajoutent les images de la pétrification et du rocher, ce dernier constituant un objet de rêverie et de contemplation, l'imaginaire des pierres précieuses, et particulièrement celui de la perle, ainsi que la pesanteur et la lutte contre la pesanteur. Les deux dernières apparaissent souvent sous la forme d'un effort humain démesuré, symptomatique de ce que Bachelard appelle le complexe d'Atlas, inspiré par la figure du Titan de la mythologie grecque condamné à porter le monde sur ses épaules.

La terre renvoie également au repos, car elle « nous ramène aux premiers refuges »⁶ et valorise les images de l'intimité, ce qui amène le penseur à s'interroger sur « l'intérieur des choses »⁷ afin de déceler « l'invisible, palper le grain des substances »⁸. L'imagination de l'introversion terrestre est analysée à travers les notions de repos et d'agitation, ainsi qu'en étudiant les images du refuge, de la maison, du ventre et de la grotte, de même que celle,

¹ Gaston Bachelard, *La Terre et les rêveries du repos*, Paris, Librairie José Corti, 1948.

² Gaston Bachelard, *La Terre et les rêveries de la volonté. Essai sur l'imagination de la matière*, op. cit., p. 8.

³ *Ibid.*, p. 7.

⁴ *Ibid.*, p. 15.

⁵ *Ibid.*, p. 8.

⁶ *Ibid.*, p. 15.

⁷ *Ibid.*, p. 18.

⁸ *Ibid.*, p. 19.

attachée à la grotte et représentant un subvertissement de celle-ci, du labyrinthe. La rhétorique du refuge est, comme nous le verrons, centrale dans l'œuvre de Makine, ce qui nous permettra de l'étudier dans la multitude de formes sous laquelle elle se manifeste.

L'imagination makinienne de la matière, qui explore la richesse de la tétralogie élémentaire présentée ci-dessus, a également une dimension symbolique, pour l'analyse de laquelle il convient de tourner notre regard vers les travaux du disciple de Bachelard, Gilbert Durand, qui approfondit l'étude entamée par son maître en l'inscrivant dans une dimension anthropologique universalisante.

L'imagination symbolique selon Gilbert Durand

Reprenant à Bachelard la définition de l'imagination comme « puissance dynamique qui “déforme” les copies pragmatiques fournies par la perception », ce qui la transforme dans le « fondement de la vie psychique »¹, Gilbert Durand s'intéresse à sa dimension symbolique aussi bien qu'à son produit, l'imaginaire, qu'il théorise notamment dans deux ouvrages, à savoir *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire* (1960) et *L'Imagination symbolique* (1964)². Ce dernier présente une analyse de l'herméneutique du symbole et de sa dépréciation progressive au fil du temps dans une perspective diachronique, alors que dans le premier, Durand introduit une typologie complexe de l'imagination symbolique, que nous présenterons ci-dessous et qui nous servira de guide dans notre analyse de la dimension symbolique de l'imagination makinienne.

Comme le remarque Jean-Bruno Renard, la conception durandienne du symbole s'inscrit en faux contre les deux conceptions majeures qui dominaient l'étude des symboles avant la seconde moitié du XX^e siècle : encyclopédique et psychanalytique. La première, représentée par René Alleau, Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, consistait à cumuler les significations attribuées à un symbole au cours de l'histoire, dans toutes les cultures dans lesquelles il apparaît. La seconde, quant à elle, cherchait la source des symboles non pas dans la culture, mais dans la psyché. Ainsi, dans sa version freudienne par exemple, le symbole relève de la libido et il est souvent le signe d'une névrose, alors que dans l'acception de Jung, plus nuancée, les symboles relèvent de l'inconscient collectif et sont des figurations des

¹ Gilbert Durand, *op. cit.*, p. 10.

² Gilbert Durand, *L'Imagination symbolique*, Paris, Presses Universitaires de France, [1964] 2015.

instances de la psyché¹. L'approche de Durand s'oppose également à la conception du symbole proposée par la linguistique saussurienne, qui sépare le signifiant du signifié², l'anthropologue affirmant que dans le symbole constitutif de l'image, « il y a homogénéité du signifiant et du signifié au sein d'un dynamisme organisateur »³. Qui plus est, il considère que le symbole ne relève pas du domaine de la sémiologie, c'est-à-dire de l'interprétation des signes, mais « du ressort d'une sémantique spéciale, c'est-à-dire qu'il possède plus qu'un sens artificiellement donné, mais détient un essentiel et spontané pouvoir de retentissement »⁴. Le symbole a ainsi une antériorité ontologique et chronologique sur toute signifiante audio-visuelle⁵, et c'est au symbole ainsi défini, compris dans une perspective dynamique, que Durand consacre son étude.

Commençons par quelques précisions contextuelles et terminologiques concernant la démarche et le vocabulaire durandien. Les représentations symboliques sont comprises par l'anthropologue dans une perspective biologique, psychique et culturelle, résultant de l'interaction entre le milieu et les impulsions motrices fondamentales de l'organisme, à savoir les rythmes sexuel et respiratoire, le redressement en position verticale ou l'ingestion et l'excrétion. La première manifestation de ces impulsions est le schème, qui « fait la jonction [...] entre les gestes inconscients de la sensori-motricité, entre les dominantes réflexes et les représentations », constituant « le canevas fonctionnel de l'imagination »⁶. Les schèmes – le blottissement, la descente, la verticalisation, etc. – sont donc les traductions des pulsions inconscientes. Les schèmes fondent les archétypes, qui sont les images primordiales dans lesquelles ils s'imbriquent. Les archétypes, tels que le glaive, le sceptre ou le ciel, sont universels et immuables, alors que les symboles, qui constituent la manifestation visible des archétypes, sont polyvalents, leur signification pouvant varier selon les cultures. Plusieurs symboles qui renvoient au même archétype forment une constellation symbolique. Par exemple, le schème ascensionnel, qui relève de l'archétype du ciel, peut être représenté par une flèche aussi bien que par un avion. Les structures, quant à elles, sont des schèmes stables et normatifs de représentations imaginaires, le chercheur en ayant identifié trois types, à savoir les structures schizomorphes, synthétiques et mystiques. Les structures schizomorphes, ou hétérogénéisantes, reposent sur les principes d'exclusion, de contradiction et d'identité. Les

¹ Jean-Bruno Renard, « La conception durandienne du symbole », *Sociétés*, vol. 1, n° 123, 2014, p. 35-40.

² La théorie du signe est la pièce maîtresse de la conception saussurienne de la langue, qui est composé d'unités symboliques qui unissent un concept, appelé « signifié », à une image acoustique qui porte le nom de « signifiant ». Voir Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot [1916] 1995.

³ Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire. Introduction à l'archétypologie générale*, op. cit., p. 9.

⁴ *Ibid.*, p. 10.

⁵ *Ibid.*, p. 11.

⁶ *Ibid.*, p. 40.

synthétiques, ou homogénéisantes, reposent sur les principes d'analogie et de similitude. Enfin, les structures mystiques sont celles qui harmonisent les contraires, placées sous le signe de la *coincidentia oppositorum*. Dans ce contexte, le mythe devient, dans l'acception de Durand, un système dynamique et narrativisé de symboles, schèmes, structures et archétypes.

L'anthropologue opère également une distinction entre deux régimes de représentations symboliques, le diurne et le nocturne, qui nous intéresseront en particulier. Partant du constant qu'« il n'y a pas de lumière sans ténèbres alors que l'inverse n'est pas vrai : la nuit ayant une existence symbolique autonome »¹, Durand définit le régime diurne de l'image comme le régime de l'antithèse. Il puise la légitimité de la théorisation du régime diurne dans l'histoire intellectuelle européenne, dont la littérature est, affirme-t-il en citant Denis de Rougemont, traversée par le dualisme d'inspiration cathare et d'origine platonicienne, qui structure toute la création littéraire de l'Occident², de la poésie des troubadours à celle de Paul Valéry, en passant par les romans médiévaux et les vers mystiques de Saint Jean de la Croix. Alors que le régime diurne est manichéen par excellence, le nocturne est défini par une pensée synthétique, qui valorise non pas l'opposition, mais la convergence et la fusion. Des deux grands régimes symboliques, affirme Durand, « le premier gravit[e] autour des *schèmes ascensionnels et diairétiques* [...] promouvant des images purificatrices et héroïques, l'autre au contraire s'identifiant aux *gestes de la descente et du blottissement*, se concentrant dans les images de mystère et de l'intimité, dans la quête obstinée du trésor, du repos, de toutes les nourritures terrestres »³. Un premier volet de son *magnum opus* est donc dédié au fond de « ténèbres sur lesquelles se découpe l'éclat victorieux de la lumière »⁴, et le second, à la reconquête des valorisations négatives des ténèbres.

¹ *Ibid.*, p. 45.

² *Idem.* Voir aussi Denis de Rougemont, *L'Amour et l'Occident*, Paris, Plon, [1939] 1972.

Le catharisme est une hérésie qui s'est répandue à la fin du Moyen Âge, entre le XII^e et le XIV^e siècle, dans le sud-ouest de la France, particulièrement dans le comté de Toulouse. La relative tolérance religieuse du Languedoc médiéval, toujours en contact avec des croyances « hérétiques », a favorisé sa diffusion au point de déterminer le Pape Innocent III à appeler à la croisade contre ses adeptes. Sur le plan doctrinal, le catharisme postule un dualisme, possiblement d'origine manichéenne, entre le Dieu vétérotestamentaire, qui serait en réalité le diable, et le Dieu du Nouveau Testament, ainsi qu'entre la création, essentiellement diabolique, et l'esprit, fondamentalement divin. Cf. Edina Bozoky, « Les cathares comme étrangers. Origines, contacts, exil », in ouvrage collectif, *L'Étranger au Moyen Âge. Actes des congrès de la Société des historiens médiévistes de l'enseignement supérieur public*, vol. 30, 1999, p. 107-118.

³ Gilbert Durand, *op. cit.*, p. 279, en italique dans l'original.

⁴ *Ibid.*, p. 46.

Le régime symbolique diurne. La thériomorphie, la nyctomorphie, la catamorphie. Les symboles ascensionnels, spectaculaires et diairétiques

Durand identifie six catégories de symboles diurnes et trois de symboles nocturnes. Du régime de représentation diurne font partie, dans un premier temps, les symboles thériomorphes, nyctomorphes et catamorphes, qui ont en commun le fait qu'ils relèvent d'une attitude anxiogène par rapport au devenir. Chacun d'entre eux se manifeste par un isomorphisme continu qui « relie toute une série d'images disparates au premier abord, mais dont la constellation permet d'induire un régime multiforme de l'angoisse devant le temps »¹, car l'imagination diurne, affirme l'anthropologue, « grossit hyperboliquement l'aspect ténébreux du Kronos, afin de durcir davantage ses antithèses symboliques »². Les symboles thériomorphes font partie du schème de l'animé et renvoient « soit à l'aspect irrévocablement fugace, soit à la négativité insatiable du destin et de la mort »³, dans un contexte où le temps peut apparaître comme « l'animé inquiétant et le dévorant terrifiant »⁴. L'orientation thériomorphe de l'imagination, affirme Durand, forme une couche mentale profonde. Les images animales sont les plus fréquentes et les plus communes, le bestiaire semblant « solidement installé tant dans la langue, la mentalité collective que dans la rêverie individuelle »⁵, ainsi que, ajoutons-le, dans la littérature universelle – il suffit de penser au *Bestiaire* de Julio Cortázar⁶, ou à celui, magique, de Dino Buzatti⁷, pour nous contenter de deux exemples contemporains. Une des manifestations de l'animalisation est le fourmillement, qui relève du schéma de l'agitation et du grouillement, constituant l'archétype du chaos⁸. Il apparaît sous la forme de vers, d'insectes et de vermine, ainsi que du cheval, chtonien ou solaire, avec son double européen, le bovin, et se manifeste par la fuite rapide ou la chevauchée. Lorsque « le grouillement anarchique se transforme en agressivité »⁹, la thériomorphie prend la forme d'un symbolisme mordicant, lié à l'hostilité, à la voracité sadique et à « la bestialité, symbole

¹ *Ibid.*, p. 110.

² *Ibid.*, p. 111.

³ *Ibid.*, p. 110.

⁴ *Idem.*

⁵ *Ibid.*, p. 52.

⁶ *Bestiaire* est une nouvelle de Julio Cortázar qui a inspiré le titre du recueil éponyme *Bestiario* [1951]. La nouvelle fut publiée en France dans le recueil *Gîtes* (Paris, Gallimard, 1968, trad. de l'espagnol par Laure Bataillon).

⁷ Dino Buzatti, *Bestiaire magique*, Paris, Robert Laffont, [1991] 2012, trad. de l'italien par Michel Breitman.

⁸ Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire. Introduction à l'archétypologie générale*, *op. cit.*, p. 55.

⁹ *Ibid.*, p. 66.

éternel de Kronos comme de Thanatos »¹. De cette catégorie font partie la manducation et le cannibalisme.

L'angoisse devant le devenir peut apparaître également comme une série d'images nocturnes. C'est ce que Durand appelle « le choc au noir »², qui renvoie à l'expression « se faire des idées noires », à laquelle nous pouvons ajouter aussi celle de « broyer du noir », qui désigne le fait de se livrer à des pensées mélancoliques. Les symboles nyctomorphes sont relatifs à l'obscurité, à la dépression et à la tristesse, et peuvent prendre la forme d'une image sombre, d'un personnage vêtu de noir ou de taches noires. Ils sont représentés aussi par l'heure crépusculaire ou par minuit, quand dans de nombreuses cultures « les animaux maléfiques et les monstres s'emparent des corps et des âmes »³, réactualisant une connotation funeste de la nuit⁴ qui, en outre, amplifie les bruits⁵ et entraîne la cécité⁶. La diabolisation de la nuit s'inscrit, souligne l'anthropologue, dans une valorisation toujours négative de la noirceur, manifestée dans la culture occidentale par « la haine immémoriale du Maure »⁷, dont un des représentants les plus célèbres est le personnage shakespearien d'Othello⁸.

Un autre aspect sous lequel se décline la nyctomorphie est le symbolisme aquatique, dans sa version sombre, hostile et, parfois, féminisée. Ce que Bachelard et Durand appellent « la stymphalisation »⁹ de l'eau apparaît associé à un nombre d'éléments isomorphiques, tels que la femme, la lune, le miroir ou l'enfer qui est traversé dans de nombreuses cultures par des fleuves – pensons au Styx, à l'Achéron, au Cocyte ou au Phlégéthon. L'eau nocturne, héraclitienne, représente ainsi le temps¹⁰, mais l'eau est aussi « le premier miroir dormant et sombre »¹¹ dans lequel se reflète le ciel. La noyade brutale, décrite par Victor Hugo dans *Les Travailleurs de la mer* et *L'Homme qui rit*, et par Makine, nous le verrons, dans *Le Crime d'Olga Arbélina*, est ainsi une manifestation de la diabolisation des eaux. Le complexe d'Ophélie – la chevelure flottante qui contamine l'image de l'eau – s'inscrit dans la même

¹ *Ibid.*, p. 72.

² *Ibid.*, p. 75.

³ *Ibid.*, p. 76.

⁴ Sur le plan littéraire, nous pouvons penser aux connotations de la nuit et de l'obscurité dans la littérature gothique européenne, comme, par exemple, la place qu'occupe la longue digression sur la nuit de Walpurgis dans le roman *Dracula* (1897) de Bram Stoker.

⁵ Gilbert Durand, *op. cit.*, p. 77.

⁶ *Ibid.*, p. 78.

⁷ *Ibid.*, p. 77.

⁸ Durand fait référence à la tragédie *Othello ou le Maure de Venise* de Shakespeare. Par ailleurs, dans *La Flûte enchantée* de Mozart, Monostatos, un Maure, est le serviteur traître de Sarastro, Grand-Prêtre du Royaume de la Lumière. À l'instar d'Othello, Monostatos incarne la dévalorisation de la noirceur.

⁹ Gaston Bachelard, *L'Eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, *op. cit.*, p. 112. Cf. *supra*, p. 121.

¹⁰ Gilbert Durand, *op. cit.*, p. 82.

¹¹ *Ibid.*, p. 80.

direction. L'archétype de l'eau néfaste est le sang menstruel¹, ce qui introduit le symbole de la « Mère Terrible »², qui relève, selon Durand, de la misogynie de l'imagination, et assimile le temps à la mort lunaire – la lune permettant de mesurer à la fois le temps et le cycle menstruel – ainsi qu'aux périls de la sexualité. La Mère Terrible se manifeste sous la forme de vieilles femmes hideuses et décrépites, de sorcières ou de coquettes ridicules³, ou sous celle de la thériomorphie hydrique, incarnée par des sirènes – symboles de la féminité fatale et zoomorphe –, de l'araignée, l'hydre géante ou la pieuvre, comme dans *Les Travailleurs de la mer*.

Enfin, les symboles catamorphes incarnent « la troisième épiphanie de l'angoisse humaine devant la temporalité »⁴ et ils apparaissent sous l'image de la chute, dans le sens dénotatif ou, particulièrement dans tradition judéo-chrétienne, connotatif, la mort étant une conséquence directe de la chute. De plus, il existe aussi une interprétation sexuelle de la chute, liée à l'immoralité, au péché et à la femme par laquelle celle-ci s'introduit dans le monde, unifiant la signification temporelle et charnelle de la catabase⁵.

Aux symboles thériomorphes, nyctomorphes et catamorphes, qui incarnent, comme nous venons de le préciser, l'angoisse devant le temps et le devenir, s'oppose le symbolisme symétrique de la fuite devant le temps et de la victoire sur la mort. Dans ce contexte, « le schème ascensionnel, l'archétype de la lumière ouranienne et schème diaïrétique semblent donc être le fidèle contrepoint de la chute, des ténèbres et de la compromission animale ou charnelle »⁶. La première catégorie de symboles qui s'inscrivent dans cette direction sont ceux ascensionnels, représentés sous la forme de l'élévation, du voyage, de la flèche, de l'aile, de l'oiseau et du papillon, de la montagne ou du tertre sacré. Les symboles ascensionnels « apparaissent tous marqués par le souci de la reconquête d'une puissance perdue, d'un tonus dégradé par la chute »⁷, qui peut se manifester par une ascension vers un au-delà du temps, vers une sécurité métaphysique, par l'ascétisme comme voie pour atteindre la pureté, ou bien par des images de la royauté céleste, liée à des figures symboliques viriles comme le prêtre ou le guerrier.

À l'imagination du zénith correspondent les images de l'illumination, qui se manifestent par les symboles spectaculaires et diaïrétiques. Les premiers sont représentés par

¹ *Ibid.*, p. 86.

² *Ibid.*, p. 89. Les majuscules appartiennent à l'original.

³ *Idem.*

⁴ *Ibid.*, p. 101.

⁵ *Ibid.*, p. 106-110.

⁶ *Ibid.*, p. 115.

⁷ *Ibid.*, p. 141.

des horizons lumineux, éblouissants et dorés, isomorphes des paysages célestes. Un trait emblématique de ces images est l'absence presque totale de l'élément chromatique, la lumière ouranienne étant incolore ou peu colorée¹, corrélée avec le halo et le rayon de lumière, l'œil et le cygne, qui est un oiseau solaire. Les formules sacrées, les mantras récités devant les icônes et les symboles de la divinité relèvent également des images spectaculaires. Durand affirme, citant Eliade, que le mantra est un condensé sémantique et ontologique, « un symbole dans le sens archaïque du terme : il est en même temps la réalité symbolisée et le signe symbolisant »², dans un contexte où la parole, isomorphe de la lumière, est homologue de la puissance divine³.

Les symboles diaïrétiques, ou héroïques, relèvent de la dialectique entre chute et ascension ou ténèbres et lumière, car, comme l'affirme l'anthropologue, « la lumière a tendance à se faire foudre ou glaive, et l'ascension à piétiner un adversaire vaincu »⁴. Ils apparaissent sous la forme des armes dont est muni le héros, symboles de spiritualité, de puissance et de pureté. Elles peuvent être contondantes ou tranchantes, représentées par le glaive, le sceptre ou la cuirasse, mais aussi par des armes de liage, qui sont ambivalentes, symbolisant la rupture des liens qui unissent l'esprit au monde ou, au contraire, l'unification à l'aspect temporel de l'existence. Les armes sont isomorphes du feu et de l'air, qui accompagnent souvent les luttes purificatrices. Ces symboles héroïques closent la liste des représentations nocturnes, ouvrant la voie au régime symbolique diurne de l'image.

Le régime symbolique nocturne. L'inversion, l'intimité et les symboles cycliques

Si la figure centrale du régime symbolique diurne, essentiellement polémique, est l'antithèse, et qu'il relève, comme nous l'avons vu, soit de l'angoisse devant la mort, soit de la lutte contre celle-ci, le régime symbolique nocturne interroge la raison même d'être de ces productions de l'imagination. Ainsi, selon Durand, le rôle suprême de l'imagination est de lutter contre l'écoulement du temps. La fabulation est ainsi comprise comme une réaction défensive contre la réalité et le caractère inéluctable de la mort, idée qui a d'ailleurs des échos profonds dans l'œuvre de Makine. Dans le régime nocturne de l'image, les visages du temps sont « exorcisés des terreurs qu'ils véhiculaient, transmués par l'abandon du régime de

¹ *Ibid.*, p. 146.

² *Ibid.*, p. 156.

³ *Ibid.*, p. 157.

⁴ *Ibid.*, p. 161.

l'antithèse »¹. De surcroît, bien que le langage utilisé puisse être le même que celui qui exprime l'imagination diurne, le vocabulaire couvre un contexte imaginaire différent, qui renvoie aux symboles de l'inversion et de l'intimité, ainsi qu'aux symboles cycliques.

Les symboles de l'inversion se manifestent sous la forme de la descente ou du retour, non pas fulgurants comme dans le cas de la chute, qui relève de la catamorphie de l'imagination diurne, mais lents, intégrant la durée – au lieu d'essayer de la vaincre – et assimilant le devenir. La présence de la couleur, qui s'oppose à la pénurie chromatique du régime diurne, est également symptomatique de l'imagination nocturne, et aux couleurs s'ajoutent également les sons harmonieux qui s'opposent au bruit car, comme le souligne Durand, couleurs et sons se répondent au moins depuis l'ère préromantique². La musique mélodieuse est donc un autre symbole nocturne, auquel s'ajoute l'archétype de la Grande Mère, « une figure maternelle vers laquelle régressent les désirs de l'humanité »³, et qui apparaît dans l'œuvre romanesque de Makine sous de nombreuses hypostases. Les symboles de l'intimité se déclinent sous le complexe du retour à la mère, et leurs espaces de prédilection sont la maison, la grotte et la cathédrale, qui sont synonymes de repos, de tranquillité, d'acceptation et de maternité. S'y ajoute aussi le mythe de communion alimentaire, la nourriture primordiale étant le lait maternel⁴.

Les symboles de l'inversion et de l'intimité sont symptomatiques de la conquête « d'une espèce de troisième dimension de l'espace psychique, de cette intériorité du cosmos et des êtres dans laquelle on descend et se plonge par une série de procédés tels que l'avalage et les fantasmes digestifs ou gynécologiques, la gullivérisation ou l'emboîtement »⁵, alors que ceux cycliques, dernier avatar de l'imagination nocturne, relèvent de la maîtrise du temps lui-même. Ils s'inscrivent dans le schème rythmique du cycle, et ils se déclinent sous deux aspects. Le premier souligne le pouvoir de répétition infinie des rythmes temporels, et apparaît, entre autres, sous la forme du topos du retour, alors que le second met l'accent sur le rôle progressiste et dramatique du devenir dans l'évolution des êtres⁶, et il est représenté par les mythes historiques « où éclate la confiance dans l'issue finale des péripéties dramatiques du temps »⁷,

¹ *Ibid.*, p. 207.

² *Ibid.*, p. 232. Durand mentionne les préromantiques et Rimbaud, mais l'œuvre artistique dans laquelle les couleurs et la musique atteignent le plus haut degré de synesthésie est, à notre avis, celle du peintre Vassily Kandinsky. Voir par exemple Christopher Short, *The Art Theory of Wassily Kandinsky, 1909-1928. The Quest for Synthesis*, Oxford-New York, Peter Lang, 2010.

³ *Ibid.*, p. 244.

⁴ *Ibid.*, p. 269.

⁵ *Ibid.*, p. 299.

⁶ *Idem.*

⁷ *Idem.*

appartenant au schème progressiste, qui, affirme Durand, n'est qu'un cycle tronqué, ou une phase cyclique ultime qui emboîte tous les autres cycles. Le premier symbole du caractère cyclique du temps est la lune, qui « suggère toujours un processus de répétition »¹ puisqu'elle est utilisée pour mesurer le temps, ce qui l'a transformée en « promesse explicite de *l'éternel retour* »². S'y ajoutent le symbolisme corollaire du cycle végétal, le rythme des saisons et le rythme agricole étant reliés à la lune, et le mythe de l'androgynie, représentation archaïque de l'unité divine et de la non-séparation des contraires. De plus, Durand précise, citant Claude Lévi-Strauss, qu'il existe une isomorphie entre la figure de l'androgynie et celle du médiateur, du messie, du couple et de la triade, dont l'archétype est la passion du Fils, l'élément fondateur du christianisme. Aux mythes salvateurs et à la métamorphose et unification des contraires se rajoute le drame alchimique, ayant comme figure centrale Hermès Trismégiste, personnage mythique de l'Antiquité égyptienne et ensuite grecque. En outre, les mythes cycliques et dramatiques sont accompagnés de cérémonies initiatiques comme la liturgie ou le baptême, ou de sacrifices, qui deviennent dans ce contexte, des symboles cycliques. La constellation des symboles cycliques est dotée aussi d'un bestiaire lunaire qui comprend l'escargot, dont la spirale est le signe de la répétition, l'écrevisse ou le crabe, qui symbolisent la lune dans de nombreux zodiaques, ainsi que le serpent, l'« animal métamorphose »³, capable de régénérer sa peau. Les instruments et les produits du tissage et du filage sont aussi des symboles universels du devenir, et ils accompagnent souvent les grandes déesses ou les personnages féminins positifs, comme Pénélope. Les symboles circulaires, comme le cercle et la roue, renvoient également au recommencement et à la victoire ordonnée sur le temps, de même que le char traîné par les chevaux utilisé en agriculture, dont les conducteurs sont souvent, affirme Durand, des messagers du monde de l'au-delà⁴.

Comme le précise Laurent Mattiussi à propos du cadre conceptuel durandien, « toutes questions métaphysiques écartées, les notions de schème et d'archétype » – auxquelles nous ajouterons celles de symbole et de mythe – « sont susceptibles d'éclairer les moyens mis en œuvre pour signifier par certains textes littéraires »⁵. Notre thèse se concentrera sur la mise en évidence des deux régimes symboliques, diurne et nocturne, avec leurs neuf catégories de symboles que nous venons de présenter, dans l'œuvre de Makine. Ainsi, à côté de l'analyse de

¹ *Ibid.*, p. 304.

² *Ibid.*, p. 313, en italique dans l'original.

³ *Ibid.*, p. 336.

⁴ *Ibid.*, p. 348.

⁵ Laurent Mattiussi, « Schème, type, archétype », in Danièle Chauvin, André Siganos, Philippe Walter. *Questions de mythocritique. Dictionnaire*, Paris, Imago, 2005, p. 307-317.

la distribution et de la fonction des émotions, l'exploration de l'imagination matérielle et, ensuite, symbolique, éclairera et approfondira les actualisations romanesques du monomythe, pour ouvrir la voie aux interrogations sur un autre aspect de la cognition humaine – et le dernier que nous étudierons de près – qui occupe une place centrale dans notre corpus, à savoir les limites de l'interprétation du monde.

Les limites de la cognition

La recherche sur la cognition humaine a produit une meilleure compréhension de ses limitations. Il existe ainsi des limites que nous appellerons « naturelles », à savoir celles des organes qui forment notre organisme, comme le fait que l'oreille humaine n'entende que les fréquences comprises entre 20 et 20 000 Hz, ou qu'à la différence de la plupart des autres mammifères, dotés d'une vision dichromatique, la vision humaine est trichromatique, et son spectre s'étend de l'ultraviolet à l'infrarouge – à savoir d'environ 390 à environ 700 nanomètres. En général, ces limites physiques peuvent être facilement repérées et étudiées, même si le fait que certaines posent encore des problèmes à cause de leur évolution dans le temps ou de l'impossibilité d'en tracer les frontières exactes montre, encore une fois, que la cognition humaine est plus complexe qu'on ne le croyait. Pour ce qui est de la perception visuelle, par exemple, il est impossible de définir de manière *précise* les limites en longueur d'onde des rayonnements perceptibles, présentées ci-dessus de façon approximative. Le mot spectre lui-même a été choisi pour désigner la lumière que l'œil humain peut percevoir parce qu'il signifiait, à l'origine, une apparence immatérielle, ce qui avait une connotation d'illusion et suggérait que le phénomène de la vision échappait partiellement à la compréhension. Qui plus est, la perception a changé au fil du temps, ce qui fait que pour en comprendre les limites il est nécessaire de l'étudier en diachronie. Ainsi, un article récent affirme que l'usage extrêmement rare – en réalité, quasi inexistant – de la couleur violette dans l'art avant 1860 s'explique par le fait que l'œil humain ne pouvait pas la détecter avant le XIX^e siècle, et que sa perception est un résultat de l'élargissement progressif du spectre visible¹. De même, dans *The Smell of Fresh Rain : The Unexpected Pleasures of Our Most Elusive Sense (L'odeur de la pluie : les plaisirs inattendus de notre sens le plus illusoire)*, Barney Shaw suggère que le sens

¹ Allen Tager, « Why Was the Colour Violet Rarely Used by Artists before the 1860s ? A Descriptive Summary and Potential Explanation », *Journal of Cognition and Culture*, vol. 18, 2018, p. 262-273.

de l'odorat, particulièrement développé chez nos ancêtres, a considérablement diminué en intensité avec l'évolution¹, alors qu'Alain Corbin montre, en adoptant une perspective anthropologique de l'odorat, comment la réduction de l'intensité du signe olfactif a mené à sa valorisation². Dans la même optique, le chercheur Trevor Cox, ancien président de l'Institut britannique d'acoustique, met en évidence dans son dernier ouvrage l'évolution des limites de l'audition et du langage³.

Les limites du cerveau, étroitement liées à celles de la cognition, ont également fait l'objet d'une riche littérature de spécialité qui met en évidence des phénomènes comme les erreurs de computation cérébrale, les mécanismes sélectifs qui gouvernent la mémoire et l'oubli⁴, les biais cognitifs et leur rôle dans la vie de tous les jours⁵, dans les affaires⁶ ou la communication interculturelle⁷, ainsi que dans le secteur judiciaire⁸ et l'investigation scientifique⁹, et, enfin, les limites de notre interprétation du monde, et particulièrement le rôle souvent défaillant de la raison dans l'interprétation de l'expérience. En effet, les limites de la cognition semblent médiatiser notre rapport avec le monde, phénomène que la littérature fictionnelle n'a pas failli d'exploiter – pensons à l'hyposmie¹⁰ de Jean-Baptiste Grenouille, le protagoniste du *Parfum* (1985) de Patrick Süskind, aux jeux psychologiques magistralement construits par Conchis pour manipuler Nicholas Urfe dans *Le Mage* (1965) de John Fowles, ou bien aux nombreuses interprétations erronées du monde de David Zimmer, le personnage principal du *Livre des illusions* (2002) de Paul Auster.

¹ Barney Shaw, *The Smell of Fresh Rain : The Unexpected Pleasures of Our Most Elusive Sense*, Londres, Icon Books Ltd, 2017.

² Alain Corbin, *Le Miasme et la jonquille. L'odorat et l'imaginaire social, XVIII^e-XIX^e siècles*, Paris, Aubier-Montaigne, 1982.

³ Trevor Cox, *Now You're Talking : The Story of Human Conversation from the Neanderthals to Artificial Intelligence*, Londres, The Bodley Head, 2018.

⁴ Henning Beck, *Les Erreurs du cerveau. Un super-pouvoir*, Neuilly-sur-Seine, Michel Lafon, 2018, trad. de l'allemand par Marie-Céline Trivier-Georg et Magali Guenette.

⁵ Par exemple, le livre de la philosophe et psychologue Cordelia Fine, *A Mind of Its Own : How Your Brain Distorts and Deceives* (New York, W. W. Norton & Company, 2008) offre une description du rôle que nos biais cognitifs jouent dans notre vie quotidienne.

⁶ Bérangère Deschamps et Sébastien Geindre, « Les effets perturbateurs des biais cognitifs et affectifs dans le processus de décision de reprendre une PME », *Revue Management & Avenir*, vol. 47, 2011, p. 15-34.

⁷ Agnès Salinas et Stéphan Hubert, « Processus, stratégies et risques de biais cognitifs sous-jacents à la communication interculturelle : référenciations individuelles et structures groupales culturelles en entreprise », *Bulletin du CRATIL*, vol. 11, 2013, p. 16-25.

⁸ Justin J. Gunnell et Stephen J. Ceci, « When emotionality trumps reason : A study of individual processing style and juror bias », *Behavioral Sciences & the Law*, vol. 28, n° 6, 2010, p. 850-877.

⁹ Par exemple, un article récent souligne la manière dont le biais de l'anthropomorphisme pourrait empiéter sur la recherche de l'intelligence extraterrestre : Ulrike M. Bohlmann et Moritz J. F. Bürger, « Anthropomorphism in the search for extra-terrestrial intelligence – The limits of cognition? », *Acta Astronautica*, vol. 143, 2018, p. 163-168.

¹⁰ L'hyposmie désigne l'exacerbation de l'odorat, s'opposant à l'anosmie qui désigne la perte de l'odorat.

Les romans de Makine n’y font pas exception, la force motrice de son œuvre consistant dans la nécessité d’une métamorphose totale de l’esprit soumis à de nombreuses limitations cognitives. Ainsi, les limites de l’activité mentale sont un des topoï de ses livres et elles se déclinent principalement en trois aspects, à savoir les limites du langage, les limites des produits théoriques et philosophiques de la cognition, et, enfin, les limites de l’interprétation du monde. Nous montrerons, dans la dernière partie de notre thèse, la place que celles-ci jouent dans notre corpus, mais il convient de donner d’abord quelques précisions théoriques, notamment sur la troisième catégorie, à savoir les limites de l’interprétation du monde. Commençons par affirmer que celles-ci prennent de nombreuses formes, de l’attribution erronée de l’esprit, à savoir l’interprétation inexacte des actions, pensées, intentions ou sentiments d’autrui, aux faux souvenirs – un phénomène commun, mais qui n’est étudié de manière expérimentale que depuis environ six décennies¹. Ces derniers, qui sont une conséquence de la malléabilité de la mémoire, prennent chez Makine la forme de transformations créatives des événements vécus², que le narrateur considère comme étant entièrement réels.

S’y ajoutent d’autres biais cognitifs, à savoir des distorsions du traitement de l’information, qui agissent souvent comme catalyseurs de l’action. Nous nous servons de la terminologie du sociologue cognitif Gérald Bronner, dont l’intérêt pour l’interaction entre la pensée individuelle et le contexte socio-culturel l’a amené à définir ce qu’il considère comme les trois biais majeurs de la raison. Partant du principe que « nous sommes des êtres de conscience, des êtres cognitifs, et que la condition de notre survie a depuis toujours été liée à notre capacité de donner un sens à notre environnement »³, Bronner affirme qu’en même temps, « notre esprit est limité, c’est pourquoi nous ne serons jamais des êtres de pure rationalité, même si nos croyances les plus spectaculaires ne manquent jamais d’une certaine

¹ Une des pionnières de cette recherche est la psychologue américaine Elizabeth Loftus, qui s’est interrogée, entre autres, sur la mémoire des témoins oculaires et l’impact de leurs faux souvenirs sur les investigations judiciaires. Mentionnons que la recherche sur la fausse mémoire n’a pas comme objet seulement les cas pathologiques, dans lesquels la création d’un faux souvenir s’explique par la présence d’un dysfonctionnement, mais aussi – et surtout – aux cas non-pathologiques, les faux souvenirs étant en réalité un phénomène commun.

² Selon Yves Corson et Nadère Verrier, les faux souvenirs sont soit des transformations des événements vécus, soit des créations qui ne correspondent à aucune situation réelle (*Les Faux souvenirs*, Bruxelles, De Boeck, 2013, p. 8). Nous proposons l’expression de « transformation créative » pour désigner une interprétation erronée d’événements vécus, qui consiste à s’appuyer sur des détails inventés, mais que le narrateur considère comme réels, pour remplir les lacunes de son expérience. Les faux souvenirs peuvent devenir dans ce cas une forme d’attribution erronée de l’esprit.

³ Gérald Bronner, *op. cit.*, p. 11.

logique »¹. Il identifie ainsi trois biais – qu’il appelle des « limites » – de la pensée humaine, à savoir les limites dimensionnelles, culturelles et cognitives.

Les limites dimensionnelles se déclinent sous deux aspects, l’un temporel et l’autre spatial. Elles découlent du fait que « notre esprit est fatalement limité par l’espace que nous occupons »², et consistent dans des croyances, parfois erronées, générées par le traitement de l’information concernant le monde extérieur. Les représentations que nos ancêtres se faisaient de l’an 2000, les suppositions que nos amis seront à l’heure au rendez-vous ou l’idée que la terre est plate ou que le soleil tourne autour de la terre font partie de cette catégorie³.

Les limites culturelles consistent à traiter une information en nous appuyant sur des représentations préalables qui lui donnent sens, et qui sont enracinées dans notre culture et notre expérience. Selon Bronner,

il n’est pas rare que nous fassions subir une torsion à la réalité, voire une franche amputation. [...] Il nous arrive de faire cela avec les informations qui parviennent jusqu’à nous, qu’elles viennent à contredire nos valeurs, qu’elles n’aillent pas exactement dans le sens de ce que nous croyons, et nous sommes tentés de les agencer de façon à ce qu’elles ne nous contrarient plus.⁴

Aussi la phrase « les indigènes se comportent de façon bizarre, ils sont donc irrationnels et plus proches des animaux que des hommes »⁵ émerge-t-elle des limitations culturelles de la pensée, cette affirmation se fondant non pas sur une compréhension de son objet (le comportement des indigènes), mais sur un système représentationnel dont les concepts de raison et d’animalité ne convergent pas avec la signification qu’ils ont dans la culture observée, et qui, de plus, ont une valeur universalisante chez l’observateur. Bronner mentionne également, en guise d’exemple, les malentendus entre les soldats américains et les Anglaises qui, à l’issue de la Seconde guerre mondiale, s’accusaient mutuellement d’un manque de délicatesse en amour. Ce malentendu peut cependant être décelé en analysant les étapes de la séduction dans les deux cultures, qui sont différentes. La place du baiser en particulier est une raison de divergences, puisque dans la culture nord-américaine, il est une étape initiale et anodine du flirt, alors que dans la culture anglaise, il véhicule une charge érotique et sentimentale importante. Autrement dit, « le baiser n’intervient pas ordinalement au même niveau selon les cultures »⁶. Embrassées, les jeunes Anglaises se croyaient dans la situation de prendre une décision grave, ce qui ne coïncidait pas avec la signification du baiser dans le système représentationnel des Américains, pour lesquels

¹ *Ibid.*, p. 29-30.

² *Ibid.*, p. 31.

³ *Ibid.*, p. 30-32 et p. 41.

⁴ *Ibid.*, p. 32-33.

⁵ *Ibid.*, p. 42.

⁶ *Ibid.*, p. 35.

il ne représentait qu'une badinerie. Ces jeunes, conclut Bronner, « ont pourtant bien vécu la même chose, mais les catégories mentales qu'ils ont mobilisées étaient suffisamment dissemblables pour faire une fâcherie qui devait plus à la croyance et aux présupposés qu'à la connaissance de l'autre »¹. Certes, ce genre d'incompréhensions fait également l'objet des études interculturelles, de l'anthropologie et de la sémiotique culturelle. Les écrits d'Edward T. Hall² sur les variations culturelles dans la perception de l'espace ou la théorie des dimensions culturelles du chercheur hollandais Gerard Hendrik Hofstede³ sont sans doute les contributions les plus célèbres à la compréhension des composantes culturelles de notre rapport avec le monde. Ce que Bronner apporte de plus à ce type de théories et le fait qu'il comble l'écart entre la cognition individuelle et celle sociale et culturelle, analysant la manière dont les traits d'une culture influencent l'activité mentale des individus et leur rapport avec les autres. Ainsi, par-delà le caractère anecdotique de l'interaction entre les Américains et les Anglaises, l'exemple choisi par le chercheur montre que les limites culturelles gouvernent même les dimensions les plus intimes de notre vie.

La dernière catégorie de biais et celle des limites cognitives. « Notre esprit », affirme Bronner, « est lesté *cognitivement* car notre capacité à traiter l'information n'est pas infinie et que la complexité de certains problèmes excède les potentialités de notre bon sens »⁴. Enracinées dans les limites de la mémoire et dans des mécanismes d'abstraction, souvent défailnants, ces limites constituent « un obstacle supplémentaire entre nous et la parfaite objectivité, entre nous et le monde de la connaissance »⁵. Notre mémoire sélective, par exemple, fait que nous retenions les occurrences les plus spectaculaires d'un fait, et que nous nous persuadions par la suite qu'elles sont aussi les plus probables. Bronner explique que, par exemple, à la question « comment meurent les stars du rock et du cinéma ? », de nombreuses

¹ *Ibid.*, p. 36.

² L'anthropologue américain et spécialiste de l'interculturel Edward T. Hall (1914-2009) est l'auteur d'une série de travaux influents sur les différences interculturelles, dont les mieux connus sont *The Hidden Dimension (La Dimension cachée)*, 1966 pour la version américaine et 1971 pour la française), qui propose un modèle anthropologique de l'espace et compare les distances intimes, personnelles, sociales et publiques dans différentes cultures, *The Dance of Life : The Other Dimension of Time (La Danse de la vie : temps culturel, temps vécu)*, 1983 pour la version anglaise et 1984 pour la française), et *Hidden Differences : Doing Business With the Japanese (Les Différences cachées : faire des affaires avec les Japonais)*, 1987, pas encore traduit en français), co-écrit avec Mildred Reed Hall.

³ La théorie de Hofstede offre un cadre méthodologique pour la communication interculturelle. L'anthropologue qualifie les cultures nationales en fonction de six variables, ou dimensions culturelles, à savoir l'index de distance par rapport au pouvoir, individualisme versus collectivisme, masculinité versus féminité, l'orientation à long terme versus l'orientation à court terme et, enfin, le plaisir versus la modération. Cf. Geert Hofstede, *Culture's Consequences : International Differences in Work-Related Values*, Newbury Park, SAGE Publications, 1984, ainsi que le site web du chercheur, <http://www.geerthofstede.nl/>, consulté en ligne le 28 novembre 2018.

⁴ Gérald Bronner, *op. cit.*, p. 30, en italique dans l'original.

⁵ *Ibid.*, p. 36.

personnes seront inclinées à penser aux morts violentes de Jimmy Hendrix, Marilyn Monroe, Kurt Cobain ou John Lennon. Pour apprendre si la plupart d'entre elles meurent d'une façon violente, il faudrait cependant faire des recherches et en calculer la fréquence. Les exemples qui surgissent dans notre esprit ne sont donc pas toujours représentatifs de la réalité, mais ils satisfont souvent notre raison et rassurent nos croyances. Qui plus est, nous arrivons à nous persuader qu'ils sont « vrais » même quand nous trouvons des preuves qui montrent le contraire. Comme le précise Eddie Harmon-Jones, lorsque le sujet est confronté à une information qui est en désaccord avec ses croyances – autrement dit, dans une situation de dissonance cognitive – cette information peut être utilisée pour renforcer ses croyances en déformant l'information disruptive, en recherchant la compagnie de personnes qui partagent les mêmes croyances ou en essayant d'en persuader les autres¹.

En outre, les faux souvenirs mentionnés ci-dessus sont une manifestation des limites cognitives de l'esprit, alors que les interprétations erronées des actions d'autrui relèvent souvent des limites culturelles de la cognition. Pour éviter tout malentendu terminologique, il faut préciser qu'en fin de compte, toutes ces limites sont cognitives, dans le sens où elles se manifestent au niveau de l'activité mentale des individus. La terminologie de Bronner les classifie en fonction de leur source primaire, qui est physique (les limites dimensionnelles), culturelle (les limites culturelles, ou représentationnelles) ou mentale (les limites cognitives), et nous respecterons sa terminologie dans le cadre de ce travail. Cela ne doit pas donner à entendre que limites culturelles ou dimensionnelles seraient séparées de la cognition. Elles ne le sont pas, au contraire – elles interagissent avec elle d'une manière complexe que les sciences cognitives, en dépit de nombreuses années de recherche, ne sont pas encore parvenues à élucider².

¹ Eddie Harmon-Jones, « Chapter 6 : A Cognitive Dissonance Theory Perspective on Persuasion », in James Price Dillard et Michael Pfau (éds.), *The Persuasion Handbook : Developments in Theory and Practice*, Thousand Oaks, SAGE Publications, 2002, p. 101.

² Le livre de Steven Pinker, *How The Mind Works* (*op. cit.*), commence justement par ce constat qui, plus de vingt ans plus tard, est toujours d'actualité.

I. 5. Lecture, empathie narrative et interprétation littéraire

La théorie de l'empathie narrative de Suzanne Keen

Suzanne Keen développe sa théorie de l'empathie narrative d'abord dans un article et un livre qu'elle consacre à ce sujet, à savoir « A Theory of Narrative Empathy » (« Une théorie de l'empathie narrative »)¹ et *Empathy and the Novel (L'Empathie et le roman)*², pour l'approfondir ensuite dans une série de publications sur l'empathie narrative auctoriale stratégique, le tempérament du lecteur, les techniques empathiques dans les romans graphiques et l'empathie narrative dans les textes non-fictionnels. Le point de départ de sa réflexion est le constat que malgré l'usage fréquent que la critique et la théorie littéraires font de la notion de lecteur³, celle-ci reste éminemment abstraite⁴. Qui plus est, affirme-t-elle – tout en saluant l'effort de théoriciens comme Peter J. Rabinowitz de s'intéresser à un lectorat plus diversifié – son référent générique est le plus souvent le lecteur occidental⁵. Dans tous les cas, constate la chercheuse, le fonctionnement de l'esprit des lecteurs réels est largement ignoré. Effectivement, en dépit de la proclamation de « la naissance du lecteur » par Barthes⁶, la critique littéraire du XX^e siècle, les théories de la réception et les voix des critiques influents comme Wayne Booth ont remplacé le lecteur réel par ce qu'ils ont appelé « *the implied reader* », à savoir le lecteur postulé par le texte, virtuel (dans la terminologie de Gerald Prince) ou abstrait (« *abstrakter Leser* », Wolf Schmid)⁷, auquel correspond en miroir « *the implied author* ». Ces concepts de travail sont, certes, utiles, puisqu'ils facilitent l'analyse littéraire. En revanche, ils chassent le lecteur et l'auteur réels, appelés aussi « historiques »⁸ ou

¹ Suzanne Keen, « A Theory of Narrative Empathy », *Narrative*, vol. 14, n° 3, 2006, p. 207-236.

² Suzanne Keen, *Empathy and the Novel*, Oxford, Oxford University Press, 2007.

³ Cf. les travaux de Wayne Booth, Gerald Prince, Gérard Genette, Hans-Robert Jauss et Wolfgang Iser, Umberto Eco. Dans tous ces cas, le lecteur reste une notion opérationnelle. Pour une conception de la lecture qui prend en compte le contexte social et culturel et opère une distinction entre la notion de lecteur et son actualisation, consulter aussi les travaux de Geoff Hall, par exemple « Texts, readers – and real readers », *Language and Literature*, vol. 18, n° 3, 2009, p. 331-337.

⁴ Suzanne Keen, « A Theory of Narrative Empathy », *op. cit.*, p. 215.

⁵ *Ibid.*, p. 223-224.

⁶ Cf. *supra*, p. 57.

⁷ Wolf Schmid, « *Implied Reader* », in Peter Hühn (éd.), *The Living Handbook of Narratology*, *op. cit.*, article consulté en ligne sur <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/implied-reader> le 2 mai 2018. Cf. Wayne Booth, *The Rhetoric of Fiction*, Chicago, University of Chicago Press, [1961] 1983, et Gerald Prince, « Introduction à l'étude du narrataire », *Poétique*, n° 14, 1973, p. 178-196.

⁸ William Nelles, « Historical and Implied Authors and Readers », *Comparative Literature*, vol. 45, n° 1, 1993, p. 22-46.

« empiriques »¹, de la théorie. L'enjeu le plus ambitieux des chercheurs comme Suzanne Keen, intéressés par les études littéraires cognitives, est ainsi celui de ramener le lecteur et l'auteur réels dans la théorie, même si certains théoriciens cognitivistes comme Alan Palmer continuent, par précaution – ou, comme l'avoue Marie-Laure Ryan, par peur de ne pas utiliser une terminologie insuffisamment sophistiquée² – d'employer les termes traditionnels utilisés par Gerald Prince ou Wayne Booth³.

Suzanne Keen se propose de réhabiliter la notion de lecteur à travers le prisme de l'empathie. Ainsi, nous nous arrêterons quelques instants sur cette dernière avant de procéder à la présentation des prises de position de la chercheuse américaine. L'empathie est une notion relativement récente, apparue dans l'esthétique allemande à la fin du XIX^e siècle, dans la thèse de doctorat du philosophe Robert Vischer, qui a créé le terme d'« *Einfühlung* » (ressentir de l'intérieur) pour désigner la relation d'un sujet avec une œuvre d'art, ainsi que la possibilité d'accéder au sens de cette dernière. Traduit en anglais et en français au début du XX^e siècle, et rétrotraduit plus tard en allemand comme *Empathie*⁴, le terme a été repris par Karl Jaspers, Sigmund Freud, Theodore Lipps et Carl Rogers, faisant carrière en psychologie et en philosophie. Toutefois, bien que l'empathie soit au cœur aussi bien de la création littéraire que de la lecture, elle n'a été intégrée par la théorie littéraire que récemment, grâce à l'avènement des études littéraires cognitives. Keen énumère parmi les causes de ce retardement le mépris de Bertolt Brecht pour l'empathie et son plaidoyer pour l'usage de l'effet de distanciation et d'historisation de la narration (*Verfremdungseffekt*), censé interrompre le processus d'identification des lecteurs et des spectateurs avec les personnages fictionnels, ainsi que l'influence du *New Criticism*, le courant qui a dominé la critique littéraire anglophone dans la première moitié du XX^e siècle et qui recommandait d'éviter le piège de l'illusion affective (*affective fallacy*)⁵, c'est-à-dire de minimiser ou de négliger, dans le processus d'interprétation

¹ Cf. Felix Martínez Bonati, *Fictive Discourse and the Structures of Literature : A Phenomenological Approach*, Ithaca, Cornell University Press, 1981, trad. de l'espagnol par Philip W. Silver.

² Marie-Laure Ryan, « Meaning, intent and the implied author », *Style*, vol. 45, n° 1, « Implied Author : Back from the Grave or Simply Dead Again », 2011, p. 29-47.

³ Alan Palmer affirme que s'il utilise la notion de « *implied reader* », il le fait en espérant qu'elle intègre également les activités mentales des lecteurs réels. Il renouvelle ainsi la signification de cette expression, en lui conférant une dimension empirique qu'elle n'avait pas dans la critique littéraire du XX^e siècle, pour laquelle « *the implied reader* » est une construction éminemment abstraite. Alan Palmer, *Fictional Minds*, *op. cit.*, p. 18.

⁴ Cf. Susan Lanzoni, *Empathy : A History*, New Haven-Londres, Yale University Press, 2018 (notamment les deux premières parties, « Part I : Empathy as the Art of Movement », p. 19-97, sur l'apparition de la notion, et « Part II : Making Empathy Scientific », p. 99-189), et *Stanford Encyclopedia of Philosophy*, « Empathy », entrée consultée en ligne sur <https://plato.stanford.edu/entries/empathy/> le 2 novembre 2018.

⁵ Cette notion désigne le fait de juger un texte en fonction de son impact émotionnel sur le lecteur. Cf. William Kurtz Wimsatt Jr. et Monroe Curtis Beardsley, « The Affective Fallacy », *The Sewanee Review*, vol. 57, n° 1, 1949, p. 31-55.

littéraire, l'impact émotionnel du texte sur le lecteur¹. En France, le structuralisme et le poststructuralisme ont eu une influence similaire à celle que le *New Criticism* a eue dans le monde anglo-saxon, bannissant le lecteur réel de la théorie². Effectivement, la théorie narrative a longtemps été « en décalage avec les expériences des lecteurs ordinaires »³.

La recherche récente sur l'activité mentale des lecteurs et des écrivains de fiction montre cependant qu'il convient d'étudier de près les mécanismes psychologiques de l'interaction avec un texte littéraire. Keen cite à cet égard une expérience menée par la psychologue Marjorie Taylor et son équipe, dont les résultats suggèrent que les écrivains auraient plus d'empathie que les adultes ordinaires, les femmes manifestant plus d'empathie que les hommes. Qui plus est, 92% des cinquante écrivains qui ont fait l'objet de leur étude ont expérimenté l'illusion de l'indépendance de la capacité d'agir d'un personnage (*illusion of independent agency*, ou *IIA*)⁴. De même, les résultats d'une expérience menée par Raymond A. Mar suggèrent que les habiletés sociales et l'empathie sont plus développées chez les lecteurs de fiction que chez les lecteurs d'ouvrages non-fictionnels, ce qui s'inscrit en faux contre le stéréotype du « rat de bibliothèque » socialement maladroit⁵. Mais la corrélation n'implique pas la causalité. Il reste ainsi difficile d'établir si c'est la lecture ou l'écriture qui développe l'empathie, ou si, inversement, les personnes empathiques manifestent un penchant pour ces deux activités. Une des propositions de Mar est que ce serait l'exposition aux univers fictionnels, conçus comme des simulations du réel, qui favoriserait le développement de l'empathie⁶. Simon Baron-Cohen affirme, en revanche, que les personnes moins empathiques sont moins douées pour comprendre les états d'esprit des autres, étant, de ce fait, moins attirées par la lecture⁷. De son côté, Bourg Tammy suggère que l'empathie facilite la lecture et aide à mieux comprendre la logique des récits fictionnels⁸, alors qu'une expérience de Maja Djikic a

¹ Suzanne Keen, *op. cit.*, p. 210.

² Cf. *supra*, p. 57.

³ Dans la version originale, « narrative theory has long been at odds with ordinary experiences of fiction reading ». Suzanne Keen, « Readers' Temperaments and Fictional Character », *New Literary History*, vol. 42, n° 2, p. 295, notre traduction.

⁴ Suzanne Keen, « A Theory of Narrative Empathy », *op. cit.*, p. 221. Cf. Marjorie Taylor, Sara D. Hodges et Adèle Kohányi, « The Illusion of Independent Agency : Do Adult Fiction Writers Experience Their Characters as Having Minds of their Own? », *Imagination, Cognition and Personality*, vol. 22, n° 4, 2003, p. 361-380.

⁵ Raymond A. Mar, Keith Oatley, Jacob Hirsh, Jennifer dela Paz et Jordan B. Peterson, « Bookworms versus nerds : Exposure to fiction versus non-fiction, divergent associations with social ability, and the simulation of fictional social worlds », *op. cit.*

⁶ Raymond A. Mar *et al.*, *op. cit.*, p. 698. Cf. Suzanne Keen, *op. cit.*, p. 221.

⁷ Simon Baron-Cohen, *The Essential Difference. The Truth About the Female and the Male Brain*, New-York, Basic Books, 2003, p. 144-147 et p. 209-219.

⁸ Tammy Bourg, « The Role of Emotion, Empathy, and Text Structure in Children's and Adults' Narrative Text Comprehension », in Roger J. Kreuz et Marye Sue MacNealy (éds.), *Empirical Approaches to Literature and Aesthetics*, Norwood, Ablex, 1996, p. 241-260.

montré qu'une seule exposition à la fiction littéraire peut modifier la perception de soi du lecteur, alors qu'une exposition à un texte non-fictionnel n'a pas le même effet¹. Dans une optique similaire, David Herman considère que les récits nous rendent plus intelligents parce qu'ils nous permettent d'attribuer un sens à notre vécu, de construire des relations causales entre les événements, d'identifier des modèles situationnels et d'organiser notre expérience².

À ces études s'ajoute la découverte des neurones miroir, sur lesquels Keen n'insiste pas, mais qui sont importants parce qu'ils permettent d'étudier les mécanismes cérébraux de l'empathie³, dont ils constituent, selon de nombreux neuroscientifiques, les bases cellulaires⁴. Organisés comme un système qui permet de partager les sentiments d'autrui, appelé par Vittorio Gallese « le collecteur partagé de l'intersubjectivité »⁵, les neurones miroir sont un type de cellules visuo-motrices multimodales d'association qui s'activent lorsque nous visualisons ou entendons les actions d'autrui, en direct ou par le biais d'une représentation filmique ou artistique. Découverts accidentellement par Giacomo Rizzolatti et son équipe au début des années 1990, lors d'une étude sur la coordination motrice chez les macaques, les neurones miroir reproduisent au niveau cérébral les activités que le sujet visualise, étant en même temps régis par un système de réglage qui empêche celui-ci d'imiter l'action visualisée⁶. Cependant, comme la science n'a pas élucidé tous les aspects en ce qui les concerne, les hypothèses concernant le fonctionnement et le rôle des neurones miroir dans la cognition ont souvent été mal comprises ou contestées⁷. Par exemple, le neurophysiologiste Pierre Bustany considère comme plus prudent de parler non pas de neurones miroir, mais d'une fonction miroir, partagée par plusieurs systèmes de neurones⁸. D'autres scientifiques suggèrent

¹ Maja Djikic a comparé les effets de la lecture de la nouvelle *La Dame au petit chien* de Tchekhov avec les effets de la lecture du contenu du même texte, rendu sous forme documentaire. Maja Djikic, Keith Oatley, Sara Zoeterman et Jordan Peterson, « On Being Moved by Art : How Reading Fiction Transforms the Self », *Creativity Research Journal*, vol. 21, n° 1, 2009, p. 24-29.

² David Herman, « How stories make us smarter. Narrative Theory and Cognitive Semiotics », *Recherches en communication*, n° 19, 2003, article consulté en ligne sur <http://sites.uclouvain.be/rec/index.php/rec/article/viewFile/5231/4961> le 3 mars 2017.

³ Vittorio Gallese, « The "shared manifold" hypothesis : From mirror neurons to empathy », *Journal of Consciousness Studies*, vol. 8, 2001, p. 33-50.

⁴ Gary Olson, *Empathy Imperiled : Capitalism, Culture and the Brain*, New York-Heidelberg-Dordrecht-London, Springer, 2013, p. 21.

⁵ *Idem.* Cf. Vittorio Gallese, Pier Francesco Ferrari et Maria Alessandra Umiltà, « The Mirror Matching System : A Shared Manifold for Intersubjectivity », *Behavioral and Brain Sciences*, vol. 25, 2002, p. 35-36.

⁶ Cela est, du moins, l'hypothèse de Rizzolatti et Luppino, pour expliquer le fait que la répétition d'une action visualisée a lieu au niveau cérébral, mais elle n'est pas accomplie par le sujet. Antonino Casile, *op. cit.*

⁷ L'ouvrage le mieux connu sur ce thème est sans doute celui de Gregory Hickock, *The Myth of Mirror Neurons : The Real Neuroscience of Communication and Cognition*, New York, W. W. Norton & Company, 2014. Le cognitiviste américain ne conteste pas l'existence des neurones miroir, mais la vulgarisation des informations sur ce sujet, tout comme le fait le Français Stanislas Dehaene.

⁸ Marc de Smedt (éd.), *Votre cerveau n'a pas fini de vous étonner. Entretiens avec Patrice Van Eersel*, Paris, Albin Michel, 2012, p. 87.

d'utiliser l'expression de « neurones échos »¹, alors que le neuroscientifique indien V.S. Ramachandran, l'une des figures de proue dans ce domaine, préfère les appeler « les neurones empathiques »².

Somme toute, la découverte des neurones miroir a, dans un premier temps, exigé de repenser le rôle du système moteur dans la cognition. Comme le précise Rizzolatti, « certains processus habituellement considérés comme d'ordre supérieur [...] comme par exemple la perception et la reconnaissance des actions d'autrui, l'imitation et les formes de communication gestuelles et vocales, peuvent renvoyer au système moteur »³, qui, dès lors, n'est plus périphérique et isolé du reste des activités cérébrales, mais « contribue d'une façon décisive à réaliser ces *traductions* ou, mieux, ces *transformations* sensorielles dont dépendent l'identification, la localisation des objets et la réalisation des mouvements requis par la plupart des actes qui scandent notre existence quotidienne »⁴. Par-delà le système moteur, le fonctionnement des neurones miroir a entraîné la reconsidération de l'apprentissage, des relations interpersonnelles, de l'empathie ainsi que de l'interaction avec l'art. Ahmad Rifai Sarah et son équipe ont montré, par exemple, que la visualisation d'un saut améliore la performance d'un geste similaire chez un observateur⁵. Pier Francesco Ferrari et Vittorio Gallese ont remis en cause la conception de Freud et de Piaget concernant l'égoцентриté de l'enfant, montrant que les êtres humains de tous âges, y compris les nouveau-nés, sont sensibles à l'altérité et se développent en interaction avec celle-ci⁶. Dans un esprit similaire, Boris Cyrulnik avait déjà montré les effets neuropsychologiques néfastes de la déprivation d'affection chez les orphelins roumains de l'ère de Ceaușescu, notamment les atrophies neuronales sévères et le sous-développement du cortex pré-frontal, qui est le siège neural de l'identité⁷. En outre, les neurones miroir jouent un rôle central dans les expériences artistiques

¹ *Ibid.*, p. 88.

² Judith Bendheim Guedalia, *A Neuropsychologist's Journal. Interventions and "Judi-isms"*, Jérusalem-New York, Urim Publications, 2015, p. 259.

³ Giacomo Rizzolatti et Corrado Sinigaglia, *op. cit.*, p. 30.

⁴ *Idem.*, en italique dans l'original.

⁵ Sarah Ahmad Rifai *et al.*, « La visualisation d'un saut vertical améliore la performance d'un geste similaire chez un observateur », *Kinésithérapie*, vol. 12, n° 125, 2012, p. 47-51.

⁶ Pier Francesco Ferrari et Vittorio Gallese, « Mirror neurons and intersubjectivity », in Stein Bråten (éd.), *On Being Moved: From Mirror Neurons to Empathy*, Amsterdam-Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 2007, p. 73-88.

⁷ Marc de Smedt (éd.), *Votre cerveau n'a pas fini de vous étonner. Entretiens avec Patrice Van Eersel*, *op. cit.*, p. 41.

partagées, telles que la chanson, l'improvisation musicale et la danse¹, ainsi que dans l'interaction avec la réalité augmentée ou virtuelle².

Pourtant, malgré quelques études enthousiastes qui font appel au concept de neurones miroir pour explorer différents textes littéraires³, leur lien avec la littérature fictionnelle reste sous-étudié et exige davantage de preuves empiriques. Ainsi, Vittorio Gallese, familier avec la théorie littéraire et grand admirateur des travaux de René Girard, et particulièrement de sa théorie du désir mimétique, reste sceptique en ce qui concerne l'articulation entre la lecture d'un récit fictionnel et les neurones miroir. Interrogé sur l'émergence d'une théorie cognitive du récit à la lumière de cette découverte, Gallese recommande de la précaution : « Je crois que nous sommes très loin de là. Nous ne sommes pas encore prêts à faire ce pas. Mais nous sommes prêts à commencer à y penser et à réduire la distance qui nous en sépare par l'usage de la recherche en neurosciences comme un moyen de développer un dialogue avec les humanistes »⁴. Autrement dit, le rôle des neurones miroir dans l'interaction avec les œuvres littéraires doit d'abord être exploré de manière expérimentale, avant de laisser la place à des suppositions théoriques. Le bon sens indique cependant que les neurones miroir participent à la lecture, à l'empathie narrative et à l'identification avec les personnages, comme le suggèrent Zara Clay et Marco Iacoboni dans leur article, « Mirroring Fictional Others »⁵, d'autant plus qu'ils jouent un rôle actif dans l'empathie et dans l'attribution de l'esprit, deux processus qui sont au cœur de l'interaction avec la fiction littéraire⁶. En effet, si les neurones miroir reproduisent ce que nous voyons et entendons, il est plausible, bien que cela ne soit pas encore démontré, qu'ils agissent de manière similaire lorsque nous lisons. Ces découvertes

¹ Brigit Kirkebaek, « Reaching moments of shared experiences through musical improvisation. An aesthetic view on interplay between a musician and severely disabled or congenial deafblind children », et Ben Schögler et Colwyn Trevarthen, « To sing and dance together. From infants to jazz », in Stein Bråten (éd.), *op. cit.*, p. 279-290, respectivement p. 291-312.

² Kelly Dickerson, Peter Gerhardstein et Alecia Moser, « The Role of the Human Mirror Neuron System in Supporting Communication in a Digital World », *Frontiers in Psychology*, vol. 8, n° 698, 2017, article consulté en ligne sur <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC5427119/> le 18 novembre 2018.

³ Par exemple, Hilmar Heister, « Mirror Neurons and Literature : Empathy and the Sympathetic Imagination in the Fiction of J.M. Coetzee », *Media Tropes*, vol. 4, n° 2, 2014, p. 98-113, consulté en ligne sur <https://mediatropes.com/index.php/Mediatropes/article/view/22382/18163> le 18 novembre 2018.

⁴ Dans la version originale, « I think the gap is really huge. We are not ready to make that jump. We are ready to start thinking about that jump, and how we can eventually reduce the gap by using neuroscientific research as a way to develop a dialogue with scholars in the humanities ». Hannah Chapelle Wojciehowski, « The Mirror Neuron Mechanism and Literary Studies : An Interview with Vittorio Gallese », *California Italian Studies*, vol. 2, n° 1, 2011, entretien consulté en ligne sur <https://escholarship.org/uc/item/56f8v9bv> le 10 novembre 2018, notre traduction.

⁵ Zara Clay et Marco Iacoboni dans leur article, « Mirroring Fictional Others », article consulté en ligne sur http://www.emory.edu/LIVING_LINKS/publications/articles/Clay_Iacoboni_2011.pdf le 11 novembre 2018.

⁶ Cf. Lisa Zunshine, *Why We Read Fiction : Theory of Mind and the Novel*, *op. cit.*

corroborent l'opinion de Keen, selon laquelle l'étude de l'empathie narrative devrait occuper une place centrale dans la théorie littéraire et esthétique du XXI^e siècle¹.

Ainsi, admettant qu'il existe encore de nombreuses questions qui doivent être explorées davantage – par exemple, l'effet des récits à la première personne sur les lecteurs qui ont vécu des événements similaires à ceux relatés, le rapport entre l'usage de la deuxième personne et la création d'un lien intime entre le narrateur et le lecteur, l'impact d'un narrateur indifférent envers ses personnages sur l'empathie du lecteur, ou la moralité de la manipulation de l'empathie du lecteur – Keen propose sa propre théorie de l'empathie narrative, dont l'objectif est de contribuer à combler le fossé entre le lecteur théorique et le lecteur réel². Elle commence par définir l'empathie comme le processus cognitif et affectif de sentir ou partager les états mentaux d'autrui, qu'elle distingue de la compassion (*sympathy*), qui peut être une des conséquences de l'empathie. Les deux, affirme-t-elle, peuvent être distinguées de la manière suivante : dans le processus empathique, « *je sens ta douleur* », alors que la compassion signifie que « *j'éprouve de la pitié pour ta douleur* »³. D'ailleurs, Boris Cyrulnik – qui n'est pas cité par Keen – définit l'empathie comme l'aptitude « à se décentrer de soi-même pour se représenter le monde de l'autre »⁴. L'empathie narrative, dans ce contexte, consiste à « partager les sentiments et le point de vue induits lorsque nous lisons, regardons, entendons ou imaginons la situation et condition de l'autre »⁵. En d'autres mots, « l'empathie narrative signifie sentir avec la fiction »⁶.

En outre, Keen rejette l'hypothèse, qu'elle appelle utopique, de l'empathie comme catalyseur d'altruisme (*the empathy-altruism hypothesis*) formulée par le psychologue C. Daniel Batson, conformément à laquelle l'empathie mène à des actions sociales et des prises de positions politiques bénéfiques à la société⁷, hypothèse dont le corolaire serait que la lecture

¹ Suzanne Keen, *Empathy and the Novel*, *op. cit.*, p. xxv.

² Suzanne Keen, « Strategic Empathizing : Techniques of Bounded, Ambassadorial and Broadcast Narrative Empathy », *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, vol. 82, n° 3, 2008, p. 477-478.

³ Suzanne Keen, « A Theory of Narrative Empathy », *op. cit.*, p. 208-209, notre traduction, en italique dans l'original.

⁴ Marc de Smedt (éd.), *Votre cerveau n'a pas fini de vous étonner. Entretiens avec Patrice Van Eersel*, *op. cit.*, p. 63.

⁵ Dans la version originale, « the sharing of feeling and perspective-taking induced by reading, viewing, hearing, or imagining narratives of another's situation and condition ». Suzanne Keen, « *Narrative Empathy* », in Peter Hühn (éd.), *The Living Handbook of Narratology*, *op. cit.*, article consulté en ligne sur <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/narrative-empathy> le 2 novembre 2018, notre traduction.

⁶ Dans la version originale, « Narrative empathy means feeling with fiction ». Suzanne Keen, « Readers' Temperaments and Fictional Character », *op. cit.*, p. 296.

⁷ C. Daniel Batson, Bruce D. Duncan, Paula Ackerman, Terese Buckley et Kimberly Birch, « Is Empathic Emotion a Source of Altruistic Motivation? », *Journal of Personality and Social Psychology*, vol. 40, n° 2, 1981, p. 290-302.

des récits peut, elle aussi, entraîner des réponses similaires. Sans exclure complètement cette possibilité, la chercheuse affirme cependant qu'il n'existe pas suffisamment de preuves pour la soutenir, et qu'en même temps, de nombreuses preuves empiriques la contestent. La surstimulation empathique, par exemple, peut provoquer de l'aversion envers l'objet qui la déclenche, de manière qu'un lecteur peut simplement interrompre et ne jamais reprendre la lecture d'un livre qui a cet effet sur lui¹. Dans la même logique, l'empathie a des limites, étant sujette au biais de familiarité, selon lequel nous sommes moins empathiques envers les étrangers qu'envers les personnes que nous connaissons. Martin Hoffman affirme à cet égard que même si ce biais peut être éduqué, l'empathie reste le résultat d'une sélection naturelle, de manière que nous sommes plus empathiques envers ceux avec qui nous partageons un plus grand nombre de gènes². Dans un ouvrage de vulgarisation sur les neurosciences, Pierre Bustany explique la même idée, concluant, « quitte à choquer », que notre cerveau est « naturellement raciste »³.

Une autre limite commune est le biais situationnel, selon lequel les réponses empathiques envers les personnes éloignées dans l'espace ou dans le temps sont diluées. De ce fait, même si un auteur peut rechercher à solliciter l'empathie du lecteur par des stratégies formelles, ses intentions ne sont pas transmises à celui-ci sans interférences. Les réponses émotionnelles du lecteur peuvent donc être imprévisibles, voire s'inscrire en faux contre celles visées par le texte, parce que le processus mental déclenché par la lecture ne dépend pas seulement du texte, mais aussi, comme Keen le souligne dans un autre article⁴, d'une série d'éléments difficilement quantifiables. Elle y ajoute notamment le tempérament du lecteur, conçu comme le style affectif d'une personne, mais aussi le degré de familiarité avec les expériences évoquées par le texte. Nous pouvons, par exemple, supposer qu'une femme qui a été violée répondra différemment à un récit sur un viol par rapport à une femme qui n'a pas été victime d'une telle expérience⁵. Les différences de nos réponses face à la fiction, continue la chercheuse, sont généralement regroupées sous le nom générique de « goûts »⁶, mais en réalité, elles relèvent d'un réseau de données qui appartiennent, en grande mesure, au vécu du lecteur. Il n'en reste pas moins, affirme-t-elle, qu'en tant que membres de la même espèce, nous

¹ Suzanne Keen, *Empathy and the Novel*, *op. cit.*, p. 19.

² *Ibid.*, p. 20. Cf. Martin L. Hoffman, *Empathy and Moral Development. Implications for Caring and Justice*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000.

³ Marc de Smedt (éd.), *Votre cerveau n'a pas fini de vous étonner. Entretiens avec Patrice Van Eersel*, *op. cit.*, p. 94.

⁴ Suzanne Keen, « Readers' Temperaments and Fictional Character », *op. cit.*

⁵ Suzanne Keen, « Strategic Empathizing : Techniques of Bounded, Ambassadorial and Broadcast Narrative Empathy », *op. cit.*, p. 482.

⁶ Suzanne Keen, « Readers' Temperaments and Fictional Character », *op. cit.*, p. 303.

partageons bien des traits, dont notre capacité à inférer les émotions d'autrui¹, ce qui rend possible, malgré tout, la théorisation de l'interaction entre l'esprit du lecteur et le texte.

L'empathie narrative est liée à la contagion émotionnelle, à l'identification avec les personnages et à l'immersion dans le monde fictionnel, mais Keen affirme qu'il est difficile de déterminer laquelle d'entre elles précède l'autre :

Character identification often invites empathy, even when the fictional character and reader differ from one another in all sorts of practical and obvious ways, but empathy for fictional characters appears to require only minimal elements of identity, situation, and feeling, not necessarily complex or realistic characterization. Whether a reader's empathy or her identification with a character comes first is an open question : spontaneous empathy for a fictional character's feelings sometimes opens the way for character identification.²

Le lecteur éprouve de l'empathie à la fois pour les émotions négatives comme la douleur et la pitié, et positives, comme la joie, l'exaltation, la satisfaction, le triomphe et le désir sexuel³, mais, selon Keen, l'empathie est déclenchée plus rapidement par les émotions négatives, qu'elles soient ou non corrélées avec le vécu du lecteur. De plus, elle n'est pas forcément déclenchée par une fiction émouvante, pouvant être provoquée par des descriptions et caractérisations minimales⁴.

La chercheuse propose ensuite de considérer l'empathie narrative comme stratégique, c'est-à-dire comme relevant de l'intention de l'auteur⁵. Sa notion d'empathisation stratégique (*strategic empathizing*) fait écho à celle d'essentialisation stratégique, un des concepts majeurs de la théorie postcoloniale, proposé par Gayatri Chakravorty Spivak pour désigner la tactique d'une minorité, d'une nationalité ou d'une ethnie de se représenter en faisant appel à un héritage

¹ *Idem*. Sont exclus de cette généralisation les cas pathologiques, même si la recherche en ce qui les concerne est toujours en cours. La psychologie et les neurosciences ont longtemps cru, par exemple, que les criminels psychopathes n'éprouvaient pas d'empathie, or une étude récente montre qu'ils éprouvent de l'empathie envers leurs victimes, mais qu'ils n'ont pas la capacité d'agir en conséquence. Harma Meffert, Valeria Gazzola, Johan A. den Boer, Arnold A. J. Bartels et Christian Keysers, « Reduced spontaneous but relatively normal deliberate vicarious representations in psychopathy », *Brain*, Oxford, Oxford University Press, vol. 136, n° 8, 2013, p. 2550-2562.

² « L'identification avec un personnage déclenche souvent l'empathie, même quand le personnage fictionnel et le lecteur sont manifestement différents sous de nombreux aspects, mais il paraît que l'empathie pour les personnages fictionnels n'exige qu'un minimum d'éléments d'identification, de situation, de sentiments, et non pas une caractérisation complexe ou réaliste. Laquelle des deux – l'empathie ou l'identification du lecteur avec un personnage – précède l'autre est une question ouverte : l'empathie spontanée pour les sentiments d'un personnage fictionnel ouvre parfois la voie à l'identification ». Suzanne Keen, « Readers' Temperaments and Fictional Character », *op. cit.*, p. 214, notre traduction.

³ Suzanne Keen, « A Theory of Narrative Empathy », *op. cit.*, p. 209.

⁴ Suzanne Keen, *Empathy and the Novel*, *op. cit.*, p. 169.

⁵ La terminologie de Keen est lacunaire à cet égard. Elle ne précise pas quelle est son acception de la notion d'auteur lorsqu'elle lui attribue l'intention d'influencer l'empathie du lecteur, et elle ne renvoie à aucune étude sur ce sujet. Notre usage du terme ne relève pas d'un manque de sophistication conceptuelle, mais d'une reconnaissance de l'auteur comme créateur de l'œuvre romanesque. Cet aspect ne sera traité en détail que dans la dernière partie de notre thèse.

commun¹. L'empathisation stratégique désigne ainsi l'intention consciente d'un auteur d'influencer les sentiments du lecteur. Elle est obtenue par des techniques narratives qui englobent l'action, la vitesse et la durée, les personnages, la représentation de l'espace qui sert de cadre à l'histoire, etc., et sa source est l'empathie de l'auteur, qui prend en compte son lecteur lorsqu'il construit son œuvre². Un ouvrage peut donc être écrit à l'intention d'un seul public spécifique – mais qui, certes, ne coïncide pas avec la totalité des lecteurs qui le lisent – de même qu'un texte peut s'adresser à plusieurs catégories de public. Keen introduit ainsi une typologie de l'empathisation stratégique, distinguant trois types d'empathie, à savoir l'empathie stratégique limitée (*bounded strategic empathy*), l'empathie stratégique diplomatique (*ambassadorial strategic empathy*) et l'empathie stratégique diffusée (*broadcast strategic empathy*), toutes les trois relevant de l'intention d'un auteur d'influencer les transactions émotionnelles du lecteur.

L'empathie stratégique limitée est dirigée vers un groupe par un de ses membres. Elle s'enracine dans les expériences similaires de l'auteur et des lecteurs, son objectif étant de renforcer le sentiment de familiarité avec les autres. Elle peut, de ce fait, ne pas générer des réponses empathiques de la part d'un tiers³. En revanche, l'empathie stratégique diplomatique s'adresse expressément aux autres pour cultiver leur empathie pour un groupe. Elle peut avoir des objectifs spécifiques, souvent liés au désir d'un groupe de reconnaissance, d'assistance ou de justice. Keen donne comme exemple le roman *Untouchable* (1935) de l'Indien Mulk Raj Anand (1905-2004), un disciple de Gandhi, qui écrit en anglais sur la vie d'un nettoyeur de latrines dans le but d'éliminer l'injustice sociale. Ce type d'empathie est profondément marqué par le contexte culturel, politique, géographique et historique de la création d'une œuvre, et les intentions de l'auteur sont souvent accompagnées d'éléments paratextuels⁴ explicites. Par exemple, *Possessing the Secret of Joy* (1992) de Alice Walker finit par une postface dans laquelle le lecteur est encouragé à se renseigner davantage sur la mutilation génitale⁵, le livre

¹ Cf. Donna Landry et Gerland MacLean (éds.), *The Spivak Reader : Selected Works of Gayatri Chakravorty Spivak*, New York, Routledge, 1996. Plus tard, Spivak fera une critique de la manière dont cette notion a été employée, dans *Other Asias*, Hoboken, Wiley-Blackwell, 2007.

² Suzanne Keen, « Strategic Empathizing : Techniques of Bounded, Ambassadorial and Broadcast Narrative Empathy », *op. cit.*, p. 478-479.

³ *Ibid.*, p. 481-482.

⁴ Le paratexte est, dans l'acception de Gérard Genette, un des cinq types de transtextualité, c'est-à-dire de relation entre deux ou plusieurs textes. Le paratexte désigne l'ensemble d'éléments qui accompagnent le texte proprement dit, englobant titres, sous-titres, dédicaces, remerciements, notes de bas de page, etc. Cf. Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Le Seuil, 1982, et *Seuils*, Paris, Le Seuil, 1987.

⁵ Suzanne Keen, « Strategic Empathizing : Techniques of Bounded, Ambassadorial and Broadcast Narrative Empathy », *op. cit.*, p. 486. Le roman *Assommons les pauvres !* de Shumona Sinha (Paris, L'Olivier, 2011) est une excellente illustration de l'empathie stratégique diplomatique. L'objectif du texte est de sensibiliser les lecteurs à la vie des demandeurs d'asile. Le livre est inspiré par l'expérience personnelle de l'écrivaine qui, au

ayant été écrit pour renseigner le public concernant la vie des femmes qui sont victimes de cette pratique. Enfin, le dernier type d'empathie narrative, nommée stratégique diffusée, s'adresse à l'audience la plus vaste possible, à savoir à un public international, mettant l'accent sur les expériences, les vulnérabilités, l'espoir et les désirs communs à tous les êtres humains. *A Lesson Before Dying* (1993) de Ernest J. Gaines est un exemple de roman qui s'adresse à tous les lecteurs, afin de les sensibiliser au rôle de la nourriture dans la communion avec autrui¹. Keen affirme que même si parfois il est difficile d'identifier l'audience cible d'une œuvre littéraire, il n'en reste pas moins que la plupart des auteurs écrivent à l'intention d'une ou de plusieurs catégories de public².

Par ailleurs, pour Keen, le véhicule des trois catégories d'empathie consiste éminemment en l'usage et l'agencement des éléments et techniques narratives. Un auteur peut ainsi créer des personnages-pont, qui partagent de nombreux traits avec le lecteur cible, ou diversifier la palette des personnages, pour maximiser les catégories de lecteurs qui s'identifient avec le contenu d'un texte³. Cependant, continue-t-elle, aucun effet psychologique ne réside par excellence dans une seule technique ou un seul élément narratif, ce qui fait que le rapport entre l'empathie et les techniques narratives doit être davantage étudié⁴. Finalement, les travaux de Keen, bien que nécessaires à la compréhension et à la catégorisation de l'empathie narrative, offrent peu de détails sur les potentiels effets psychiques des différentes stratégies narratives, négligeant en même temps les éléments rhétoriques capables de susciter de l'empathie.

À la lumière de ces considérations, l'hypothèse que nous illustrerons dans la dernière partie de notre thèse est que nous pouvons identifier chez Makine l'intention de manipuler l'empathie du lecteur, et que des trois types d'empathie théorisés par Keen, celui qui domine dans son œuvre est le dernier, à savoir l'empathie stratégique diffusée – bien que les deux autres ne soient pas toujours absentes. Pour ce faire, tout en inscrivant notre analyse dans la lignée des réflexions de la chercheuse américaine, notre but sera d'identifier non seulement les techniques narratives, mais aussi les figures rhétoriques qui visent à déclencher l'empathie du lecteur. Pour ce faire, il convient de procéder à quelques clarifications théoriques concernant

moment de la rédaction du livre, travaillait comme interprète pour l'Office Français de Protection des Réfugiés et Apatrides (OFPRA). Elle a été licenciée à la suite de la publication de son roman.

¹ Suzanne Keen, « Strategic Empathizing : Techniques of Bounded, Ambassadorial and Broadcast Narrative Empathy », *op. cit.* p. 488-489.

² *Ibid.*, p. 492.

³ *Idem.*

⁴ *Ibid.*, p. 493.

quelques éléments stylistiques récurrents dans notre corpus, ainsi que le prisme à travers lequel nous les interpréterons.

Éléments de poétique cognitive : la rhétorique du silence et les interventions anticipatives

Comme le précise Nicholas Manning, « un rhéteur ne dit jamais tout »¹, et la plupart des écrivains ne le font pas non plus. En effet, le silence traverse, sous différentes formes, les romans de Makine, comme nous l'avons déjà montré dans un article sur les ellipses et les non-dits qui envahissent aussi bien son univers romanesque que son style et sa biographie². En effet, même si son usage au niveau stylistique est passé quasi inaperçu par la critique,³ le silence est un des traits définitoires de l'écriture makinienne, qu'elle imprègne, jouant ainsi un rôle central dans les transactions cognitives du lecteur avec le texte. La manière dont nous entendons l'analyser s'appuie sur la poétique cognitive, qui est, comme nous l'avons déjà précisé, étroitement liée à la stylistique littéraire, avec laquelle elle partage l'intérêt pour les figures rhétoriques, les analysant cependant sous l'angle de leur impact psychologique. Dans ce sens, bien que plus récente que la stylistique moderne, qui s'enracine dans la linguistique saussurienne, le formalisme russe et les travaux du cercle linguistique de Prague, la poétique cognitive est, selon Peter Stockwell, plus proche de la rhétorique classique⁴, avec laquelle elle a en commun la préoccupation pour les effets pragmatiques du langage. En effet, comme le précise Catherine Kerbrat-Orecchioni, « un certain nombre des phénomènes linguistiques sur lesquels se focalise la pragmatique contemporaine pouvaient avantageusement être traités dans le cadre beaucoup plus ancien de la rhétorique classique »⁵. Autrement dit, la rhétorique

¹ Nicholas Manning, « Rhétorique du silence. Le non-dit comme forme d'argumentation dans la poésie moderne », in Peter Schnyder et Frédérique Toudoire-Surlapierre (éds.), *Ne pas dire. Pour une étude du non-dit dans la littérature et la culture européennes*, Paris, Classiques Garnier, 2013, p. 67.

² Diana Mistreanu, « "Ils veulent conjurer le silence". Ellipses et non-dits chez Andreï Makine », *op. cit.* Nous développerons dans cette thèse certaines idées mentionnées dans cet article.

³ Margaret Parry analyse le silence diégétique d'une perspective spirituelle dans « Le monastère du silence ou la recherche du verbe : A. Makine à la lumière de Charles Du Bos et de Maurice Zundel », in Françoise Hanus et Nina Nazarova (éds.), *Le Silence en littérature. De Mauriac à Houellebecq*, Paris, L'Harmattan, 2013, p. 47-56. Signalons aussi l'article de Maria Margherita Mattiolda, « Paroles de femmes : silences et réticences dans l'œuvre d'Andreï Makine », in Murielle Lucie Clément (éd.), *Andreï Makine. Études réunies et présentées par Murielle Lucie Clément*, Amsterdam-New York, Rodopi, 2009, p. 115-129.

⁴ « Cognitive poetics is still relatively new as a discipline, though it makes clear reconnections back to much older forms of analysis such as classical rhetoric ». (« La poétique cognitive est une discipline relativement nouvelle, même si elle renoue avec des méthodes d'analyse beaucoup plus anciennes, comme la rhétorique classique »). Peter Stockwell, *op. cit.*, p. 8, notre traduction.

⁵ Catherine Kerbrat-Orecchioni, « Rhétorique et pragmatique : les figures revisitées », *Langue française*, vol. 101, 1994, p. 57.

classique et la pragmatique contemporaine partagent bien des éléments, et ces éléments sont récupérés par la poétique cognitive. Si nous voulions utiliser la célèbre terminologie de John Austin, nous pourrions dire que la poétique cognitive s'intéresse à l'effet perlocutoire¹ des figures stylistiques, c'est-à-dire à leur impact psychologique sur le destinataire – représenté, en l'occurrence, par le lecteur. Au bout du compte, « une approche cognitive est avant tout », comme le précise Terence Cave, « une pragmatique littéraire »².

Cependant, même si pour la rhétorique latine le silence est avant tout « une marque d'échec, un risque que l'orateur doit éviter et un piège dans lequel il doit enfermer son adversaire »³, ses valences positives ont été exploitées dans le discours politique⁴, religieux⁵, artistique⁶ et, notamment depuis la fin du XIX^e siècle, littéraire⁷, occupant une place importante dans les poèmes de Stéphane Mallarmé et de Paul Valéry, ainsi que dans les textes théoriques de Maurice Blanchot⁸. La notion de silence a ainsi été utilisée dans plusieurs acceptions dans les études littéraires. Pour Jean de Palacio, par exemple, elle « procède d'une raréfaction de la parole : abréviation, usage des points de suspension et du tiret [...], ellipse, élision, aphérèse, apocope [...], exclamation, interjection, onomatopée »⁹, alors que pour Pierre van de Heuvel, le silence est « un blanc, un manque qui fait partie intégrante de la composition »¹⁰, et qui se manifeste par des trous textuels, des manques graphiques ou des phrases inachevées ou tronquées, contenant un blanc ou une biffure ou se terminant par des points de suspension¹¹.

¹ Dans *Quand dire, c'est faire*, le philosophe anglais propose une typologie des différents sens d'un énoncé. L'acte locutoire consiste ainsi à dire quelque chose, l'acte illocutoire, à accomplir quelque chose par la prononciation d'un énoncé, alors que l'acte perlocutoire correspond à l'effet produit sur l'interlocuteur. Ces idées ont été reprises, critiquées et développées par John Searle, mais aussi contestées par Jacques Derrida. Cf. John L. Austin, *Quand dire, c'est faire*, Paris, Le Seuil, 1970, trad. de l'anglais par Gilles Lane ; John R. Searle, *Les Actes de langage. Essai de philosophie linguistique*, Paris, Hermann, 1972, trad. de l'anglais par Hélène Pauchard, et Raoul Moati, *Derrida/Searle. Déconstruction et langage ordinaire*, Paris, Presses Universitaires de France, 2009.

² Terence Cave, *op. cit.*, p. 25.

³ Charles Guérin, « Le silence de l'orateur romain : signe à interpréter, défaut à combattre », *Revue de philologie, de littérature et d'histoire anciennes*, vol. 1, tome 86, 2011, consulté en ligne sur <https://www.cairn.info/revue-de-philologie-litterature-et-histoire-anciennes-2011-1-page-43.htm> le 3 novembre 2018.

⁴ Denis Barbet et Jean-Paul Honoré, « Ce que se taire veut dire. Expressions et usages politiques du silence », *Mots. Les langages du politique*, vol. 103, 2013, article consulté en ligne sur <http://journals.openedition.org/mots/21448> le 14 novembre 2018.

⁵ Voir, par exemple, les textes talmudiques ou les formulations aphoristiques de l'Ecclésiaste. Cf. Jean de Palacio, *Figures et formes de la décadence*, Paris, Séguier, 1994.

⁶ Marc Fumaroli, *L'École du silence. Le sentiment des images au XVII^e siècle*, Paris, Flammarion, 1998, et Anne Sugers, *Et que dit ce silence ? La rhétorique du visible*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2007.

⁷ Jean de Palacio, *Le Silence du texte. Poétique de la décadence*, Louvain-Paris-Dudley, Peeters, 2003, p. 1. Pour l'usage du silence par les poètes et écrivains modernes et contemporains, voir les articles réunis par Peter Schnyder et Frédérique Toudoire-Surlapierre (éds.), *Ne pas dire. Pour une étude du non-dit dans la littérature et la culture européennes*, *op. cit.*

⁸ Cyril le Meur, « Le silence du texte. La fondation du langage adressé », *Poétique*, vol. 1, n° 165, 2011, article consulté en ligne sur <https://www.cairn.info/revue-poetique-2011-1-page-73.htm> le 4 janvier 2018.

⁹ *Ibid.*, p. 8-9.

¹⁰ Pierre van de Heuvel, *Parole mot silence. Pour une poétique de l'énonciation*, Paris, Corti, 1984, p. 67.

¹¹ *Ibid.*, p. 65-75.

La première définition concerne la poétique, alors que la seconde est énonciative. L'acception que nous donnons à l'expression « rhétorique du silence » s'appuie sur les deux, mais substitue aux figures énumérées par les théoriciens cités ci-dessus celles qui sont récurrentes dans notre corpus et dont l'emploi vise, nous semble-t-il, à négocier l'interprétation du texte avec le lecteur. À la fois raréfaction de la parole et vide textuel qui fait partie intégrante de la composition, le silence makinien consiste notamment en un ensemble d'aposiopèses, d'allusions et d'ellipses stylistiques. Nous en excluons donc les abréviations, les élisions, les aphérèses et les apocopes, qui sont sans doute plus utiles pour l'analyse du silence dans la poésie, ainsi que les exclamations, les interjections et les onomatopées, qui ne relèvent pas, à notre sens, du silence textuel. Nous y incluons, en revanche, les phrases inachevées ou tronquées, ainsi que l'usage des points de suspension qui fait partie intégrante de l'aposiopèse.

Par ellipse stylistique – que nous différencions de l'ellipse narrative, qui consiste dans l'omission d'une partie du récit – nous entendons la suppression de « mots qui seraient nécessaires à une construction complète, mais dont l'absence n'empêche pas la clarté du sens »¹. L'aposiopèse, quant à elle, consiste dans une irruption brusque et inattendue du discours, qui a pour but de marquer l'hésitation, la menace ou l'émotion trop vive. Cette suspension intentionnelle de la parole, qui porte parfois le nom de réticence, marque, selon Johan Faerber et Sylvie Loignon, « un silence significatif et riche de sens »². Dans un contexte tragique, elle traduit la vive émotion du locuteur, alors que dans un registre comique, notamment dans le théâtre, elle est employée pour faciliter la construction des rimes et apparaît souvent dans les stichomythies. Selon ces mêmes chercheurs, il existe deux types d'aposiopèse, l'une disruptive et l'autre suspensive. La première consiste en une interruption abrupte de la phrase sous le coup d'une émotion violente, alors que la seconde marque le début d'une rêverie suspensive du personnage, dans un registre élégiaque, tragique ou pathétique³. Comme le remarque Paul Armstrong, l'insertion du silence et des phrases inachevées dans le texte renforce l'immersion du lecteur dans le monde fictionnel et exige de lui qu'il réfléchisse davantage que ne le ferait un texte dans lequel tout est dit⁴. De surcroît, les études sur le fonctionnement du cerveau corroborent cette hypothèse. Le neuroscientifique britannique Semir Zeki note, par exemple, que laisser des parties inachevées dans une œuvre artistique

¹ Michèle Aquien, *Dictionnaire de poétique*, Paris, Librairie Générale Française, 1993, p. 122.

² Johan Faerber et Sylvie Loignon, *Les Procédés littéraires. De allégorie à zeugme*, Paris, Armand Colin, 2018, p. 29. Les deux auteurs affirment que si Quintilien a différencié la réticence de l'aposiopèse, sa distinction est dépassée et n'est plus pertinente de nos jours, les deux termes étant considérés comme synonymes. *Ibid.*, p. 29-30.

³ *Ibid.*, p. 29.

⁴ Paul B. Armstrong, *op. cit.*, p. 84.

entraîne le cerveau, qui a besoin d'attribuer un sens à l'information qu'il reçoit, à terminer lui-même le travail de l'artiste¹.

Par-delà les figures rhétoriques du silence, qui invitent le lecteur à remplir les trous de la narration, l'écriture makinienne s'interrompt aussi pour s'adresser directement au lecteur, afin de lui confirmer ce qu'il vient de lire, donnant l'impression de vouloir valider les sentiments de surprise que le lecteur pourrait éprouver. Cela arrive souvent lorsque le récit évoque des faits invraisemblables dont le narrateur sent le besoin de renforcer la véridicité. Nous appelons ces passages, dans lesquels le narrateur interrompt le récit pour entamer un dialogue imaginaire avec le lecteur, des « interventions anticipatives ». Comme l'a montré Sylvie Freyermuth, l'anticipation relève, en littérature comme dans la vie réelle, de la théorie de l'esprit², et consiste à faire des suppositions sur l'activité mentale de l'autre avant que celui-ci n'exprime ses pensées, émotions, intentions ou désirs.

À part les techniques narratives et stylistiques visant à déclencher l'empathie du lecteur, il existe chez Makine une autre technique, qui se manifeste à la fois aux niveaux narratif et stylistique, utilisée pour engager la cognition du lecteur. Elle consiste à construire des structures et des situations qui imitent les principes du fonctionnement du cerveau humain. Or, comme le cerveau est l'organe grâce auquel se réalise la lecture, il nous semble que la conséquence de la création de texte qui imitent la neurobiologie de notre activité mentale est le fait que le lecteur se retrouve devant des structures facilement intégrables, familières, qu'il en soit conscient ou non. En effet, notre corpus est traversé par un élément qui rend sa lecture intéressante et engageante, ne serait-ce qu'au niveau cortical.

La littérature et le cerveau : le jeu de l'harmonie et de la dissonance

Nous sommes, certes, d'accord avec Paul Armstrong lorsqu'il affirme que la neuroscience ne va pas changer la manière dont nous lisons des textes fictionnels³, et qui plus est, nous sommes également d'avis que la littérature ne peut et ne doit pas être réduite aux explications neurologiques. En même temps, nous semble-t-il, la neuroscience peut nous aider à comprendre les ressorts de la lecture. Ainsi, dans la mesure où elle s'intéresse aux effets

¹ Samir Zeki, *Splendors and Miseries of the Brain : Love, Creativity, and the Quest for Human Happiness*, Malden, Wiley-Blackwell, 2009, p. 55.

² Sylvie Freyermuth, « Anticipation, polyphonie et théorie de l'esprit », *op. cit.*, p. 62.

³ *Ibid.*, p. 3.

psychologiques de l'art, elle peut contribuer à éclairer en quoi consiste et comment fonctionne « l'écriture transformative » – une expression fréquemment employée de manière plus ou moins métaphorique, parfois dans des contextes motivationnels, mais dont les mécanismes sont rarement élucidés. Afin de comprendre pourquoi les textes de Makine sont conçus de manière à s'insérer dans l'esprit du lecteur pour le transformer de l'intérieur, il est donc nécessaire de faire un détour par la neuroscience de l'expérience esthétique, dans le cadre duquel nous utiliserons les réflexions de Paul Armstrong sur l'interface de la littérature et du cerveau.

Paul Armstrong articule esthétique, phénoménologie et neurosciences pour élaborer une nouvelle conception de la littérature, dont l'idée centrale est ce qu'il appelle « le jeu de l'harmonie et de la dissonance »¹. Selon lui, le mécanisme de base de l'interprétation d'une œuvre d'art – catégorie dans laquelle il inclut aussi les textes littéraires – est le cercle herméneutique. Les racines de cette notion remontent à Friedrich Schleiermacher et à Wilhelm Dilthey, et elle a été utilisée au XX^e siècle notamment par Martin Heidegger, Paul de Man et Hans-Georg Gadamer – ce dernier étant le philosophe sur lequel Armstrong s'appuie dans sa réflexion. Le cercle herméneutique postule le fait que l'interprétation est circulaire et que la compréhension d'un texte consiste à intégrer chaque partie dans le tout auquel elle appartient, même si le tout ne peut être visualisé dans son ensemble qu'après avoir parcouru chacune des parties². Pour mieux comprendre l'impossibilité de saisir l'intégralité d'un récit à un moment donné, nous pouvons emprunter à la narratologie cognitive la notion d'aspectualité, qui est définie comme l'accès restrictif par excellence que nous avons à un monde – fictionnel ou autre. Pour paraphraser Alan Palmer, le monde est toujours expérimenté sous certains aspects et non pas sous d'autres³, ce qui rend impossible le fait d'en avoir une expérience et une connaissance totales.

Appliqué à l'acte de lire, le cercle herméneutique renvoie à l'alternance perpétuelle entre, d'une part, la modification des attentes créées par l'œuvre, et d'autre part, la transformation des souvenirs de ce que nous avons déjà lu, souvenirs qui doivent être continuellement réinterprétés sous le jour des nouveaux éléments révélés au fur et à mesure que la lecture avance. Cela fait écho à ce que le théoricien de la lecture Wolfgang Iser appelait « le point de vue errant » du lecteur⁴, qui oscille entre anticipation et rétrospection. Aussi l'interprétation est-elle un acte récursif de configuration, qui consiste dans un va-et-vient

¹ Paul B. Armstrong, *op. cit.*, p. ix.

² *Ibid.*, p. 5.

³ Alan Palmer, « Small Intermental Units in *Little Dorrit* », *op. cit.*, p. 164.

⁴ *Ibid.*, p. 97.

continuuel entre les parties et le tout. Ce processus est temporel – il se déroule pendant un certain laps de temps – et exige d’intégrer constamment les nouvelles parties dans l’image que nous avons du tout, qui est toujours en train de se construire. La notion du cadre cognitif de la conscience continuelle (*continuing-consciousness cognitive frame*) utilisée en narratologie cognitive¹ est, nous semble-t-il, similaire à celle du cercle herméneutique, décrivant le même processus, même si en narratologie son sens est restreint à l’interaction avec un récit, alors qu’en herméneutique il a une application plus vaste, visant tous les objets artistiques et littéraires. De même, l’idée de David Herman que le monde fictionnel est « construit et reconstruit »² pendant la communication narrative renvoie aussi au point de vue errant du lecteur, qui doit effectuer un va-et-vient perpétuel pour interpréter le texte.

Le concept du cercle herméneutique s’accommode bien, affirme Armstrong, avec les mécanismes neuronaux de l’interprétation. En effet, le cerveau est un système complexe, décentré et multidirectionnel, doté de la capacité de traitement en parallèle de l’information. Ce système est caractérisé par deux impératifs fondamentaux, à savoir la quête de la stabilité, qui entraîne la synthèse de l’information reçue, et le besoin antagonique de nouveauté et d’instabilité, qui exige de bousculer l’harmonie par la confrontation constante avec de nouveaux éléments³. La recherche de l’harmonie justifie notre besoin de modèles conceptuels, ainsi que l’habitude de postuler a priori l’existence d’un tout lorsque nous sommes en train d’interpréter une œuvre. Le besoin de nouveauté et de dissonance, quant à lui, fait que nous éprouvons du plaisir lorsque nous rencontrons des éléments qui remettent en question l’image que nous avons du tout et exigent que nous repensions celui-ci. La pertinence de la notion du cercle herméneutique serait donc validée par nos mécanismes cérébraux. Dans ce contexte, ce qu’Armstrong appelle « le jeu de l’harmonie et de la dissonance » est la capacité d’une œuvre artistique d’offrir en même temps un cadre interprétatif, qui correspond à notre besoin de structure et d’harmonie, et des mutations à l’intérieur de ce cadre, qui correspondent au besoin de nouveauté, remettant en cause les structures acquises et stimulant la réflexion. En fait, Armstrong réconcilie pertinemment deux visions différentes qui existent parmi les neuroscientifiques sur le rôle de l’art. Selon la première, partagée Jean-Pierre Changeux et

¹ Cf. *supra*, p. 97. La notion de « fabula » chez Umberto Eco désigne aussi le processus interprétatif, mais il s’intéresse au rôle coopératif du lecteur dans l’interprétation. David Herman et Paul Armstrong cherchent à définir les mécanismes de ce processus, s’appuyant non pas sur les connaissances du lecteur – fluctuantes, variables, déterminées culturellement, etc. – mais sur le fonctionnement de l’esprit et du cerveau, qui, selon les sciences cognitives, devraient être, dans une grande mesure, universels. Cf. Umberto Eco, *Lector in fabula. Le rôle du lecteur*, *op. cit.*

² David Herman, « How stories make us smarter. Narrative Theory and Cognitive Semiotics », *op. cit.*

³ Paul B. Armstrong, *op. cit.*, p. 88-89.

Stanislas Dehaene, l'essence de l'art est l'harmonie formelle, qui est atteinte par des effets de symétrie et d'unité. La seconde, partagée par Vilayanur Subramanian Ramachandran, considère que le rôle de l'art est de déformer la réalité en utilisant des techniques disruptives, disjonctives et dissonantes¹.

Éclairons maintenant la terminologie utilisée par le chercheur américain, après avoir présenté ses prémisses théoriques. La notion de jeu, réactualisée par Armstrong, est considérée comme partie intégrante de l'expérience esthétique au moins depuis Kant. Elle a traversé la culture européenne, étant présente dans les écrits de Friedrich Schiller, Hans-Georg Gadamer et Wolfgang Iser. Dans l'acception d'Armstrong, le jeu désigne simplement l'alternance entre harmonie et dissonance, bien que le terme ne soit pas dépourvu d'une dimension ludique. En effet, affirme le chercheur, il existe des preuves qui montrent que lorsque le cerveau qui opère avec une structure cohérente est exposé à un élément contradictoire, le neurotransmetteur libéré est la dopamine, une hormone associée essentiellement à la sensation de plaisir². L'expérience de la dissonance serait donc euphorique, agréable, ne serait-ce qu'au niveau cérébral. L'harmonie, en ce qui la concerne, désigne une structure cohérente, qui ne doit pourtant pas être uniforme. Par exemple, une œuvre d'art harmonique ne consiste pas dans la répétition sans variations du même thème, mais dans une multitude de modèles interconnectés qui se développent et se réorganisent constamment. Enfin, la dissonance est un élément qui produit un effet disruptif. Elle interrompt temporairement l'harmonie et exige du lecteur ou du spectateur de repenser le tout en l'intégrant dans le modèle harmonique qui doit, de ce fait, subir des modifications. Le jeu de l'harmonie et de la dissonance est considéré par Armstrong comme l'explication ultime de notre attirance pour l'art, qui répond de multiples manières aux mécanismes cérébraux qui exigent d'alterner la constance de l'habitude et la flexibilité de la disruption³. Le cerveau, explique-t-il, « aime jouer », de manière qu'une des raisons pour

¹ *Ibid.*, p. 13.

² *Ibid.*, p. 51.

³ *Ibid.*, p. 113.

³ Ce sont d'ailleurs ces caractéristiques mêmes qui ont permis la création et l'apprentissage de la lecture. En effet, à la différence de la capacité de, par exemple, voir ou marcher, l'écriture et la lecture sont des créations culturelles. Cela signifie qu'elles ne font pas partie intégrante de notre cerveau. Il n'existe aucun gène et aucune zone cérébrale spécialisée par avance dans leur développement. La capacité de lire est un acquis extrêmement récent à l'échelle de l'évolution de l'humanité. Elle s'est développée il y a environ 6000 ans à la suite d'un processus de recyclage neuronal – le cerveau a réutilisé et réorganisé le cortex, et particulièrement le cortex visuel, pour rendre possible l'acte de lire. Ce recyclage cérébral n'est pas transmis à nos descendants et doit être réactualisé par chaque génération. Autrement dit, il doit être répété par le cerveau de chaque personne qui apprend à lire. La caractéristique qui rend possible l'acquisition de la lecture est la neuroplasticité du cerveau, à savoir sa capacité à s'adapter à la nouveauté. Comme l'affirme Stanislas Dehaene (cité par Paul Armstrong in *op. cit.*, p. 118), nous lisons Shakespeare et Nabokov avec un cerveau de primate initialement conçu pour survivre dans la savane africaine. Voir aussi Stanislas Dehaene, *Les Neurones de la lecture*, Paris, Odile Jacob, 2007 ; Maryanne Wolf, *Proust and the Squid. The Story and Science of the Reading Brain*, New York, Harper Perennial, [2000] 2008, et

lesquelles l'art a une valeur neurologique est le fait qu'il répond à la réactivité et à l'esprit ludique inscrits dans nos structures cérébrales¹.

Cela explique, affirme le chercheur, pourquoi la polarité entre l'harmonie et la dissonance est une des caractéristiques universelles de l'esthétique². Elle a traversé les époques et elle constitue le principe même de l'évolution des formes artistiques, étant réactualisée, par exemple, dans le conflit entre l'architecture classique et sa recherche de l'équilibre, d'unité et de symétrie, et les formes asymétriques de l'esthétique baroque. Les protestations dissonantes d'une génération deviennent souvent les objectifs ou les idéaux de la génération suivante, et ainsi de suite. Ce qui se manifeste initialement comme transgressif finit par devenir conventionnel, et cela ouvre la voie à de nouvelles transgressions³. Le jeu de l'harmonie et de la dissonance est également un des principes de base de la création musicale, et pour Iser il est même un élément indispensable non seulement dans l'art, mais aussi dans la communication sociale, faisant avancer les échanges et la réflexion⁴. Cela ne devrait pas nous surprendre si nous prenons en compte la difficulté des chercheurs à dresser une frontière entre les expériences esthétiques et celles qui ne le sont pas. La vie de tous les jours semble, en effet, partager de nombreux éléments avec la manière dont nous expérimentons et interprétons l'art. Un de leurs éléments communs est justement le jeu de l'harmonie et de la dissonance qui, selon Armstrong, peut avoir lieu à la fois lorsque nous regardons un tableau ou quand nous serrons dans nos bras un être aimé⁵.

Armstrong est pourtant peu disert sur les moyens concrets utilisés par l'art et la littérature pour alterner harmonie et dissonance. Nous pourrions reprocher à son étude théorique et riche en informations la pénurie d'exemples. Ainsi, le chercheur se contente de mentionner, s'appuyant sur les réflexions du critique formaliste russe Victor Chklovski, la métaphore et la peinture fauviste. Lorsqu'elle est nouvelle, la première défamiliarise le langage et crée de nouvelles significations par des disjonctions sémantiques déstabilisatrices qui stimulent la capacité du lecteur à faire de nouvelles connexions⁶. De même, la technique de la

Alfredo Ardila, Paulo H. Bertolucci, Lucia Braga *et al.*, « Illiteracy : the neuropsychology of cognition without reading », *Archives of clinical neuropsychology : the official journal of the National Academy of Neuropsychologists*, vol. 25, n° 8, p. 689-712.

¹ Paul B. Armstrong, *op. cit.*, p. 53.

² *Ibid.*, p. 14.

³ *Idem.*

⁴ *Ibid.*, p. 7.

⁵ *Ibid.*, p. 16.

⁶ *Ibid.*, p. 87. Par ailleurs, François Moreau affirme dans *L'Image littéraire. Position du problème* (Paris, Société d'Édition d'Enseignement Supérieur, 1982) que toutes les langues européennes sont profondément métaphoriques. La plupart des mots que nous utilisons sont, selon Moreau, des métaphores usées qui ont perdu leur sens dénotatif au fil du temps. Ainsi, ce qu'il appelle « une image morte », à savoir « une expression parvenue

peinture fauviste de représenter des objets ordinaires dans des couleurs inhabituelles fait alterner harmonie et dissonance, les objets correspondant à des modèles identifiables qui assurent l'harmonie, et les choix chromatiques inouïs à l'élément de nouveauté qui produit un effet disruptif. Armstrong affirme aussi que le jeu de l'harmonie et de la dissonance consiste à manipuler l'horizon d'attente du spectateur ou du lecteur. En effet, les effets disruptifs sont disruptifs parce qu'ils sont inattendus. Ils réussissent à surprendre le public et à bousculer le modèle interprétatif construit auparavant, ce qui est rendu possible par ce que Heidegger appelle « la structure anticipative » de l'interprétation (*Vorstruktur*). Le chercheur américain se sert des réflexions du phénoménologue Edmund Husserl pour expliquer ce mécanisme. Dans ses *Leçons pour une phénoménologie de la conscience intime du temps*¹, ce dernier exprime sa conception de l'expérience de la temporalité, à savoir du temps vécu, appelé aussi durée, excluant de son analyse le temps objectif ou cosmique, qui intéresse moins la tradition phénoménologique. L'expérience de la durée est, selon lui, une manifestation de la manière, toujours incomplète, dont le monde se présente à nous, par différents aspects qui finissent (ou non) par devenir cohérents. Tout instant est ainsi un pont entre le passé et le futur, étant caractérisé par deux horizons. Le premier, appelé rétention, consiste dans le souvenir et les dispositions créées par les actions passées. Le second est l'acte de protention, qui désigne l'anticipation, consciente ou non, de l'avenir, et la projection dans le futur des connaissances acquises². Selon Armstrong, ces deux notions sont indispensables pour comprendre la phénoménologie de la lecture, qui est une expérience temporelle dans le cadre de laquelle la protention consiste à faire des suppositions et à construire des attentes qui s'appuient sur l'acte de rétention, à savoir sur l'assimilation des informations fournies par les fragments déjà parcourus.

Toute réflexion faite, le jeu de l'harmonie et de la dissonance est un des éléments centraux de la prose de Makine. Sa ligne de force n'est cependant pas la métaphore – qui est certes utilisée occasionnellement, sans pourtant constituer un des traits distinctifs de son écriture – mais la manipulation de la temporalité de la lecture, à savoir de la protention et de la rétention. L'élément par lequel est réalisé le jeu de l'harmonie et de la dissonance n'est donc pas de nature stylistique – même s'il va de soi que le langage y contribue – mais de facture

à un point de lexicalisation tel qu'elle cesse d'être reconnue et qu'elle est sentie comme un terme propre » (p. 91), par exemple une métaphore comme « le lever du soleil », entrée dans le langage courant, ne peut pas avoir un effet de défamiliarisation. Les métaphores auxquelles se réfère Armstrong sont les formes novatrices et non-conventionnelles.

¹ Edmund Husserl, *Leçons pour une phénoménologie de la conscience intime du temps*, Paris, Presses Universitaires de France, [1928] 1996, trad. de l'allemand par Henri Dussort.

² Paul B. Armstrong, *op. cit.*, p. 93.

narrative. Il consiste dans la construction minutieuse de l'intrigue, c'est-à-dire du réseau complexe d'événements qui fabrique le nœud dramatique. En effet, l'intrigue fait alterner harmonie et dissonance, corrobore la manière dont l'auteur utilise l'empathie du lecteur, contribue à créer des attentes qui seront par la suite frustrées par l'insertion d'éléments disruptifs, de rebondissements, de renversements de situation.

En outre, les rouages de l'intrigue et le jeu de l'harmonie et de la dissonance traversent, dans les romans makiniens, les parties, mais aussi le tout, assurant au texte la structure réursive qui reflète celle de l'interprétation même. La métaphore la plus appropriée pour décrire son œuvre est sans doute celle du fractal, qui désigne un modèle dont la structure est invariante par changement d'échelle, dont le tout a la même architecture de base que chacune des parties. Les éléments que nous avons définis et contextualisés dans ce chapitre théorique – le monomythe, l'intermentalité, l'imagination, les émotions, les limites de la cognition, les figures stylistiques censées susciter l'empathie du lecteur et, enfin, le jeu de l'harmonie et de la dissonance, utilisés pour maximiser l'impact cognitif du texte sur le public – se retrouvent effectivement dans chacun des romans de Makine, créant une œuvre remarquablement cohérente aussi bien au niveau des techniques d'écriture utilisées qu'au niveau de l'univers fictionnel créé, dans lequel les personnages de tous les romans semblent habiter le même monde, gouverné par les mêmes principes. Mais n'anticipons pas davantage les conclusions de notre thèse et penchons-nous de près sur l'univers fictionnel à l'intention duquel nous avons construit l'outillage méthodologique présenté dans cette première partie de notre travail.

II. Les représentations du monomythe et l'émergence de l'écriture romanesque

II. 1. Héros racheté, héros déchu : les représentations du monomythe

Une première manière de classer les œuvres qui constituent notre corpus – nous aurons l’occasion d’en proposer d’autres – se réalise en fonction du type de héros¹ incarné par le protagoniste du monomythe – scénario narratif qui, comme nous l’avons déjà précisé, structure chacun des vingt romans d’Andreï Makine/Gabriel Osmonde. Cela nous permet d’opérer une distinction préliminaire bipartite entre, d’une part, le héros qui réussit son voyage, et d’autre part, celui qui, préférant la familiarité du monde connu au chemin éprouvant de l’aventure, refuse l’appel de cette dernière et échoue – un échec qui, pour Campbell comme pour Makine, représente le drame suprême d’une existence humaine qui a raté son but, et qui dépasse en gravité les insuccès professionnels, sociaux ou affectifs. La première catégorie peut être divisée en deux sous-groupes, à savoir celui des héros qui répondent à l’appel de l’aventure pendant la première moitié de leur vie, dans l’enfance, l’adolescence ou la jeunesse, et celui des héros que nous appellerons « rachetés », qui attendent la seconde moitié de leur vie avant de tenter l’aventure. Cette classification tripartite de l’illustration du héros en jeune homme, du héros racheté et du héros déchu détermine la structure de ce chapitre, dans lequel nous examinerons en détail trois romans représentatifs pour chacune de ces trois typologies.

Les ouvrages dans lesquels le voyage initiatique a lieu pendant la première moitié de la vie sont, pour les héros enfants ou adolescents, *Confession d’un porte-drapeau déchu* (1992)², *Au temps du fleuve Amour* (1994)³, *Le Testament français* (1995)⁴, *Requiem pour l’Est* (2000)⁵, *La Terre et le ciel de Jacques Dorme* (2003)⁶ et *L’Archipel d’une autre vie* (2017)⁷, et pour ceux qui sont des jeunes hommes, *Le Crime d’Olga Arbélina* (1998)⁸, *La Musique d’une*

¹ Nous employons ici par commodité le terme de « héros » pour désigner à la fois le héros et l’héroïne, lorsque le protagoniste est une femme. Cette situation est cependant rare chez Makine, n’apparaissant que dans deux des vingt romans de l’auteur, à savoir *Le Voyage d’une femme qui n’avait plus peur de vieillir* et *Au-delà des frontières*, c’est-à-dire dans 10% de l’ensemble de sa création romanesque. Dans l’économie du monomythe, les femmes jouent souvent, comme nous le verrons, le rôle de guide spirituel qui initie le héros à la découverte de soi et du monde. Cela laisse la place à des interprétations féministes qui ne nous préoccuperont pas ici.

² Andreï Makine, *Confession d’un porte-drapeau déchu*, Paris, Gallimard, 1992. Désormais CPDD pour les citations.

³ Andreï Makine, *Au temps du fleuve Amour*, Paris, Gallimard, 1994. Désormais ATFA.

⁴ Andreï Makine, *Le Testament français*, Paris, Mercure de France, 1995. Désormais TF.

⁵ Andreï Makine, *Requiem pour l’Est*, Paris, Mercure de France, 2000. Désormais RE.

⁶ Andreï Makine, *La Terre et le ciel de Jacques Dorme*, Paris, Mercure de France, 2003. Désormais TCJD.

⁷ Andreï Makine, *L’Archipel d’une autre vie*, Paris, Le Seuil, 2016. Désormais AAV.

⁸ Andreï Makine, *Le Crime d’Olga Arbélina*, Paris, 1998. Désormais COA.

vie (2001)¹, *La Femme qui attendait* (2004)², *Les 20 000 femmes de la vie d'un homme* (2004)³, *L'Amour humain* (2006)⁴, *Le Livre des brèves amours éternelles* (2011)⁵ et *Une Femme aimée* (2013)⁶. Le monomythe ayant comme protagoniste un héros à l'âge de la maturité est illustré dans *Le Voyage d'une femme qui n'avait plus peur de vieillir* (2001)⁷, *L'Œuvre de l'amour* (2006)⁸, *La Vie d'un homme inconnu* (2009)⁹, *Alternance* (2011)¹⁰ et *Au-delà des frontières* (2019)¹¹, alors que la représentation du héros déchu fait l'objet d'un seul roman, *La Fille d'un héros de l'Union soviétique* (1990)¹². *Le Pays du lieutenant Schreiber* (2014)¹³, en ce qui le concerne, occupe une place liminale dans la création makinienne, qui rend ce livre difficilement classifiable dans une des trois catégories établies ci-dessus. À cheval entre fiction romanesque et mémoire historique, le roman reconstitue la vie du lieutenant Schreiber par la voix d'un narrateur qui, bien qu'ayant déjà entrepris, comme le texte le suggère, le voyage initiatique, se tourne de nouveau vers un personnage qui peut constituer, dans son paradigme, un guide spirituel. Le narrateur assume ainsi le rôle du scribe de ce mentor âgé et ignoré par le monde, afin de rendre sa présence accessible aux autres. Ce narrateur est manifestement auctorial, porte-voix d'un maître oublié et passerelle entre celui-ci et son pays, n'ayant, pour citer l'auteur, « d'autre but que d'aider la parole du lieutenant Schreiber à vaincre l'oubli » (*PLS*, quatrième de couverture). Le livre a donc comme protagoniste une personne réelle dont l'histoire, transformée, poétisée sous la plume, subjective par excellence, de l'écrivain, ne s'éloigne pourtant pas de la réalité factuelle. Il s'ensuit que c'est dans ce texte – et non pas, comme il a été suggéré, dans *Le Testament français*¹⁴ – que Makine crée le rapport le plus étroit entre auteur et narrateur, signant la quatrième de couverture de ses initiales, « A. M. » (*PLS*, quatrième de couverture). Le narrateur auctorial devient personnage du monde fictionnel qu'il

¹ Andreï Makine, *La Musique d'une vie*, Paris, Le Seuil, 2001. Désormais *LMV*.

² Andreï Makine, *La Femme qui attendait*, Paris, Le Seuil, 2004. Désormais *FA*.

³ Gabriel Osmonde, *Les 20 000 femmes de la vie d'un homme*, Paris, Albin Michel, 2004. Désormais *VMFVH*.

⁴ Andreï Makine, *L'Amour humain*, Paris, Le Seuil, 2006. Désormais *AH*.

⁵ Andreï Makine, *Le Livre des brèves amours éternelles*, Paris, Le Seuil, 2011. Désormais *LBAE*.

⁶ Andreï Makine, *Une Femme aimée*, Paris, Le Seuil, 2013. Désormais *UFA*.

⁷ Gabriel Osmonde, *Le Voyage d'une femme qui n'avait plus peur de vieillir*, Paris, Albin Michel, 2001. Désormais *VFPPV*.

⁸ Gabriel Osmonde, *L'Œuvre de l'amour*, Paris, Pygmalion, 2006. Désormais *ŒA*.

⁹ Andreï Makine, *La Vie d'un homme inconnu*, Paris, Le Seuil, 2009. Désormais *VHI*.

¹⁰ Gabriel Osmonde, *Alternance*, Paris, Pygmalion, 2011. Désormais *A*.

¹¹ Andreï Makine, *Au-delà des frontières*, Paris, Grasset, 2019. Désormais *ADF*. Dans *Le Crime d'Olga Arbélina*, le personnage central du récit enchâssé, la princesse Arbélina, est également une héroïne déchu. Le critère de cette classification est cependant le parcours du héros principal du récit enchâssant.

¹² Andreï Makine, *La Fille d'un héros de l'Union soviétique*, Paris, Gallimard, 1990. Désormais *FHUS*.

¹³ Andreï Makine, *Le Pays du lieutenant Schreiber*, Paris, Grasset, 2014. Désormais *PLS*.

¹⁴ Nous nous inscrivons en faux contre l'hypothèse que la prose de Makine serait, comme certains critiques l'ont suggéré, autobiographique ou autofictionnelle. Nous développerons et argumenterons notre position par rapport à ce sujet dans la dernière partie de notre thèse.

a créé, ou, inversement, la personne réelle du lieutenant Jean-Claude Servan Schreiber (1918-2018)¹ devient personnage d'une œuvre qui narre sa vie sur le mode d'un roman. De ce fait, tout en restant cohérent du point de vue thématique, stylistique et narratif avec les autres textes de l'auteur, cet ouvrage constitue un genre hybride, un témoignage fictionnalisé de la vie d'autrui, des mémoires par procuration.

Trois romans feront l'objet d'une analyse exhaustive dans ce chapitre, à savoir *Au temps du fleuve Amour*, illustratif du voyage réussi et entrepris dans la jeunesse du héros, *La Vie d'un homme inconnu*, représentatif de la catégorie des héros qui passent par une expérience initiatique pendant la seconde moitié de leur vie, et enfin, *La Fille d'un héros de l'Union soviétique*, dont le protagoniste refuse l'appel de l'aventure, devenant un héros déchu. Cela étant dit, nous n'ignorerons pas le reste de notre corpus. Dès que cela sera possible, nous passerons en revue, sans perdre le fil rouge du roman que nous serons en train d'analyser, les ressemblances et les différences que nous avons relevées en ce qui concerne la représentation du monomythe dans les dix-sept autres romans. Avant de procéder à cette analyse, rappelons que pour Campbell, toutes les dix-sept sous-étapes des trois grandes étapes du voyage du héros – le départ, l'initiation et le retour – ne sont pas indispensables, l'itinéraire pouvant être soumis à de nombreuses mutilations et déformations². Les parties *sine qua non* du monomythe sont, en effet, le départ et l'initiation. Le retour peut être absent, dans le cas de figure où le héros choisit de ne pas retourner au monde qu'il avait quitté, situation illustrée, comme le montre Campbell, par Bouddha³. En outre, le temps fort du voyage est représenté par l'initiation, qui suppose une transformation profonde, mentale et spirituelle du héros, sans laquelle l'aventure n'est pas initiatique. Autrement dit, tout voyage entrepris par un personnage qui abandonne temporairement son environnement familial n'est pas un monomythe au sens campbellien du terme. Le monomythe désigne strictement les aventures au terme desquelles le héros ressort transfiguré, comme celles illustrées dans *Au temps du fleuve Amour* et dans *La Vie d'un homme inconnu*.

¹ Le lieutenant Schreiber fut un ami de l'auteur. Son avant-dernier roman, *L'Archipel d'une autre vie*, lui est dédié (AAV, p. 7).

² Joseph Campbell, *op. cit.*, p. 216.

³ *Ibid.*, p. 173.

Portrait du héros en jeune homme. Le monomythe dans Au temps du fleuve Amour

Au temps du fleuve Amour est le troisième roman de Makine, publié quatre ans après le début de la carrière de l'écrivain avec *La Fille d'un héros de l'Union soviétique*, et un an avant la parution du *Testament français*, qui remportera le Prix Goncourt en 1995. Narré à la première personne, le livre porte sur l'enfance et l'adolescence de trois amis, Dmitri, Samourai et Outkine, qui incarnent, comme le texte le suggère, trois personnages archétypaux : « Amant, Guerrier, Poète » (ATFA, p. 178). Le narrateur hétérodiégétique qu'est Dmitri – ou Mitia, selon la forme hypocoristique de son prénom, en usage dans la culture russe dans les contextes familiaux¹ – remémore les premières années de sa vie, passées en Sibérie Orientale, dans la région du fleuve Amour de l'Extrême-Orient russe en URSS, pendant l'époque khrouchtchévienne (1953-1964) et brejnévienne (1964-1982). Cette dernière occupe le plus clair de la temporalité historique représentée dans cet ouvrage, coïncidant, par ailleurs, avec la jeunesse de l'auteur².

Le protagoniste du monomythe est Dmitri, qui porte, comme la plupart des héros makinien, un prénom commun. Celui-ci ne doit pas être interprété à travers le prisme de son étymologie – même si elle peut occasionnellement receler des associations et des significations symboliques – mais à travers celui de sa fréquence dans le monde russophone, qui renvoie à un des attributs du monomythe, à savoir à son universalité. Le fait que les héros portent des anthroponymes ordinaires – par exemple, Alexeï dans *Le Testament français*, Ivan dans *La Fille d'un héros de l'Union soviétique* et *La Vie d'un homme inconnu*³, Dmitri dans *Le Livre*

¹ Selon les règles de l'onomastique russe, les anthroponymes comportent un prénom, un patronyme – à savoir un nom dérivé du nom du père, et un nom de famille. La manière dont ils sont utilisés indique le degré de politesse et de familiarité. Le prénom suivi par le patronyme constitue une formule de politesse (son équivalent français serait la dénomination Madame/Monsieur, suivie par le nom de famille). Chaque prénom a une forme familière hypocoristique (Mitia pour Dmitri, Macha pour Maria, etc.) qui ne peut être employée que par les proches d'une personne. Chose intéressante, Makine utilise rarement les patronymes de ses personnages russes, ce qui indique que bien qu'il écrive sur la Russie, il ne s'adresse pas premièrement à un public russe, mais à un public occidental. Lors d'une rencontre avec les lecteurs à la Librairie L'Écume des Pages à Paris, le 17 avril 2019, l'auteur a déclaré : « J'écris pour les Français ». Nous reviendrons à la question de son public dans la dernière partie de notre thèse.

² L'ère brejnévienne apparaît également dans *Le Testament français*, *Requiem pour l'Est*, *La Musique d'une vie*, *La Terre et le ciel de Jacques Dorme*, *La Femme qui attendait*, *L'Amour humain*, *Le Livre des brèves amours éternelles*, *L'Archipel d'une autre vie* et *Une Femme aimée*. Léonid Brejnev a dirigé l'URSS entre 1964 et 1982, pendant seize ans durant lesquels ont eu lieu, sur le plan externe, des événements comme la révolution de Prague (1968) et l'invasion de l'Afghanistan (1979). Sur le plan interne, c'est l'époque de nombreuses mutations sociales et culturelles dont le Parti, qui se concentre notamment sur la punition des rares dissidents, sous-estime constamment le pouvoir. Les mutations sociales qui ont marqué l'époque brejnévienne sont illustrées dans *Au temps du fleuve Amour*.

³ Selon une étude effectuée en 2012 sur les utilisateurs d'Internet en Russie, Dmitri, Alexeï et Ivan figurent parmi les dix prénoms masculins russes les plus fréquents. Auteur collectif, Аналитическая группа департамента маркетинга компании Яндекс (Le groupe de recherche du département de marketing de la compagnie Yandex),

des brèves amours éternelles ou Elias Almeida dans *L'Amour humain*, Almeida étant un nom fréquemment utilisé dans le monde lusophone – renvoie, nous semble-t-il, à leur qualité de Tout-Homme, suggérant que le voyage initiatique est destiné non pas à des êtres d'exception, mais à tout un chacun. Samourai et Outkine, en ce qui les concerne, ont reçu leurs sobriquets à la suite d'une expérience traumatique. Encore enfant, le premier échappe à une tentative de viol dans la taïga et décide de s'engager dans la lutte pour la justice sociale et politique – ce qui entraînera sa mort à Cuba quelques décennies plus tard. Quant au second, après être écrasé par les glaces du fleuve Amour, qui estropient l'une de ses jambes lors de la débâcle, il est sauvé par un homme qui, souhaitant le reconforter malgré la gravité de la situation, l'appelle un « canardeau mouillé » (ATFA, p. 146) et « un vrai canardeau » (ATFA, p. 147), chiasme qui met en évidence ce qui deviendra son sobriquet – Outkine est un dérivé du substantif commun « *ymka* » (*outka*), qui signifie canard¹. Dmitri est un orphelin élevé par sa tante. Son père, géologue, est mort avant sa naissance, et sa mère est morte en couches. Comme de nombreux autres héros qui perdent leurs parents très tôt dans la vie – par exemple, Aliocha (TF), Elias Almeida (AH), le narrateur de *La Terre et le ciel de Jacques Dorme* et celui de *Requiem pour l'Est* – Dmitri incarne le prototype, décrit par Campbell, du héros enfant « méprisé ou désavantagé : le dernier-né, fille ou garçon, qu'on maltraite, l'orphelin, l'enfant d'un autre lit, le vilain caneton ou le chevalier d'humble origine »².

Le roman est divisé en quatre parties numérotées par des chiffres romains et en dix-neuf sections numérotées par des chiffres arabes. Les deux premières parties, relativement égales, sont aussi les plus longues, occupant deux tiers du livre, alors que l'autre tiers est consacré aux deux dernières. La première partie, composée des sections 1-7, porte sur le début du voyage initiatique, et contient (x) le départ et le début de (y) l'initiation. La deuxième partie, formée des sections 8-13, continue le récit de (y) l'initiation, de même que la troisième, qui contient les sections 14-18 et se termine par (z) le retour du héros dans le monde qu'il avait quitté. La partie finale consiste uniquement en la dernière section, 19. Éloignée dans le temps comme dans l'espace du reste du récit – son action a lieu à New York dans les années 1990, elle fonctionne comme un épilogue qui éclaire le contexte de l'émergence de l'écriture, portant sur la situation dans laquelle Dmitri décide de se remémorer son enfance et son adolescence.

« Популярные имена в России » (« Les prénoms populaires en Russie »), statistique consultée en ligne sur https://yandex.ru/company/researches/2012/ya_names_2012 le 10 février 2019.

¹ Ce substantif est féminin en russe. Outkine est également un nom de famille en Russie.

² Joseph Campbell, *op. cit.*, p. 279.

La première partie commence par un bref paragraphe à la deuxième personne qui relève d'une conversation téléphonique avec Outkine, que la fin du texte nous permettra de placer près du moment de la narration, au début des années 1990. Elle continue par un fragment qui évoque une scène d'amour avec une jeune femme et qui – le narrateur le mentionnera plus tard – appartient non pas à lui, mais à Outkine, auquel il fournit de la « matière brute » (*ATFA*, p. 15) inspirée par son expérience personnelle, que son ami transforme en romans d'amour. Après ce clin d'œil au présent des personnages et de la narration – qui est, par ailleurs, lacunaire, car le lecteur n'apprendra pas les circonstances dans lesquelles Outkine est arrivé aux États-Unis et a commencé sa carrière d'écrivain de littérature érotique¹, le narrateur entame le récit de leur jeunesse, « enfouie au fin fond de la Sibérie orientale » (*ATFA*, p. 16), qui fera, comme nous l'avons mentionné ci-dessus, l'objet des trois premières parties du roman. Les sous-étapes du voyage du héros que nous avons identifiées dans cette partie initiale du roman sont (x)1 l'appel de l'aventure, (x)3 la rencontre de l'aide surnaturelle, (x)4 le passage du premier seuil et le séjour dans (x)5 le ventre de la baleine – plus précisément dans une première version du « ventre de la baleine », qui est, en l'occurrence, polymorphe, se déclinant sous plusieurs aspects. L'épisode qui provoque une crise existentielle et détermine Dmitri à entamer l'aventure de la découverte de soi est celui dans lequel, en train de se baigner avec ses amis dans une rivière dans la taïga, ils sont aperçus par deux jeunes femmes qu'ils croient être des étudiantes en géologie de Novossibirsk venues faire un stage sur le terrain. Le topos de la disruption marque, tant au niveau stylistique que lexical, la description de cette scène qui constitue l'appel de l'aventure (x)1 :

*Et puis, un jour, il y eut cette rencontre en pleine taïga. [...] Le ronflement du moteur a brisé notre bienheureuse torpeur. Nous n'avons même pas eu le temps de ramasser nos vêtements. Une voiture tout terrain a surgi sur la rive et, décrivant une courbe rapide, s'est arrêtée à quelques pas de notre feu de bois. [...] Interdits, nous cachant le sexe, nous fixions les deux inconnues. [...] Leur allure décontractée de citadines nous fascinait. (*ATFA*, p. 36-37, nous soulignons)*

L'effet de rupture est codé dans ce fragment par des formes grammaticales. L'usage du passé simple de l'indicatif, avec, ici, sa valence d'événement ponctuel² qui introduit une discontinuité dans une situation statique suit une longue série de verbes à l'imparfait (*ATFA*, p. 32-36), auquel il est généralement opposé, l'imparfait créant un effet de toile de fond sur lequel le passé

¹ À la fin du roman, le narrateur apprendra qu'Outkine a abandonné l'écriture pour les romans érotiques illustrés.

² Carl Vetters, *Temps, aspect et narration*, Amsterdam, Rodopi, 1996, p. 136 et suiv. Cf. Harald Weinrich, *Le Temps*, Paris, Le Seuil, 1973.

simple superpose un premier plan inattendu¹. La démarcation entre les deux est marquée linguistiquement par la locution conjonctive « et puis », les phrases consécutives étant parsemées de mots relatifs aux mouvements brusques, à l'interruption et à la surprise (en italique dans le texte).

Le catalyseur du voyage du héros n'est cependant pas simplement la présence des deux étudiantes, mais le fait de se sentir regardé par elles :

Elles nous *dévisageaient* sans trop de gêne devant notre nudité. [...] Enfin, l'une d'elles, celle qui avait *un regard plus insistant*, dit en souriant à sa collègue :

– Lui, le petit, on dirait un vrai ange...

– Oui, un ange, mais avec de petites cornes, répliqua-t-elle avec un léger agacement, et, *sans plus nous regarder*, elle glissa sur son siège.

Et, légèrement, elle le poussa de l'épaule en lui jetant *un regard coquin*. L'autre me *dévisagea*, mais sans sourire. Je *remarquai* un discret frémissement de ses longs cils. [...] La première blonde, avant de s'installer à son tour, *continua de me regarder* avec un sourire insistant. Et je sentis presque physiquement l'attouchement de *ce regard* sur mes lèvres, sur mes sourcils, sur ma poitrine... (ATFA, p. 37-38, nous soulignons)

À part le fait d'introduire les prémisses des fantasmes érotiques – l'une des épreuves qui attend le héros est effectivement la découverte de la féminité et de la sexualité – ce passage souligne le jeu des regards (en italique dans le texte) entre les deux femmes et le narrateur qui vient de franchir le seuil qui sépare l'enfance de l'adolescence. (x)1 L'appel de l'aventure est donc constitué par le fait de se sentir regardé par autrui, Makine revisitant ici un thème intensément débattu en philosophie comme en psychologie, à savoir la signification et le rôle du regard de l'autre². Se regarder mutuellement, comme les personnages décrits dans ce passage – le verbe « regarder » y est utilisé cinq fois, et « dévisager », deux fois – est un comportement interactif distal, dans le sens où il implique une certaine distance entre le regardant et le regardé, ainsi qu'une dynamique des échanges entre eux. Or, sous la plume du narrateur, la dynamique suit un vecteur individualisant et centripète. Des deux groupes qui s'observent l'un l'autre, à savoir les deux jeunes filles et les trois amis, la perspective se dirige vers un personnage qui regarde un autre. L'expression « nous dévisageaient » initiale est ainsi remplacée par « me dévisagea »,

¹ Voir, par exemple, Bertrand Sthioul, « Passé simple, imparfait et sujet de conscience », in Anne Carlier, Véronique Lagae et Celine Benninger (éds.), *Passé et parfait*, Amsterdam, Rodopi, 2000, p. 79-93. Nous n'entrerons pas dans les débats de nature linguistique concernant l'usage et les significations des temps verbaux.

² Le regard d'autrui constitue une des préoccupations centrales de Sartre, illustrée, entre autres, dans la pièce de théâtre *Huis clos* (1947). Regarder l'autre est également un des thèmes récurrents de l'œuvre de La Bruyère, comme l'a pertinemment montré Michel Guggenheim dans « L'homme sous le regard d'autrui ou le monde de La Bruyère » (*Modern Language Association*, vol. 81, n° 7, 1966, p. 535-539). En outre, les ressorts du regard posé sur l'altérité nationale sont étudiés en imagologie culturelle, politique et littéraire, par exemple dans les travaux de Joep Leerssen, Daniel-Henri Pageaux et Jean-Marc Moura. Miroir, source de violence et de jugement, fui ou désiré, le regard est un élément inhérent au rapport à autrui, étant de ce fait au cœur de la psychanalyse et des recherches sur les interactions sociales. Voir aussi Alain Brossard, *De la psychologie du regard. De la perception visuelle aux regards*, Neuchâtel-Paris, Delachaux et Niestlé, 1992.

rétrécissement de perspective qui préfigure l'individuation du héros, son voyage vers sa propre intériorité et sa découverte de soi. La distance physique est donc subvertie, symboliquement annihilée par le regard que l'imagination du narrateur matérialise et qui devient tactile, créant l'impression de toucher son corps.

Notons enfin qu'être regardé ne suffit pas. Il est également nécessaire d'avoir la conscience de ce regard étranger posé sur soi pour que le regard de l'autre entraîne un autre regard sur soi-même. Or, le narrateur est le seul qui ne détourne pas les yeux des jeunes femmes pendant le déroulement de la scène. Observateur attentif et fasciné, il se sait observé et, en entendant leur dialogue, il a accès à l'image que les deux inconnues ont de lui, ce qui s'avère déstabilisateur. Rentrant chez lui à la suite de cette scène, il regarde son corps, avec honte, dans le miroir, alors que les paroles des deux jeunes femmes résonnent encore dans ses oreilles, et il devient conscient du fait qu'il peut être aimé et désiré (*ATFA*, p. 41-42). Cette scène évoque ce que les théoriciens de la psychanalyse appellent, à partir des années 1930, « le stade du miroir »¹, une étape du développement psychologique qui a lieu pendant les premières années de la vie et au cours de laquelle l'usage du miroir amène l'enfant à devenir conscient de son corps, de soi et des autres. Miroir et conscience de soi sont donc inextricablement liés, mais Makine – dont les personnages ne sont pas, certes, en bas âge – introduit entre les deux la présence et le regard d'autrui, qui précèdent, dans le texte, l'apparition du miroir, dont le rôle n'est que de confirmer ce qu'autrui observe. Le besoin de l'autre est, en effet, un des thèmes définitoires de sa prose, et il sera développé par la suite.

La découverte de soi déclenchée par la rencontre des deux inconnues dans la taïga est corroborée par un autre épisode, similaire, qui a lieu « le jour de l'anniversaire de la Révolution » (*ATFA*, p. 42) socialiste d'Octobre 1917², fête publique en URSS, qui commémore le détronement définitif de la monarchie et le début de ce que Moshe Lewin appelle « le siècle soviétique »³. Prétendant dormir, Dmitri entend, dans un passage qui fait écho au dialogue des deux jeunes femmes rencontrées dans la taïga, les amies de sa tante

¹ L'un des premiers à s'intéresser au stade du miroir est le psychologue français Henri Wallon, au début des années 1930. Ce concept sera repris et approfondi par, entre autres, Jacques Lacan, Françoise Dolto et Melanie Klein. Voir par exemple Émile Jalley, *Freud Wallon Lacan. L'enfant au miroir*, Paris, E.P.E.L., 1998.

² Deux révolutions ont eu lieu en 1917 à Petrograd (rebaptisée plus tard Leningrad, aujourd'hui Saint-Pétersbourg), capitale de l'Empire russe, la première en février selon le calendrier julien en usage à l'époque dans le pays et mars selon le grégorien, et la seconde, en octobre/novembre. L'expression de « Révolution russe » ou « bolchevique » s'est lexicalisée, mais le statut de révolution des deux événements fait l'objet d'un débat parmi les historiens. Dans sa monumentale *Histoire mondiale du communisme*, Thierry Wolton affirme que la « Révolution d'octobre » est un mythe, une représentation postérieure et idéologisée, engendrée par la propagande soviétique, de ce qui a été, en réalité, un coup d'État bolchevique dirigé par Lénine. Voir Thierry Wolton, *Histoire mondiale du communisme. Tome 2 : Les Victimes*, Paris, Grasset, 2015.

³ Moshe Lewin, *The Soviet Century*, New York, Verso, [2005] 2016.

évoquer sa beauté physique et les nombreuses fiancées que celle-ci attirera (ATFA, p. 44-45). Ce dialogue précède la réponse affirmative à l'appel et le départ du héros pour l'aventure, départ qui, par ailleurs, est souvent précédé d'une célébration ou d'un rite mondain, qui préfigure le passage du héros de la temporalité de ce monde, représentée « le tic-tac [du] chronomètre corporel » (ADF, p. 228) « le temps physique et le temps du jeu social » (ADF, p. 228), « les rythmes de la vie sociale [et] du travail » (ADF, p. 228) et marquée par des fêtes rituelles, à celle du monde de son initiation. De manière similaire, dans *Au-delà des frontières*, l'épiphany du personnage féminin principal, Gaia de Lynden, a lieu la nuit du Nouvel An, lorsque, après une séance de métapraxie¹, elle prend conscience de la vanité de la vie qu'elle avait menée jusqu'alors (ADF, p. 190-191). À l'anniversaire de la révolution socialiste du roman que nous sommes en train d'analyser correspond, dans *La Vie d'un homme inconnu*, la fête du tricentenaire de la ville de Saint-Pétersbourg, à laquelle le protagoniste Ivan Choutov assiste avant son séjour dans « le ventre de la baleine », et dans *Confession d'un porte-drapeau déchu*, l'inspection officielle qui a lieu dans le camp de pionniers² où les deux protagonistes passent leurs vacances.

Le rôle des fêtes et des célébrations collectives qui précèdent l'initiation du héros peut être éclairé à travers le concept de carnivalesque théorisé par Mikhaïl Bakhtine. Dans son étude sur François Rabelais, le théoricien définit le carnivalesque comme un état subversif par excellence, renversant temporairement l'ordre social et politique³, et dont la pratique éponyme du carnaval constitue une actualisation. Cependant, le carnaval avait, avant tout, une connotation spirituelle : il précédait le carême, période d'introspection et de méditation, pendant laquelle les repas deviennent frugaux et austères – le chrétien renonce, entre autres, à manger de la viande, qui est justement le sens étymologique du mot « carnaval »⁴ – pour privilégier la nourriture spirituelle. La participation à cette fête, et dans un sens plus large, à toute célébration collective, est ainsi le dernier rituel à accomplir avant d'emprunter

¹ Dans ce dernier roman de Makine, qui peut être interprété comme une séquelle à *Alternance*, la métapraxie désigne une pratique neurocérébrale d'induction d'expériences, grâce à laquelle le sujet, connecté à un appareil, peut vivre et revivre son passé, ses désirs et ses fantasmes. Cette pratique est similaire à l'holopraxie décrite dans *Alternance*, qui consiste dans l'usage des hologrammes dans le même but purificateur. La stimulation cérébrale l'exorcise l'individu de ses désirs en lui donnant l'occasion de les accomplir pour parvenir « à la certitude d'avoir tout vécu, sauf l'essentiel » (ADF, p. 195-196), ce qui le prépare à ce que les narrateurs appellent l'« alternance », une dimension de l'existence qui transgresse le biologique et le social.

² Les pionniers sont les membres d'une organisation de jeunesse qui a existé en URSS et dans les pays du bloc de l'Est. Il est l'équivalent communiste du scoutisme.

³ Mikhaïl Bakhtine, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, [1965] 1982, trad. du russe par Andrée Robel.

⁴ Le mot vient du latin médiéval « carnelevare », attesté en Italie du Nord au XII^e siècle. Il est composé de « carne » (viande) et de « levare », qui a le sens d'ôter, renoncer à, selon le *Trésor de la Langue Française informatisé (TLFi)*, <http://www.cnrtl.fr/etymologie/carnaval>.

l'éprouvante voie initiatique de l'ascèse. Dans la vie du Christ – qui est, pour Campbell, une version du monomythe¹ – la Cène précède le calvaire, de même que pour les personnages de Makine, la fête précède le chemin des épreuves. La fête makinienne n'est donc pas carnavalesque au sens bakhtinien du terme. D'une certaine manière, elle peut même être interprétée comme une subversion de cette notion, puisqu'elle est essentiellement politique et contribue au maintien de l'ordre social et au renforcement de l'idéologie d'État, non à sa remise en cause. La fête collective préfigure, toutefois, un renversement de valeurs, car après avoir participé à son rituel mondain, le héros subira un bouleversement de sa vision du monde, de son rapport à soi-même et à autrui. Elle anticipe de ce fait le pouvoir transfigurateur et régénérateur des événements qui lui suivront. Après la fête, l'ordre du monde sera effectivement renversé, mais cette transformation aura lieu non pas sur le plan social et politique, mais dans l'esprit du héros, dans l'espace de son intériorité. Ainsi, quelques jours après l'anniversaire de la Révolution, Dmitri décide de faire un premier voyage initiatique, partant pour le chef-lieu qui se trouve à dix kilomètres de son village : « Je décidai d'aller à Kajdaï. Je ne pouvais plus attendre. Il me fallait tout de suite comprendre qui j'étais. Faire quelque chose avec moi-même. Me donner une forme. M'essayer. Et surtout découvrir l'amour » (*ATFA*, p. 65)². Les essais répétés de sa tante pour l'empêcher de partir sont, à une première lecture, les manifestations naturelles de sa sollicitude : « Qu'est-ce qui te prend ? Sans dîner ? À la nuit tombante ? [...] Et puis, regarde un peu le ciel : dans une heure ça sera une vraie tempête. [...] Et les loups ? » (*ATFA*, p. 61). En revanche, interprétés à la lumière de la théorie du monomythe, son élan pour le retenir « à tout prix » (*ATFA*, p. 61) symbolise le monde qui souhaite le tenir captif en l'avertissant contre les dangers qui l'attendent en dehors

¹ Joseph Campbell, *op. cit.*, p. 217-218.

² Kajdaï est un toponyme fictionnel, de même que celui de leur village natal, Svetlaïa, et celui de Nerloug, la ville qui se trouve au bord du fleuve Amour, dans la proximité de leur village. Les toponymes fictionnels apparaissent souvent chez Makine – par exemple, la petite ville de Borissov (*FHUS*) ou celle de Sestrovsk (*CPDD*) ou de Villers-la-Fôret (*COA*), ou encore le village de Mirnoié (*LFA*). Ils constituent un dénominateur commun des localités situées dans les régions représentées dans les romans. La ville fictionnelle de Saranza (*TF*), par exemple, est placée dans la région de la Volga, aux bords de la steppe. De nombreuses localités dans la région commencent par la particule « sa », à savoir Saratov, Saransk, Samara, Sarov. La ville de Penza, dans laquelle, selon certaines sources, Makine aurait passé son enfance (cf. *s. a.*, « Andreï Makine », fiche consultée en ligne sur <https://bibliotheque-semur-en-auxois.net/author/view/id/4198> le 10 mars 2019), se trouve dans la même région. Saranza apparaît donc comme un endroit qui fait émerger les villes de la région dans une seule version, dans laquelle toutes pourraient se reconnaître. L'insertion d'un toponyme fictionnel dans un décor qui a un correspondant dans la réalité pour, paradoxalement, renforcer l'effet de réel du chronotope, est une technique littéraire fréquente – pensons au village normand d'Yonville dans le roman *Madame Bovary* de Flaubert, ou à celui de Skotoprigonievsk dans *Les Frères Karamazov* de Dostoïevski. Plus récemment, l'écrivaine omanienne Jokha Al-Harhi place l'action de son roman, *Celestial Bodies* (2018), dans le village fictionnel d'al-Awafi, censée être un dénominateur commun de l'univers rural omanien.

de son territoire familial. Dmitri affronte sa peur de l'inconnu et commence son aventure, ce qui annonce, d'ores et déjà, la réussite de son initiation.

Au cours de ce premier voyage se manifestent trois des sous-étapes suivantes du monomythe, à savoir (x)³ la rencontre de l'aide surnaturelle, (x)⁴ le passage du premier seuil et le séjour dans une première version du (x)⁵ ventre de la baleine. Dmitri se rend à pied à la gare de Kajdaï, où il sait qu'il peut rencontrer une prostituée en compagnie de laquelle il se propose de passer la nuit. Les initiations sexuelle et existentielle se superposent dans cette scène, mais la première ne constitue qu'une étape de la seconde, étant un vecteur de souffrance et le catalyseur d'une crise qui guidera le héros vers d'autres épreuves. Pour ce qui est du premier seuil, il y a, de nouveau, juxtaposition entre le plan physique et le plan symbolique de la diégèse, ainsi qu'entre ces deux plans et le niveau lexical du récit. Arrivant à l'isba¹ dans laquelle habite la femme, celle-ci s'adresse à lui

[...] en montant sur *le perron* de bois :

– Nous voilà arrivés. Bienvenue au marin !

Cette voix eut une étrange résonance à cette *frontière* entre la fureur blanche de la tempête et l'intérieur noir de l'isba. Une réplique de quelque rituel qu'elle se mettait à exécuter, *une frontière franchie*. C'est là où je devenais son homme, son client. (ATFA, p. 73, nous soulignons)

Par-delà la trivialité de la situation, l'interprétation que le narrateur fait des paroles de la prostituée a, dans l'économie du voyage du héros, des connotations symboliques corroborées par la dialectique du dehors et du dedans, qui traverse ce passage. Or, comme l'a montré Bachelard, le dehors et le dedans introduisent deux manières différentes de percevoir l'existence², renvoyant, en l'occurrence, à l'abîme qui est en train de se construire dans l'esprit du héros entre le monde familier qu'il vient de quitter et celui, inconnu, dans lequel il vient de pénétrer. Prononcées sur le perron, c'est-à-dire dans un espace liminal, un seuil entre l'extérieur et l'intérieur de la maison, qui appartient simultanément à l'un, et à l'autre, ces paroles marquent le passage du premier seuil vers la connaissance de soi – qui est doublé d'un seuil physique, celui représenté par le perron et par la porte de son habitation – et le début d'un premier séjour dans ce que Campbell appelle, métaphoriquement, « le ventre de la baleine ». Ce dernier est, dans tous les romans qui constituent notre corpus, un espace hétérotopique par excellence, dans le sens que Michel Foucault confère à ce terme, à savoir celui d'espace autre, d'endroit réel qui héberge l'imaginaire et remet en question l'organisation du monde³. Ces

¹ Une isba est une maison paysanne russe construite en bois.

² Gaston Bachelard, *Poétique de l'espace*, Paris, Gallimard, [1957] 1961, p. 194-195.

³ Foucault développe la notion d'hétérotopie dans une conférence donnée au Cercle d'études architecturales le 14 mars 1967 à Paris. Le texte de sa conférence sera ultérieurement publié dans plusieurs ouvrages. Michel Foucault,

endroits se trouvent, chez Makine, aux extrémités des villes et des villages, au fin fond du monde, aux bords des rivières, de la steppe ou de la taïga, sur des îles, aux confins entre les espaces habités et la nature qui symbolise « l’immensité intime »¹ décrite par Bachelard et qui favorise la réflexion et la contemplation. Dans *Au temps du fleuve Amour*, l’espace qui héberge l’enfance et l’adolescence des héros est intégralement hétérotopique, se trouvant, comme le narrateur l’explique, « au fin fond de la Sibérie orientale » (ATFA, p. 16), dans une « contrée austère » (ATFA, p. 17) « des froids secs » (ATFA, p. 29), un « néant brumeux » (ATFA, p. 20) qui se trouve au bord de la taïga, dans un « village dépeuplé, ne compta[nt] plus que quelques dizaines d’isbas » (ATFA, p. 23) qui sont occasionnellement, en hiver, complètement ensevelies par la neige et donc rendues invisibles. Le « microcosme de [leurs] jeunes années » (ATFA, p. 23) se trouve, en effet, aux confins de l’Union soviétique, dans la région du fleuve Amour, la dernière conquête territoriale de l’expansion des Russes vers l’Est, entamée à la fin du XVI^e siècle et terminée à la moitié du XIX^e. Or l’Amour, qui est l’un des plus longs fleuves du monde, mais paradoxalement, comme le remarque pertinemment John Massey Stewart, l’un des moins connus également², a longtemps incarné la tension entre une potentielle frontière de l’empire et la continuation de l’expansion territoriale de la Russie³. En effet, le territoire qui l’entoure fut initialement cédé à la Chine en 1689, par le traité de Nerchinsk, mais il fut occupé de nouveau en 1858 et finalement reconnu en tant que territoire russe par le Traité d’Aïgun (1858). Cet espace est donc frontalier, liminal et, comme le précise Frédéric Lassere, symbole de conflits⁴ évoquant les altercations sino-russes. Le choix du chronotope⁵ est significatif en soi, les coordonnées spatiales étant déjà catalyseurs de tensions et de valences hétérotopiques.

Au sein de cet espace géographique, la maison de la prostituée est hétérotopique à plusieurs reprises, car elle se trouve « au bout de la bourgade, [...] tapie au fond d’une courette enneigée » (ATFA, p. 73). Elle est préfigurée par celle dans laquelle Dmitri et Samourai vont

« Des espaces autres », *Empan*, vol. 2, n° 54, 2004, p. 12-19, article consulté en ligne sur <https://www.cairn.info/revue-empan-2004-2-page-12.htm> le 10 janvier 2019.

¹ Gaston Bachelard, *op. cit.*, p. 168-190.

² John Massey Stewart, « Bassin, Mark. Imperial Visions : Nationalist Imagination and Geographical Expansion in the Russian Far East, 1840-1865 », *Asia Affairs*, vol. 33, n° 3, 2002, p. 365.

³ Pour l’expansion territoriale des Russes vers l’Est et les significations que le gouvernement du pays a accordées au fil du temps des territoires conquis, voir les travaux de Mark Bassin, notamment « Russia between Europe and Asia : The Ideological Construction of Geographical Space », *Slavic Review*, vol. 50, n° 1, 1991, p. 1-17.

⁴ Frédéric Lassere, « The Amur River border. Once a symbol of conflict, could it turn into a water resource stake? », *Cybergeo : European Journal of Geography*, vol. 242, « Environment, Nature, Landscape », 2003, article consulté en ligne sur <https://journals.openedition.org/cybergeo/4141?lang=en> le 4 février 2019.

⁵ Nous employons ici la notion de chronotope au sens de « corrélation essentielle des rapports spatio-temporels » dans le roman, telle qu’elle a été définie par Mikhaïl Bakhtine dans *op. cit.*, p. 237. L’usage que Bakhtine a fait de cette notion est cependant plurielle. Pour une discussion sur les autres significations qu’il en propose, voir les premières pages de l’article de Hans Färnlöf, « Chronotope romanesque et perception du monde. À propos du *Tour du monde en quatre-vingts jours* », *Poétique*, vol. 7, n° 4, p. 439-456.

ensemble aux bains¹, à savoir la petite isba qui se trouve, elle aussi, loin des endroits habités, « à l'écart du village, sur la rive » (*ATFA*, p. 47), à la confluence d'un courant et de la rivière l'Oleï. Par ailleurs, l'isba comme endroit qui héberge la métamorphose intérieure réapparaît dans *L'Amour humain*, lorsqu'Elias, arrivé en Sibérie centrale chez les parents d'Anna, reste seul dans l'isba des bains de ceux-ci. D'autres espaces hétérotopiques qui ont la même fonction, c'est-à-dire d'autres avatars du ventre de la baleine, sont, dans *Le Testament français*, l'appartement de Charlotte, et notamment son balcon, qui se trouve à la lisière de la ville et au bord de la steppe, les berges de la Mer d'Okhotsk ainsi qu'une île de l'archipel des Chantar, situé dans la même mer de l'Océan Pacifique, dans *L'Archipel d'une autre vie*, « un minuscule réduit » (*CPDD*, p. 105) d'un camp de pionniers dans lequel les deux enfants, punis, sont enfermés dans *Confession d'un porte-drapeau déchu*, ou la maison du vieux gardien d'un cimetière situé dans « un endroit enfoui au milieu d'une campagne frileuse, terne » (*COA*, p. 18) de la banlieue parisienne dans *Le Crime d'Olga Arbélina*. Ces espaces ont en commun le fait qu'ils se trouvent à l'écart du monde et que, exigus et sociofuges, ils privilégient les échanges intimes et l'introspection.

La rencontre de Dmitri avec la prostituée se décline sous un jour dysphorique, constituant une source de malentendus. Une fois l'acte sexuel consommé, la présence de la femme devient maternelle et finit par provoquer un malaise profond. La prise de conscience de l'écart entre l'ego et le soi, qui est l'enjeu suprême du voyage initiatique, passe d'abord par la prise de conscience de la différence qui sépare la femme, la sexualité et l'amour imaginés de ceux réels. Le choix de l'initiation sexuelle pour illustrer ce décalage est en réalité presque anecdotique. Il relève de la juxtaposition, récurrente chez Makine, des plans physiques et symboliques dans la représentation du monomythe, n'étant que le véhicule de la prise de conscience de l'écart entre les représentations que l'on se fait du monde et le monde tel qu'il est. Ainsi, ce que le personnage apprend à la suite de cette épreuve est de se libérer de ses projections et de ses fantasmes, à savoir de son ego, pour accepter les possibilités offertes par la vie, qui relèvent du soi. Cette transformation est de nouveau codée par les formes grammaticales, puisque le narrateur utilise le plus-que-parfait de l'indicatif, marqueur de l'antériorité², pour exprimer les croyances qu'il avait avant cet épisode :

¹ Un détour sociologique est nécessaire pour comprendre la signification de cet espace, qui apparaît dans *Au temps du fleuve Amour* et dans *L'Amour humain*. Le banya, qui a lieu dans une maisonnette en bois appelée « l'isba des bains », est un bain à vapeur chaude typique de la culture russe, qui existait déjà chez les Scythes, un ensemble de peuples nomades de l'Antiquité, originaires de l'Asie centrale. La pratique du banya est une tradition toujours actuelle en Russie.

² Barbara Wydro, « Le plus-que-parfait – expression d'antériorité et/ou d'accompli ? Essai d'analyse contrastive », *Lingua Posnaniensis*, vol. 52, n° 1, 2010, p. 114.

J'avais cru que l'amour aurait l'intensité de notre plongeon dans la neige, Samourai et moi, sous le ciel glacé. Cet instant unique où le feu du bain et le froid des étoiles donnaient naissance à une fusion fulgurante. *J'avais cru* qu'il n'y aurait rien à toucher, à palper, à reconnaître, car tout serait un toucher brûlant. Que je serais tout entier, de l'extérieur vers l'intérieur, l'organe de cet indicible toucher. (*ATFA*, p. 75, nous soulignons)

Par-delà son emploi euphémisant du nom « amour » pour désigner la sexualité – signe que le personnage n'opérait aucune distinction entre les deux parce qu'il n'en connaissait aucun – la déconstruction de ses suppositions à ce sujet à la suite de leur confrontation avec la réalité provoque une déception profonde : « La matière de l'amour était donc telle : glissante, visqueuse. Et les amants pesants, essoufflés. C'était comme si chacun, péniblement, tirait le corps de l'autre... Mais où ? » (*ATFA*, p. 76). Cet épisode constitue le début de (y) l'initiation (y), le commencement du (y)¹ chemin des épreuves au cours duquel le héros-enfant, explique Campbell,

doit donc affronter une longue période d'obscurité. C'est un temps où se dressent des dangers, des obstacles, un temps de pénitence extrême. Il est précipité au-dedans de lui-même, vers ses propres profondeurs, ou bien en dehors de lui-même, vers l'inconnu. Quelque direction qu'il prenne, il ne trouve que ténèbres inexplorées.¹

Or, cette première confrontation entre ses croyances et son expérience – ou, dans la terminologie campbellienne, entre l'ego et le soi – entraîne chez Dmitri une crise suicidaire. Soulignons à nouveau que le catalyseur de cette crise n'est pas l'expérience en elle-même, mais son inadéquation avec l'image qu'il en avait auparavant, dans une logique où le scénario réel s'inscrit en faux contre celui imaginé et attendu. Il est intéressant d'observer que dans la suite de cet épisode apparaissent les éléments de la décomposition de soi évoqués par Campbell². Ainsi, le personnage ne se reconnaît plus : « [...] il n'y avait plus de moi. [...] Il y avait cet autre [...]. C'était aussi un étranger. [...] c'était un être que je n'avais jamais rencontré en moi... [...] Je n'étais plus. » (*ATFA*, p. 81). Le narrateur utilise d'ailleurs à trois reprises le mot « ombre » pour se désigner – « une ombre d'autrefois » (*ATFA*, p. 81), « une ombre méconnaissable » (*ATFA*, p. 81), « l'ombre ne donnait aucune réponse » (*ATFA*, p. 84) – exprimant une perception de soi spectrale, immatérielle. Se sentant annihilé, il subit en fait une première mort et renaissance symboliques, processus douloureux et effrayant à la lumière duquel il décide de mettre un terme à sa vie en se jetant d'un pont, dans un endroit désert et ténébreux (« On ne voyait plus rien à trois pas », *ATFA*, p. 83) lors d'une dense bourrasque de neige. Arrivé sur le pont, il est cependant empêché de le faire par l'incarnation de (x)³ l'aide

¹ Joseph Campbell, *op. cit.*, p. 280.

² *Ibid.*, p. 61.

surnaturelle, à savoir un chauffeur de camion qui réussit, malgré la visibilité réduite, à le repérer et à le sauver. L'auteur opère, dans la construction de cette scène, un renversement des valeurs socio-professionnelles et symboliques. Si son emploi ne lui assure pas un statut social enviable, le chauffeur a, cependant, accès aux chemins et aux routes du pays. C'est un voyageur et, en l'occurrence, un sauveur de vies humaines, pouvant ramener les égarés sur la bonne voie. Par ailleurs, dans *L'Amour humain*, c'est également un chauffeur de camion qui sauve Elias et Anna de la mort par dégel lors de leur voyage en Sibérie centrale. L'aide surnaturelle revient sous la forme de la prostituée, qui incarne à la fois la femme tentatrice (y)³ et la figure du (x)³ gardien qui aide le héros à surmonter les obstacles. Revenant à la gare alors que le transport ferroviaire est interrompu par les neiges, elle retrouve Dmitri et l'héberge dans son isba pendant la nuit.

Sans anticiper sur la partie suivante de notre thèse, notons toutefois que l'obscurité métaphorique du chemin des épreuves évoquée par Campbell a un corrélat physique, dans une juxtaposition des plans symbolique et matériel qui est – notre lecteur l'aura déjà compris – caractéristique de l'œuvre de Makine. L'intégralité de l'épisode évoqué ci-dessous, du départ vers Kajdaï jusqu'au retour dans son village le lendemain, se décline, en effet, dans des nuances de noir et de blanc. La fuite de la maison de la prostituée et la préparation du suicide constituent une série de séquences en clair-obscur, lors desquels la blancheur de la neige s'oppose à l'obscurité de la nuit, pour finalement se joindre à elle – la neige devient tellement abondante qu'elle empêche de voir, alors que le personnage est en proie à un aveuglement spirituel dont il s'efforce de trouver une sortie. Le monde entier, perçu comme « noir et absurde » (*ATFA*, p. 87), devient la surface de projection de ce malaise. Or la pénurie chromatique est, selon Gilbert Durand, spécifique au régime diurne de l'imagination¹, celui de l'emprise du temps et du rapport dichotomique au monde. Chez Makine, le symbolisme diurne est caractéristique du monde de ceux qui n'entreprennent pas le voyage initiatique, alors que le nocturne, non-manichéen et polychromatique, accompagne la pensée des initiés², notamment vers la fin de leur aventure. Dans les représentations du monomythe, le symbolisme diurne n'apparaît que dans l'étape du départ et au début de l'initiation, mais il s'estompe au fur et à mesure que le personnage avance dans son itinéraire, pour laisser la place au nocturne. Cette frontière est signalée chromatiquement dans le texte. Après le moment de tension intense, évoqué en noir

¹ Cf. *supra*, p. 132.

² Par « initié » et « non-initié », ainsi que par « disciple » et « maître », nous entendons la position d'un personnage par rapport au voyage initiatique. Nous désignons par le terme d'« initié » le personnage qui a parcouru le scénario du monomythe, et par celui de « maître », le personnage qui devient guide pour autrui, un « non-initié » ou un « disciple », au long de ce chemin.

et blanc, qui accompagne la frontière entre le départ et l'initiation, et une fois que le projet de se suicider est abandonné, les références chromatiques sont multipliées, et nous pouvons repérer une gradation ascendante de leur fréquence jusqu'à la fin de l'initiation. Sont mentionnés, par exemple, « la lumière changeante et multicolore de l'écran » (ATFA, p. 126), « la neige [...] tantôt dorée par la lune, tantôt intensément bleue » (ATFA, p. 134), « les cristaux [de neige] en paillettes vertes, bleues, mauves » (ATFA, p. 134), « le disque rouge [qui] effaçait les gammes du gris et du bleu avec celles du rose » (ATFA, p. 143), la « brume dorée du couchant » et « la lumière [...] mauve, lilas, puis violette » (ATFA, p. 229). Qui plus est, de nouvelles couleurs apparaissent, le texte laissant à l'imagination du lecteur le soin de leur trouver un équivalent à « la huitième couleur de l'arc-en-ciel » (ATFA, p. 127) de la cuisse d'une actrice. Cette effervescence chromatique marque la progression du héros dans son voyage et la transformation cognitive qu'il subit au fur et à mesure qu'il avance dans son aventure, abandonnant progressivement une vision simpliste du monde pour en adopter une qui est sophistiquée et peut reconnaître de nombreuses nuances. Se défaire de la perception du monde en clair-obscur, pour acquérir une vision qui distingue une vaste palette de couleurs, marque le passage du régime imaginaire diurne, manichéen et placé sous l'emprise du temps, au régime nocturne, qui a abandonné l'antithèse et a conquis le temps. Or chez Makine, redevenir maîtres de leur temps est un des enjeux principaux du voyage initiatique des héros.

Le dépassement de la pensée manichéenne, marquée, comme nous venons de le mentionner, par une vision bichromatique du monde, est en effet une des épreuves cruciales que le héros doit surmonter. En proie à son ego et vivant dans un pays totalitaire qui renforce constamment une idéologie unique, une narration univoque et une manière de percevoir l'existence qui exclut par définition toute pluralité, acquérir une vision polyphonique du monde devient un des enjeux centraux du voyage initiatique. Le vecteur de cette transformation est le cinéma de la ville fictionnelle de Nerloug, *Octobre rouge*, qui est un avatar du ventre de la baleine, à savoir un espace qui héberge l'imaginaire et qui, de ce fait, finit par subvertir le réel, et particulièrement son versant idéologique. Notons au passage qu'un des modes de représentation de l'histoire russe et soviétique est l'ironie¹. Cela fait qu'un cinématographe

¹ Pour nous limiter à deux exemples, Outkine apprend dans son enfance que son père, pilote de guerre, est mort en héros dans la lutte contre les Nazis pendant la Seconde Guerre mondiale. Lorsqu'il grandit, il se rend compte qu'il est né douze ans après la fin de la guerre et que le récit de son père ne peut donc pas être réel. Il confronte sa mère et celle-ci, penaude, lui explique qu'il s'agissait de la guerre de Corée. À la fin de ce passage, le narrateur ajoute « Ce n'étaient pas les guerres qui manquaient, heureusement » (ATFA, p. 25). Dans *Une Femme aimée*, le personnage de Kozine, le réalisateur soviétique d'un film sur Catherine II, superpose une voix qui émet des louanges à l'adresse du peuple russe aux images d'un massacre : « Catherine parle des Russes. "Jamais l'univers ne produisit d'individu plus mâle, plus posé, plus franc, plus humain, plus généreux que le Russe... Naturellement éloigné de toute ruse et artifice, sa droiture, sa probité, abhorrent les ressorts..." Chez Kozine, cet éloge exubérant

nommé à l'instar de l'événement fondateur de l'URSS devient un espace qui entraîne la remise en cause de ce que le régime représente, agissant, comme Erzsébet Harmath le montre dans sa thèse de doctorat, comme une ligne de fuite, dans l'acception que Deleuze et Guattari accordent à ce terme¹. Ainsi, les trois amis marchent régulièrement trente-deux kilomètres à travers la taïga pour revoir un film français avec Jean-Paul Belmondo, qui les fascine et devient leur idole. Le titre du film n'est pas mentionné dans le livre, mais les *ekphraseis*² – par exemple, celui de la scène initiale, dans laquelle un homme est dévoré par un requin – permettent d'inférer, comme l'a remarqué Elisabetta Abignente³, qu'il s'agit du film *Le Magnifique*, connu aussi sous le titre de *The Man From Acapulco* (1973), réalisé par Philippe de Broca. Les références et les *ekphraseis* filmiques sont les manifestations d'une intermédialité – représentation d'un art dans un autre – récurrente dans notre corpus⁴. Au niveau de la diégèse, elles ont le rôle d'initier le héros à une autre manière de percevoir le monde. Le personnage de Belmondo devient le symbole de l'Occident rêvé, associé à la liberté d'expression et à un érotisme sensuel, qui s'oppose à celui, grossier, auquel les adolescents avaient été exposés jusqu'à ce moment-là. Ils sont également confrontés à une manière radicalement différente de percevoir le temps, qui, dans le monde incarné par Belmondo, n'est pas rythmé par la cadence de la construction de « l'avenir radieux », terminus utopique des idéologies totalitaires :

Nous l'aimions pour la magnifique inutilité de ses exploits. Pour le joyeux absurde de ses victoires et de ses conquêtes. Le monde dans lequel nous *vivions* reposait sur la finalité écrasante de l'avenir radieux. Nous *étions* tous *inscrits* dans cette logique – la tisseuse s'agitant entre ses cent cinquante métiers, les marins-pêcheurs ratissant les quatorze mers de l'Empire, les bûcherons s'engageant à abattre chaque année davantage. Cette progression irrésistible *marquait* le but de notre présence sur cette planète. La remise de décorations au Kremlin en *était le symbole* suprême. Et même le camp *trouvait* sa place dans cette harmonie calculée – il *fallait* bien un endroit pour ceux qui *se montraient* momentanément indignes du grand projet, pour ces inévitables scories de notre existence paradisiaque. (ATFA, p. 129, nous soulignons)

passait, en voix off, derrière les images des massacres pendant la jaquerie de Pougatchev. Les censeurs avaient deviné l'ironie cachée... » (UFA, p. 217). La cible de ce film historique est le public contemporain (le film est tourné en 1982), mais ce passage sera censuré.

¹ Erzsébet Harmath, *op. cit.*

² L'*ekphrasis* est une description précise d'une œuvre d'art, réelle ou fictive. Murielle Lucie Clément a dédié une monographie à l'*ekphrasis* makinienne (*Andreï Makine : l'Ekphrasis dans son œuvre, op. cit.*).

³ Elisabetta Abignente, « Il limite e l'altrove : il mito di Jean-Paul Belmondo nella Siberia di Andreï Makine », *op. cit.*, p. 4.

⁴ Sur les *ekphraseis* filmiques, voir Murielle Lucie Clément, *op. cit.*, p. 57-94. Les descriptions des films traversent, sous différentes formes, l'œuvre de l'auteur, du court-métrage de propagande *La Ville-Héros sur la Volga (FHUS)* jusqu'à la création d'un film sur la vie de Catherine II, qui est le sujet du roman *Une Femme aimée*. Il est intéressant de noter que Makine utilise fréquemment des techniques stylistiques et narratives cinématographiques, comme le découpage des cadres ou leur superposition (le fondu-enchaîné), ou le travelling dans la représentation du point de vue. La manière dont la rhétorique filmique s'insère dans son écriture au niveau stylistique et narratif pourrait constituer l'objet d'une prochaine étude.

Le sens univoque de ce rapport au monde est remis en cause par le film, qui produit un effet disruptif dans la vie des personnages, marqué stylistiquement par l'usage du passé simple qui suit la série des verbes à l'imparfait soulignés dans le paragraphe précédent :

Mais *vint* Belmondo avec ses exploits pour rien, avec ses performances sans but, son héroïsme gratuit. Nous *vîmes* la force qui s'admirait sans songer au résultat, l'éclat des muscles qui ne se préoccupaient pas de records de productivité à battre. Nous *découvîmes* que la présence charnelle de l'homme pouvait être belle en soi ! Sans aucune arrière-pensée messianique, idéologique ou futuriste. Désormais, nous savions que ce fabuleux en-soi s'appelait « Occident ». (ATFA, p. 129, nous soulignons)

« L'arrivée de Belmondo » interrompt « le cours régulier du temps » (ATFA, p. 227), inaugurant dans l'esprit des trois adolescents une « nouvelle chronologie » (ATFA, p. 227) qui leur permet de réclamer un rapport personnel au temps, qui se substitue à celui que leur impose le régime politique. Ainsi, les personnages ont l'impression de vivre « dans un étrange entre-deux-mondes » (ATFA, p. 127), celui de leur présent, vécu aux confins d'un pays totalitaire, et celui de l'Occident rêvé, incarné par leur idole. Ces deux mondes préfigurent les deux dimensions du monde du monomythe, celui des non-initiés, qui n'en perçoivent qu'une, et celui des héros qui, au terme de leur voyage, voient et (z)5 maîtrisent les deux, devenant ainsi (z)6 libres devant la vie. Dans *Le Testament français*, l'identité des deux mondes, qui ne constituent qu'un, à double facette, est exprimée explicitement : « Cette planète était le même monde qui se déployait dans la course de notre wagon. Oui, cette même gare où le train s'immobilisa enfin. Ce même quai désert, lavé par l'averse. Ces mêmes rares passants avec leurs soucis quotidiens. *Ce même monde, mais vu autrement* » (TF, p. 289, nous soulignons).

Les films avec Belmondo – car *Le Magnifique*, qu'ils revoient dix-sept fois (ATFA, p. 19), sera suivi par d'autres – n'initient pas simplement les personnages à la culture occidentale, mais aussi au fonctionnement de la fiction. Certes, le rapport entre la fiction filmique et le réel qui constitue l'objet de sa représentation n'est pas évoqué ouvertement dans ce roman. En revanche, dans les autres livres dans lesquels les personnages connaissent l'Occident par le biais de la fiction, qu'elle soit cinématographique ou littéraire, comme *Le Testament français* ou *La Terre et le ciel de Jacques Dorme*, cette connaissance fait l'objet d'une démythification et d'une déconstruction une fois que le personnage est confronté au monde occidental par sa propre expérience. Les films ont ainsi un autre rôle que celui de pourvoyeurs de connaissances. Ils sont le vecteur de la prise de conscience de la polyphonie du monde – dans le sens que Bakhtine confère à cette notion de théorie littéraire, à savoir celui de la coexistence d'une multitude de visions, aussi incompatibles qu'elles soient¹. En effet, la

¹ Voir *supra*, p. 87.

complexification progressive de l'interprétation du monde, qui a, à un bout du spectre, une narration unique et univoque, et à l'autre, une vision plurielle et polyphonique, est le marqueur de la maturité – à la fois intellectuelle, émotionnelle et spirituelle –, du héros capable d'opérer avec un système sophistiqué sans avoir tendance à lui substituer un récit confortable du point de vue intellectuel et affectif, mais totalisant et univoque.

Dans *Au temps du fleuve Amour*, les films sont les véhicules de l'initiation du narrateur aux mécanismes par lesquels la fiction peut modeler et modifier le réel. En effet, assistant de manière répétée à la projection du même film, Dmitri a l'occasion de s'interroger non seulement sur les deux éléments qui attirent son attention au départ, à savoir l'intrigue, qu'il finit par apprendre « par cœur » (*ATFA*, p 19), et la représentation de l'Occident, mais aussi sur l'impact que le fait de regarder ce film a sur les spectateurs, les habitants de la petite ville de Nerloug et de ses alentours. Il observe d'abord le pouvoir de fascination et d'immersion que le film exerce sur lui-même et sur les autres. Les séances attirent tout un chacun, gardiens de la loi et infracteurs, enfants et vieillards confondus, ce qui, certes, s'explique par le fait qu'il s'agit d'un film d'action, mais qui montre en même temps que la fiction a potentiellement accès à l'univers mental de tout le monde. Dans la même logique, les spectateurs ont l'impression de vivre, temporairement, dans le même espace que les acteurs (*ATFA*, p. 18), ce qui recèle du pouvoir de l'art d'annihiler le présent pour transporter l'être humain ailleurs. Or, ce phénomène n'est pas dépourvu de conséquences factuelles, provoquant des mutations sociales. En effet, les spectateurs ont de moins en moins de patience pour écouter les actualités diffusées au cinéma avant la projection du film, osant même se prononcer contre les récits de propagande véhiculés par celles-ci.

De même, les trois amis imitent le comportement de Belmondo dans leur vie quotidienne. La directrice de leur école commence à s'habiller différemment, imitant le style vestimentaire des actrices françaises, ce qui amène le narrateur à conclure que ses semblables avaient « clairement compris l'étendue du bouleversement provoqué dans [leur] vie par Belmondo » (*ATFA*, p. 225). La fiction a donc – le narrateur l'apprendra grâce à ce film – un rapport dialectique avec le réel. Les deux ne sont pas séparables, mais liés d'une manière subtile et inextricable. La matrice de cette interaction est l'esprit humain, auquel la fiction a, comme nous venons de le préciser, un accès privilégié, et qui se trouve dans une relation énaïve avec un monde dans lequel la cognition est socialement distribuée. Autrement dit, les représentations

mentales façonnent l'environnement¹, or la fiction, inspirée par l'environnement, façonne nos représentations mentales. Fiction et réel n'appartiennent pas à deux dimensions différentes et mutuellement exclusives de l'existence, mais ils s'influencent réciproquement. Les séances de cinéma constituent un clin d'œil préliminaire sur cette relation dont la complexité, certes, échappe pour l'instant au jeune Dmitri.

À cela s'ajoute une prise de conscience du fonctionnement de l'empathie narrative. Le narrateur affirme que par-delà son intrigue et l'élément de nouveauté et de contraste que le film apporte dans la communauté de la ville de Nerloug, une des raisons de son succès est la ressemblance physique entre l'acteur principal et les habitants de la Sibérie orientale : « Pourquoi Belmondo ? Avec son nez aplati, il ressemblait à beaucoup d'entre nous. Notre vie – taïga, vodka, camps – sculptait des visages de ce genre. Des visages d'une beauté barbare qui perçait à travers la rudesse des traits torturés » (*ATFA*, p. 128). Que la ressemblance soit réelle ou qu'elle relève d'une projection est, nous semble-t-il, moins important. Le fait qu'elle soit *perçue* comme telle est significatif, car cela renforce l'identification des spectateurs au héros. Cette observation convient d'être discutée à la lumière des deux limites de l'empathie identifiées par le psychologue Martin Hoffman, à savoir le biais de la familiarité et le biais situationnel². Selon le biais de la familiarité, rappelons-le, l'empathie est un résultat de la sélection naturelle, ce qui fait que nous avons plus d'empathie envers les personnes avec qui nous partageons un certain nombre de gènes. Ce premier biais est confirmé par l'interprétation du narrateur, qui attribue partiellement le succès du film à la ressemblance physique entre Belmondo et les spectateurs. Le second biais, situationnel, qui affirme que nous avons moins d'empathie envers les personnes éloignées dans le temps et dans l'espace est, en apparence, remis en cause. Le monde représenté dans le film est lointain et culturellement autre, ce qui n'annihile pas les réponses empathiques des spectateurs. En même temps, l'exposition directe à cet univers, par le biais de l'écran et la salle de cinéma, ainsi que – le texte nous laisse le comprendre – les techniques filmiques stylistiques, peuvent diluer cette distance, qui est à la fois géographique et culturelle. L'idée qui se dégage est que la fiction peut manipuler l'empathie, ce qui relève d'une mise en abyme, car cela est exactement ce que le texte de Makine s'efforce de faire en présentant au public français une histoire sur les jeunes de l'Extrême-Orient russe.

¹ Mark Rowlands, *The New Science of the Mind : From Extended Mind to Embodied Phenomenology*, Cambridge (Mass.), MIT Press, 2010. Voir notamment le troisième chapitre, « The Mind Embodied, Embedded, Enacted, and Extended », p. 51-84.

² Voir *supra*, p. 147. Cf. Martin L. Hoffman, *op. cit.*

Le narrateur s'aperçoit également que les réponses suscitées par la fiction ne sont pas universelles, mais elles s'appuient sur l'expérience personnelle du spectateur et, comme il l'apprendra plus tard, du lecteur. Ainsi, il interprète initialement l'absence de réaction visible de Samouraï aux scènes érotiques du film comme un manque de familiarité de la part de celui-ci avec l'érotisme. Une confession ultérieure de son ami lui fait prendre conscience de cette attribution erronée de l'esprit. En effet, Samouraï avait échappé à une tentative de viol dans la taïga, ce qui fait qu'il choisit de se montrer impassible envers les éléments qui lui rappellent cet événement traumatique. Comme Paul Armstrong le précise dans son étude sur la littérature et le cerveau, les émotions éveillées par l'art reposent sur notre expérience de vie, bien qu'elles soient, paraît-il, différentes qualitativement de celles suscitées dans la vie réelle¹. Ainsi, la prise de conscience de la dimension personnelle des réactions envers la fiction est une autre manifestation de la polyphonie du monde. Le film n'est donc pas seulement le catalyseur de la diversité culturelle, mais aussi celui de la multiplicité des facettes affectives et expérientielles qui composent l'univers intérieur de chacun et qui influencent l'interprétation. En effet, du même monde font partie également ceux qui sont insensibles à l'univers de Belmondo, et que le narrateur appelle, non sans humour, des « allergique[s] aux rêves » (*ATFA*, p. 181).

En outre, les personnages apprendront, grâce à la vieille Olga, une ancienne aristocrate russe chez qui habite Samouraï, que la fiction écrite peut avoir le même effet d'immersion, les livres pouvant faire « oublier l'existence des autres et de [s]oi-même » (*ATFA*, p. 197). Notons au passage qu'Olga est, chronologiquement, la première occurrence, dans l'œuvre makinienne, de l'avatar de la femme-mentor ou guide. Elle initie le héros à la littérature française et, de ce fait, à une nouvelle manière de percevoir le monde, créant un espace dans lequel le futur narrateur développe une passion pour les lettres et découvre sa vocation, qui inspirera plus tard sa décision d'émigrer en France et de devenir écrivain. Elle est le prototype des figures féminines qui apparaîtront dans les romans ultérieurs, à savoir Charlotte Lemonnier (*TF*), Alexandra (*TCJD*), Sacha (*RE*) ou Véra (*FA*). En effet, les traits de Charlotte que Magda Ibrahim identifie dans la monographie qu'elle a consacrée à ce personnage, à savoir la beauté physique, la sensibilité, le courage, la patience, l'optimisme, le cosmopolitisme – car tout en étant Française, elle se sent chez elle en Russie – et l'indépendance d'esprit, auxquels nous ajouterions la sagesse, l'empathie, l'intelligence et l'abnégation, caractérisent chacune de ces figures féminines².

¹ Paul B. Armstrong, *op. cit.*, p. 17.

² Magda Ibrahim, *op. cit.*, p. 15-67.

Nous traiterons des implications métafictionnelles de ce type de passages dans le dernier chapitre de cette partie. Restons pour l'instant au niveau de la diégèse pour nous attarder sur quelques précisions concernant le rôle que la représentation de l'interaction entre l'esprit humain et la fiction joue au niveau de la représentation du monomythe. L'exposition aux mécanismes de la production et de l'interprétation de la fiction entraîne, dans de nombreux romans de Makine, la découverte de la vocation de celui qui y est exposé. Elle est ainsi vectrice de son choix de devenir écrivain, c'est-à-dire de maîtriser les techniques stylistiques, narratives et affectives qu'il peut utiliser dans le but de transfigurer le monde. Il s'agit ici de la récompense suprême de celui qui a parcouru l'itinéraire initiatique. Dans les romans qui constituent notre corpus, le héros décide de retourner au monde qu'il avait quitté afin de le transformer en utilisant les connaissances acquises pendant le processus d'initiation, processus qui fera l'objet de son écriture. Cela constitue le scénario narratif des romans *Confession d'un porte-drapeau déchu*, *Le Testament français*, *Requiem pour l'Est* ou *L'Archipel d'une autre vie*. Le narrateur d'*Au temps du fleuve Amour* n'assume cependant pas ouvertement son statut d'écrivain. Des trois amis, c'est Outkine qui devient écrivain, mais de romans érotiques. Exposé au même univers que le narrateur, Outkine choisit de produire un type différent de littérature, un genre qui, par ailleurs, fonctionne comme une compensation de son handicap physique, en raison duquel ses propres expériences amoureuses sont extrêmement limitées. Cela souligne encore une fois la dimension personnelle du rapport à la fiction et, par extension, de l'interprétation du monde.

Il nous reste une dernière question sur laquelle discuter avant de passer à la dernière épreuve du héros et, enfin, à l'étape du (z) retour, à savoir celle de la cohérence du film, et de l'interprétation impressionniste et idéaliste qu'en fait le héros, avec le monde représenté dans le roman. La question que nous nous posons est celle de la vraisemblance de la diégèse. Autrement dit, la présence du film de Belmondo et les réactions qu'il suscite auraient-elles pu être réelles dans le contexte politique et culturel de l'époque ? Pour répondre à cette interrogation il convient d'apporter plusieurs précisions. D'abord, même si la chronologie inscrite dans le texte est, comme nous le verrons plus tard, volontairement floue – quelques indices temporels, comme le journal télévisé qui annonce que « toute l'humanité progressiste de la planète se prépare à célébrer le cent troisième anniversaire du grand Lénine » (*ATFA*, p. 159), qui est né en 1870, nous permettent de placer « l'arrivée de Belmondo » en 1973, année de la sortie du film *Le Magnifique* en France. Outkine, à peu près du même âge que le narrateur et de deux ans le cadet de Samourai, est né « douze ans après la guerre » (*ATFA*, p. 25), soit en 1957 – ce qui constitue une allusion à l'année de la naissance de l'auteur. Les trois amis ont

donc entre seize et dix-huit ans. Ensuite, ils vivent dans la pénurie culturelle d'un petit village éloigné des grandes villes russes, ce qui, d'une part, offre peu d'autres passe-temps, et d'autre part, distord leur perception de l'espace. Ainsi, la ville de Novossibirsk, située en Sibérie centrale, à presque trois mille kilomètres de Moscou, leur paraît « presque aussi irréelle que la Crimée » (ATFA, p. 39)¹. De même, tout ce qui se trouve « à l'ouest du Baïkal évoquait déjà l'Occident » (ATFA, p. 39), qui restait, cependant, une « *terra incognita* » (ATFA, p. 131, en italique dans l'original), une source de rêveries, difficilement accessible autrement que par les rares produits culturels disponibles dans leur région. Le narrateur l'explique, par ailleurs, dans un paragraphe qui réactualise l'opposition anthropologique classique entre nature et culture² : « Pourquoi Belmondo ? Parce qu'il arrivait au bon moment. Il surgit au milieu de la taïga enneigée, comme propulsé par une fantastique cascade » (ATFA, p. 130). Eleonory Gilburd montre dans son étude sur la fascination des Soviétiques pour la culture occidentale après 1953 (année qui marque la mort de Staline et donc le début d'une relative ouverture par rapport à l'Ouest), que celle-ci se joue à l'instar d'un drame dont les catalyseurs sont, entre autres, les films européens, qui ont été les vecteurs d'une réalité perçue comme étant profondément érotique et exotique, frustrante et inspirante à la fois³. Il nous semble donc que, analysée à travers le prisme de ces éléments socio-culturels, la fascination exercée par Belmondo ne remet pas en cause la vraisemblance de la diégèse.

Qu'en est-il, en revanche, du contexte politique de l'époque ? L'année 1973 se trouve en pleine époque brejnévienne – Léonid Brejnev accède au pouvoir en 1964, détrônant, à l'aide du KGB, Nikita Khrouchtchev lorsque que celui-ci était en vacances en Abkhazie, et meurt en 1982, laissant sa place à Konstantin Tchernenko (1984-1985), à Youri Andropov et, finalement, à Mikhaïl Gorbatchev (1985-1991), qui dissout l'URSS en décembre 1991. La succession des trois premiers Secrétaires généraux du comité central du Parti communiste de l'Union soviétique – selon la terminologie officielle – est connue sous l'expression de l'« ère

¹ Le même rapport à l'espace est mentionné dans un article de 1858 de l'historien et philosophe français Auguste Laugel, paru dans la *Revue des deux mondes* (vol. 15, p. 815-838), à savoir « Les Russes sur le fleuve Amour ».

² Pour une perspective diachronique sur ce débat ancien, voir Geoffrey E. R. Lloyd, *Cognitive Variations. Reflections on the Unity and Diversity of the Human Mind*, Oxford, Oxford University Press, 2007. Consulter notamment le chapitre 7, « Nature versus Culture Reassessed », p. 131-150.

³ Eleonory Gilburd, *To See Paris and Die. The Soviet Lives of Western Culture*, Cambridge (Mass.)-London, The Belknap Press of Harvard University Press, 2018. Notons que la fascination des Russes pour la culture française remonte au XVIII^e siècle, quand les échanges interculturels entre les deux pays se sont intensifiés, notamment grâce à l'importation des monarques éclairés (Pierre le Grand et Catherine II) de la culture française en Russie. Voir sur ce sujet les travaux de Vladislav Rjéoutski, par exemple (éd.) *Quand le français gouvernait la Russie. L'éducation de la noblesse russe, 1750-1880*, Paris, L'Harmattan, 2016, et sur le plan artistique et littéraire, Alexeï Evstratov, *Les Spectacles francophones à la cour de Russie (1743-1796). L'invention d'une société*, Oxford, Oxford University Press, 2016.

de stagnation »¹, que Gorbatchev a utilisée pour décrire le contexte politique et économique de l'époque. Cependant, la stagnation était, au moins en partie, illusoire. Pour citer l'historien américain Martin Walker, « pendant que Brejnev dormait, son pays connaissait une véritable révolution sociale »². En effet, un an avant 1973 a lieu à Moscou la rencontre de Brejnev avec le Président Richard Nixon, qui constitue un tournant de la Guerre froide, mettant – temporairement – terme à une période de conflits et d'incertitude³. Cette période coïncide avec celle de l'émergence d'une société civile. Selon Nicolas Werth, parce qu'il avait « focalisé toute son attention sur une frange ultra-minoritaire de “dissidents”, sur les “diversions idéologiques de l'étranger”, le régime n'a pas su voir l'éclosion d'une société nouvelle »⁴. Dans le roman que nous sommes en train d'analyser, l'intégralité de l'action est projetée sur la toile de fond de ces mutations sociales, qui ne sont pas évoquées explicitement, mais qui sont présentées à travers les nouvelles tendances vestimentaires des personnages, leur nouvelle manière de parler et de fumer, leur manque d'intérêt pour les actualités et leur présence fréquente dans les cinémas. Qui plus est, selon le narrateur, la communauté de Nerloug s'aperçoit que le régime a fait une erreur en laissant passer ce film⁵ :

Sans se l'avouer, les habitants étaient persuadés que les autorités avaient commis une énorme gaffe en laissant cet homme, avec un tel sourire, s'installer sur l'avenue. Sans pouvoir expliquer leur intuition, ils sentaient que ce sourire allait jouer un sacré tout aux dirigeants de la ville. Un jour... Car déjà les spectateurs se surprenaient à ne plus ressentir aucun frisson à la vue des uniformes gris, ni aucun malaise devant les horribles hérissons d'acier sur les camions. (ATFA, p. 166)

Nous avons vérifié dans les archives cinématographiques soviétiques et le film *Le Magnifique* est effectivement passé dans les cinémas russes en 1973, sans pourtant être le film le plus visionné de cette année⁶. Le fait que l'événement avec lequel il est juxtaposé soit le cent

¹ Sur ce sujet, voir notamment Neringa Klumbytė et Gulnaz Sharafutdinova (éds.), *Soviet Society in the Era of Late Socialism, 1964-1985*, Lanham, Lexington Books, 2012, et William J. Tompson, *The Soviet Union Under Brezhnev*, Londres-New York, Routledge, 2003.

² Martin Walker cité par Nicolas Werth in *Histoire de l'Union soviétique de Khrouchtchev à Gorbatchev (1953-1991)*, Paris, Presses universitaires de France, 2013, p. 78.

³ Andreï Kozovoï, « La rencontre Brejnev-Nixon de 1972 et la culture de guerre froide soviétique », *Revue Historique*, 2009, vol. 4, n° 652, p. 897-914.

⁴ Nicolas Werth, *op. cit.*, p. 78.

⁵ Cela peut être également une projection anachronique du narrateur, qui rédige ce texte dans les années 1990, après la dissolution de l'URSS. Nous pouvons spéculer qu'il a interprété et transformé ses mémoires de l'époque de Brejnev à travers le filtre du présent, autrement dit, qu'il est en proie au biais cognitif connu sous le nom de présentisme, qui consiste à attribuer au passé des anachronismes qui relèvent du présent. La projection mnémonique est un des principes de l'écriture makinienne, et les narrateurs n'échappent pas au biais qui lui est caractéristique. Nous traiterons des mécanismes et du contexte de l'émergence de l'écriture dans le troisième chapitre de cette partie.

⁶ *Le Magnifique* est le seizième film le plus visionné en URSS en 1973. Le premier est une comédie russo-soviétique devenue classique, *Ivan Vassilievitch change de profession* de Leonid Gaïdaï. Voir <http://www.kino-teatr.ru/box/history/sov/y1973/>, page consultée en ligne le 10 mars 2019.

troisième anniversaire de Lénine est significatif. Les autres moments forts de la vie politique de l'époque, comme la visite du Président Nixon à Moscou, qui n'auraient pas pu échapper aux trois adolescents, sont complètement absents du texte. Les seuls événements mentionnés sont, comme nous l'avons précisé, le jour de l'anniversaire de la Révolution et celui de l'anniversaire de la naissance de Lénine. Dans un premier temps, ces deux bornes permettent d'établir le découpage chronologique du voyage du héros. L'anniversaire de la Révolution, qui précède de quelques jours le départ de Dmitri pour Kajdaï, était célébrée le 7 novembre, et celui de la naissance de Lénine, qui succède aux premières sorties au cinéma, le 22 avril, ce qui fait que le voyage initiatique a lieu entre l'hiver 1972 et le printemps 1973. Dans un second temps, le choix de ces deux fêtes relève, nous semble-t-il, d'un désir d'illustrer le pouvoir subversif de la fiction – les personnages accordent de plus en plus d'attention au film, ignorant les célébrations des événements fondateurs de l'URSS – ainsi que de l'ironie qui traverse la représentation de l'histoire soviétique. Cette juxtaposition se fonde, en effet, sur un attribut central du monde représenté dans l'univers romanesque de Makine – auquel nous reviendrons en détail dans le chapitre suivant¹ – qui est la fragilité du monde, illustrée ici par la fréquence des « aléas du sort », à savoir des événements inattendus qui bousculent l'existence. Somme toute, le contexte diégétique reste donc réaliste, et le choix du film le rend d'autant plus vraisemblable.

En effet, nous pouvons spéculer, en nous appuyant sur l'histoire du cinéma soviétique, qu'un film artistique, avec un message subtil et soigneusement construit, n'aurait pas provoqué les mêmes réactions que *Le Magnifique*, qui est un film d'espionnage. Cela s'explique par le haut degré de sophistication stylistique de ce cinéma, qui constitue un des rares exemples d'un art filmique abouti produit sous un système totalitaire qui, autrement, assujettit les productions artistiques à des fins de propagande. En effet, après un âge d'or entre 1924-1930, précédé par la création, en 1919, de l'« Institut national de la cinématographie S. A. Guerassimov » (*VGIK*), qui fut le premier institut cinématographique du monde, le cinéma connaît un renouveau à l'époque de Brejnev, qui encourage la production artistique dans l'objectif de « défier Hollywood » – pour emprunter cette expression à Andreï Kozovoï². Le même cinéma a donné naissance à des réalisateurs mondialement connus, comme Sergueï Eisenstein, Dziga Vertov, Nikita Mikhalkov et Andreï Tarkovski, pour nous limiter à quelques exemples. Dans ce contexte, c'est alors la simplicité de l'intrigue, corroborée par la représentation de l'Occident

¹ Voir *infra*, p. 218 et suiv.

² Andreï Kozovoï, « Défier Hollywood : la diplomatie culturelle et le cinéma à l'ère Brejnev », *Relations internationales*, vol. 3, n° 147, 2011 p. 59-71.

éloigné et rêvé, qui assure le succès et l'impact du film *Le Magnifique*. Le narrateur le résume en quelques mots : « C'était trop bête ! Divinement bête ! Absolument invraisemblable ! Superbement fou ! » (*ATFA*, p. 104).

La dernière épreuve que le héros doit subir avant le retour consiste en la découverte de la féminité qui, chez Campbell, se décline à travers la double image de (y)² la déesse, figure tutélaire, mère parfaite, femme promise et récompense suprême du voyage initiatique, et (y)³ la femme tentatrice, qui est une apparition fortement sexualisée et séduisante. Cette épreuve s'étend tout au long du voyage, trois figures féminines incarnant l'une ou les deux facettes de ces personnages que le narrateur découvre progressivement. Il s'agit de la prostituée, tantôt tentatrice, tantôt remplie de sollicitude maternelle, de l'inconnue du Transsibérien – une hypothétique femme occidentale évoquée à plusieurs reprises, qui traverse l'Union soviétique en train, et, enfin, du premier véritable amour de Mitia, une jeune fille indigène qui fait partie de la tribu des Nivkh, qui habite dans la région du fleuve Amour¹. Cet espace est donc aussi celui de l'initiation amoureuse, renforçant la savoureuse homophonie, introduite dès le titre, entre l'hydronyme et toponyme d'une part, et le substantif français « amour » de l'autre. Dans d'autres romans, « la déesse » incarne la figure féminine évoquée par Campbell. Elle est « la perfection promise » et « la certitude pour l'âme qu'à la fin de son exil dans un monde d'imperfection organisée, la félicité [...] sera retrouvée »², récompense suprême du voyage initiatique. Elle est nourricière, maternelle et protectrice, mais aussi sensuelle et d'une incroyable beauté physique. *La Femme qui attendait* et *Une Femme aimée* – remarquons d'emblée la présence du mot « femme » dans les titres – se terminent, dans le premier cas, par l'union sexuelle du jeune héros avec Véra, et dans le second, par la découverte de soi dans les yeux d'Eva Sander, l'identité du héros étant exprimée dans la dernière phrase, elliptique, du roman, « un homme dans le regard d'une femme aimée » (*UFA*, p. 363).

En dépit des instants idylliques engendrés par le décor pastoral et « la bienheureuse fatigue de l'amour » (*ATFA*, p. 231), des moments passés « étendus au pied des pommiers, l'un contre l'autre, les yeux errant au milieu des premières étoiles » (*ATFA*, p. 230) « dans l'harmonie vivante des sons » (*ATFA*, p. 229), dont la description peut être interprétée comme

¹ Les Nivkh sont un peuple sibérien autochtone qui habite l'estuaire du fleuve Amour et l'île de Sakhaline. Leur population compte aujourd'hui moins de 5000 individus. Ils apparaissent également dans *L'Archipel d'une autre vie*, où le prisonnier rescapé d'un camp et traqué s'avère être Elkan, une femme autochtone qui réussit à s'échapper parce qu'elle connaît la terre mieux que les Russes. À la fin du roman, lorsque le narrateur retourne sur les lieux de son initiation, il loue une chambre chez Sacha, qui est marié à une Nivkh (*AAV*, p. 263). Les femmes autochtones de la Sibérie orientale incarnent chez Makine un idéal de beauté, de sensualité et de pureté spirituelle, n'ayant pas encore été atteintes par la « souillure » sociale. L'épouse de Sacha a « un beau visage aux traits fins, aux yeux bridés, aux pommettes tannées par le soleil et le vent » (*AAV*, p. 263).

² Joseph Campbell, *op. cit.*, p. 102.

un (z)¹ refus du retour, Dmitri choisit de quitter le monde de son initiation pour déménager à Leningrad. Campbell mentionne, nous l'avons vu, deux cas de figure concernant le héros, désormais initié, qui choisit de retourner au monde qu'il avait quitté. Dans le premier, celui-ci bénéficie du soutien des divinités rencontrées lors de son voyage. Dans le second, les divinités lui sont hostiles, ce qui transforme son retour dans une (z)² fuite magique, récurrente dans les contes populaires.

Dans ce roman, le monde de l'initiation semble aider le héros à le quitter. Cette idée est exprimée par quelques événements qui changent la perception que le héros a de ce monde. Ainsi, à la beauté sauvage de la taïga et à la fascination provoquée par les films occidentaux s'ajoute progressivement une dimension oppressive que le narrateur commence à percevoir au fur et à mesure qu'il grandit et, en même temps, qu'il avance dans le schéma du monomythe. Sa tante lui annonce son projet de mariage, le libérant ainsi de l'obligation de rester auprès d'elle et introduisant en même temps une nouvelle fête mondaine, événement qui précède, chez Makine, les ruptures significatives. La prostituée de Kajdaï se suicide, alors que juste après son départ, Outkine et Samouraï trouvent un rescapé d'un camp qui s'est suicidé dans la taïga, renforçant Dmitri dans sa décision de quitter la région du fleuve Amour. En effet, les suicides sont rares dans l'œuvre de Makine. Cependant, plusieurs personnages, comme le narrateur de ce roman, Alexis Taraneau (*VMFVH*), Oleg Erdmann (*UFA*) ou Gaïa de Lynden (*ADF*) ont des crises suicidaires qu'ils arrivent à dépasser. L'incipit du premier livre publié sous le pseudonyme de Gabriel Osmonde commence par le projet de suicide de sa protagoniste : « Madame Baroncelli allait se donner la mort, ce soir-là, en incisant les veines de ses poignets » (*VFPPV*, p. 9). À la suite de la rencontre d'un immigré russe sans domicile fixe qui utilise à son insu la salle de bain de sa maison, elle se transforme, vainc son désespoir et apprend à se réjouir de la vie. *Au temps du fleuve Amour* est le seul livre dans lequel deux personnages mettent fin à leurs jours. La cause de leur suicide réside dans leur impossibilité à trouver un salut dans un régime politique représenté comme autoritaire et répressif, négligeant la qualité de la vie de ses citoyens, particulièrement de ceux qui habitent loin des grandes villes. Le monde de l'initiation devient ainsi un *locus hostilis* gigantesque. La Russie soviétique y est présentée sous un jour funeste, dans une logique qui fait que les décisions politiques influencent non seulement les conditions de vie, particulièrement modestes, des habitants, mais aussi leurs états affectifs et leurs actions. Autrement dit, la cognition énaïve a comme matrice spatio-temporelle un pays d'une grande beauté naturelle, mais qui peut conduire les gens vers la folie. La force destructive de ce chronotope ressemble – notons-le au passage – à celui de la Russie du *Léviathan* d'Andreï Zviagintsev, un film qui a fait scandale lors de sa sortie, en 2014,

justement à cause de cette représentation dysphorique du pays. Ce double suicide participe à la (z)3 délivrance venue de l'extérieur qui aide le héros, après quelques hésitations, à (z)4 passer le seuil du retour.

(y)5 L'apothéose correspond à une prise de conscience du fait que « si le monde est aussi atroce, il ne peut être ni vrai, ni surtout unique » (ATFA, p. 249). Cette affirmation doit être comprise à la lumière des deux mondes évoqués par Campbell dans sa théorie du monomythe, qui, comme le chercheur l'a montré et comme chaque héros le comprend à travers son voyage initiatique, n'en constituent, en réalité, qu'un. Autrement dit, les éléments hostiles du monde coexistent avec les éléments euphoriques, formant les deux extrémités d'un spectre large qui échappe à toute classification manichéenne. (y)5 L'apothéose est construite en miroir avec le périgée de son aventure, qui est la décision de se suicider, signalant le dépassement de la crise psychologique et le fait qu'il est prêt à retourner au monde pour y vivre, mais aussi pour le transfigurer à l'aide du (y)6 don acquis. Le héros devient ainsi (x)5 maître des deux mondes, ce qui le rend (z)6 libre devant la vie. Le retour prend la forme d'un nouveau départ, cette fois-ci du héros initié, pour Leningrad, où il fera ses études. Quant au don qui aidera le héros à améliorer son monde d'origine, celui-ci est constitué par l'écriture romanesque dans *Confession d'un porte-drapeau déchu*, *Le Testament français*, *Le Crime d'Olga Arbélina*, *La Terre et le ciel de Jacques Dorme*, *La Vie d'un homme inconnu* ou *Alternance*. Il en va de même pour ce roman, même si Dmitri n'assume pas de manière explicite sa condition d'écrivain lorsqu'il commence à narrer son enfance et son adolescence, c'est-à-dire son voyage initiatique. La transformation de l'expérience même qui a permis la découverte de la vocation d'écrire en l'objet de son écriture, fermant ainsi le cycle du monomythe, est une technique typiquement makinienne, que nous interpréterons plus tard dans un premier temps à travers le prisme de l'autoréflexivité de l'écriture¹, et dans un second temps, à travers celui de la biographie de l'auteur².

Pour conclure, le roman *Au temps du fleuve Amour* brosse un portrait du héros-adolescent qui mène à terme son éprouvant voyage initiatique. Après avoir accepté l'appel, il s'embarque pour l'aventure, dépasse une crise suicidaire provoquée par une première expérience sexuelle manquée qui remet en cause sa vision du monde et s'initie à la fiction filmique, à l'amour et, enfin, en narrant son adolescence, à l'écriture. Deux sous-étapes du monomythe y sont absentes, à savoir (x)2 le refus de l'appel de l'aventure et (y)4 la réunion au

¹ Voir *infra*, p. 230 et suiv.

² Voir *infra*, p. 428 et suiv.

père. Le besoin du héros d'entendre la confirmation de l'appel par les amies de sa tante, ainsi que par l'image reflétée dans le miroir ovale, peut être interprété comme un refus initial, suivi d'une réponse affirmative. Plus intéressante est l'absence de (y)⁴ la réunion au père, épisode absent dans la plupart des romans de Makine, à l'exception du *Crime d'Olga Arbélina*, de *La Vie d'un homme inconnu* et de *L'Archipel d'une autre vie*, c'est-à-dire des romans dans lesquels le guide qui aide le héros est un homme âgé qui représente une instance paternelle. Dans *Au temps du fleuve Amour*, la figure du maître est polymorphe est distribuée à travers plusieurs personnages – la prostituée, la cinématographe et Jean-Paul Belmondo et, enfin, Olga. Dans d'autres romans, elle est cependant incarnée par un seul personnage, dont la relation avec le héros constitue la dyade centrale de l'œuvre makinienne. L'intrigue de *La Vie d'un homme inconnu*, épopée du héros ayant maintes fois refusé l'appel de l'aventure, s'organise justement autour de cette dyade.

Le héros racheté : La Vie d'un homme inconnu

Le personnage principal de *La Vie d'un homme inconnu* est Ivan Choutov, un écrivain russe, ancien dissident émigré à Paris vers la fin de l'ère soviétique. Choutov a la cinquantaine mais, à part quelques références à sa participation à la guerre soviéto-afghane et le souvenir flou et inénarrable d'une mère qui l'abandonne lorsqu'il est en bas-âge, le texte est lacunaire en ce qui concerne son passé. Son présent, en revanche, apparaît sous un jour dysphorique. Le personnage est en proie à l'angoisse de la page blanche. Qui plus est, son premier livre, inspiré par la guerre à laquelle il avait participé dans sa jeunesse, était passé presque inaperçu par la critique. Il se sent incompris dans son pays d'accueil – qu'à son tour, il ne parvient pas à comprendre – ainsi que par Léa, la jeune femme, de trente ans sa cadette, avec laquelle il a une relation amoureuse. Originnaire d'une petite ville des Ardennes, Léa déménage dans la capitale française, aspirant à une carrière d'écrivaine : « le Paris littéraire la fascinait et Choutov lui semblait un écrivain très introduit » (VHI, p. 33). Mais « l'illusion a duré moins d'un an. Le temps pour une jeune provinciale de trouver ses repères et de comprendre que cet homme n'était en fait qu'un marginal » (VHI, p. 33). Leur relation devient ainsi une source permanente de tensions et de malentendus. Leurs conversations sur la littérature s'avèrent infructueuses, leurs goûts et leurs visions sont opposés. Elle ne comprend pas les références de Choutov à la littérature russe du XIX^e siècle, et particulièrement à Tchekhov, qui est une des idoles littéraires du personnage. De plus, elle lui est infidèle, transformant leur relation, comme le narrateur le

précise, en « une guerre sans vainqueur » (*VHI*, p. 3) qui renforce progressivement l'image hostile que Choutov a de lui-même. Se percevant comme un « opposant banni d'un pays qui avait été, depuis, effacé de toutes les cartes géographiques », passant ses jours à « clamer la mission sacrée du poète » et « à fulminer contre le milieu intellectuel » (*VHI*, p. 33), Choutov est malheureux et inconsolable. Il fait ainsi partie de la même catégorie de personnages que Laura Baroncelli, la protagoniste du *Voyage d'une femme qui n'avait plus peur de vieillir* et Gaïa de Lynden d'*Au-delà des frontières*, qui atteignent la seconde moitié de leur vie avec l'impression d'avoir raté leur existence du point de vue professionnel, mais surtout du point de vue émotionnel. Mal-aimés, ces personnages sentent qu'ils ont épuisé toutes leurs ressources et sombrent dans le désespoir. Tout leur semble perdu, ce qui est symptomatique de ceux qui n'ont pas entrepris l'aventure initiatique, ayant refusé maintes fois (x)¹ son appel. C'est lorsque Choutov se retrouve dans un tel état que commence son voyage. Comme le précise Campbell, « la psyché tient en réserve bien des secrets qui ne sont révélés que dans la mesure où ils sont nécessaires », ce qui fait qu'il « arrive parfois que la situation difficile causée par un refus obstiné de l'appel soit l'occasion d'une révélation providentielle de quelque principe insoupçonné de libération »¹.

Le roman est narré à la troisième personne par un narrateur hétérodiégétique qui, sans être omniscient, accède alternativement aux esprits des personnages, et il est divisé en cinq parties, numérotées par des chiffres romains. La première porte sur (x) le départ, les trois suivantes, sur (y) l'initiation, et la dernière évoque (z) le retour. La construction du roman et la répartition des étapes de l'itinéraire initiatique reflètent donc la structure du monomythe, dont le voyage spirituel est juxtaposé à un déplacement physique. Ainsi, le héros quitte temporairement Paris (x) pour faire un bref séjour à Saint-Petersbourg, qui devient (y) une expérience dont (z) il ressort transfiguré. (x)¹ L'appel de l'aventure, maintes fois refusé dans le passé, comme son malaise existentiel le suggère, découle de son désir compensatoire de se sentir aimé et compris. Il se décline progressivement au niveau de la diégèse. D'abord, accompagnant Léa qui rend visite à sa mère dans sa ville natale, il a l'impression de sentir qu'il appartient au monde qu'il découvre là-bas. Comme le narrateur le précise, « ce voyage compterait, pour Choutov, plus que l'année qu'il avait vécue à New York, plus que ses pérégrinations à travers l'Europe, et davantage même que son séjour en Afghanistan, du temps de son service militaire » (*VHI*, p. 29). L'importance de ces journées passées dans les Ardennes est d'offrir au personnage un milieu accueillant, grâce à l'atmosphère hospitalière dégagée par

¹ Joseph Campbell, *op. cit.*, p. 65.

la ville et ses habitants, qui vivent dans une ambiance tranquille et chaleureuse à laquelle le personnage s'identifie et qu'il cherchera de nouveau par la suite. La communauté qui fréquente le Café de la Gare, avec l'interaction proche des personnages, leurs échanges familiers et, notamment, leurs évocations de la Seconde Guerre mondiale, donne à Choutov l'impression d'avoir trouvé un monde auquel il appartient : « Je pourrais venir vivre ici, oui, cette contrée pourrait m'accepter... » (VHI, p. 32).

Même si le texte est lacunaire sur ce point, il nous semble que la raison pour laquelle le personnage s'identifie à cette communauté est l'évocation nostalgique des combats. Ayant une cinquantaine d'années au début des années 2000, lorsque se passe l'intrigue du roman, Choutov est né après la Seconde Guerre mondiale. Cependant, comme toute sa génération, il a sans aucun doute été exposé aux récits sur la guerre, d'abord dans les milieux informels auxquels il appartenait dans son enfance, mais surtout plus tard, à l'école. En effet, une des lignes de force de la construction discursive de la mémoire russe soviétique et post-soviétique est la réactualisation permanente d'un récit héroïque et manichéen concernant la Seconde Guerre mondiale – qui pour les Russes est appelée « la Grande Guerre patriotique » (1941-1945) – dominé par l'antagonisme entre le bestial envahisseur nazi et l'innocente mais courageuse victime soviétique, et particulièrement russe. Comme le précise Karina Korostelina, les principes méthodologiques de l'enseignement de l'histoire nationale en Russie ont comme objectif la glorification de l'image du pays, transformant la Grande Guerre patriotique en une guerre pour la liberté et l'indépendance du peuple, et trouvant même des justifications pour les massacres collectifs, comme celui de Katyń¹, présenté comme la vengeance *nécessaire* de la mort des soldats de l'Armée rouge en Pologne, après 1920². Choutov est sans aucun doute familier de ce récit et, en dépit de son passé de dissident, son image de soi s'identifie au moins partiellement avec celle du peuple envahi, opprimé et victimisé. Or, il nous semble que cela explique sa perception de la petite ville des Ardennes en tant qu'un *locus amoenus*, qui doit relever d'une identification par projection avec les récits des autres victimes du même ennemi³. Par ailleurs, rappelons que l'espace dans lequel se

¹ Le massacre de Katyń est une série d'assassinats menés en avril et mai 1940 sur l'ordre de Lavrenti Beria, le chef de la police secrète stalinienne (NKVD), contre plus de vingt mille officiers et opposants polonais. Il a fait l'objet du célèbre film éponyme d'Andrzej Wajda, *Katyń* (2007).

² Karina V. Korostelina, « Legitimizing an Authoritarian Regime : Dynamics of History Education in Independent Russia », in James H. Williams (éd.), *(Re)Constructing Memory : School Textbooks and the Imagination of the Nation*, Rotterdam-Boston-Taïpei, Sense Publishers, 2014, p. 303-307. La même image est par ailleurs véhiculée par les films russes financés par l'État, comme *Stalingrad* (2013) du réalisateur Fiodor Bondartchouk.

³ Nous utilisons ici les mots « victime » et « ennemi » pour rendre compte de la perception que le personnage a du récit de la guerre, façonnée par son éducation soviétique. Comme nous le verrons, la guerre n'est pas manichéenne chez Makine, tous les participants à des conflits étant, selon l'écrivain, des victimes.

déroule cet épisode coïncide avec celui par lequel l'armée allemande pénètre en France en 1940. L'isotopie de la blessure se retrouve donc non seulement au niveau psychologique et discursif, mais aussi au niveau historique et géographique.

Après sa visite dans la ville natale de Léa, Choutov souhaite éprouver de nouveau la sensation d'être accepté. Cet état est corroboré par la remémoration récurrente d'une nouvelle de Tchekhov, *La petite blague*, qui fonctionne, nous le verrons, comme une mise en abyme partielle du roman. Dans cette nouvelle, le personnage principal descend une pente enneigée avec son amoureuse, à qui il déclare ses sentiments. Ses paroles, « Je vous aime, Nadenka... » (VHI, p. 8, 10, 13, 22, 25, etc.), remémorées par Choutov, deviennent ainsi le refrain du roman. Plus important encore, le récit lui inspire le désir de se sentir aimé en même temps qu'il est en train de devenir conscient que sa relation avec Léa est vouée à l'échec. (x)1 L'appel de l'aventure est ainsi de nature affective. Dans *Confession d'un porte-drapeau déchu* comme dans *Le Testament français* (x)1 l'appel consiste dans la curiosité que le futur narrateur éprouve par rapport au passé de sa famille. Dans *Le Crime d'Olga Arbélina* et dans *L'Archipel d'une autre vie*, il prend la forme d'une errance fortuite des personnages, le premier dans un cimetière russe situé dans la périphérie parisienne¹, le second au bord de la Mer d'Okhotsk, en Sibérie orientale. Dans *Les 20 000 femmes de la vie d'un homme*, le protagoniste, qui se donne comme objectif de multiplier ses expériences sexuelles, fait un calcul du nombre maximal qu'il peut atteindre s'il change de partenaire quotidiennement. Le constat, vecteur de désespoir, que l'homme ne vit qu'entre 20 000 et 30 000 jours, devient un appel à l'aventure. Quelle que soit sa nature, celui-ci déclenche, par le questionnement, le malaise et la surprise qu'il provoque, le voyage de la découverte de soi. Dans le cas de Choutov, ce constat entraînera une décision prise de manière impromptue par le personnage, à savoir celle de son départ pour Saint-Pétersbourg, où il espère retrouver son amour de jeunesse et assouvir ses besoins affectifs. Le voyage initiatique est donc de nouveau juxtaposé à un voyage réel. À cause de l'image hostile qu'il a de lui-même et du monde, Choutov est, dans la terminologie campbellienne, un non-initié. En raison de son âge, nous devons supposer qu'il a (x)2 refusé maintes fois l'appel de l'aventure dans son passé, ce qui le transforme en un héros racheté. De plus, comme le narrateur

¹ Dans le roman, le cimetière est situé dans la localité fictive Villiers-la-Forêt. Le modèle réel de ce cimetière est sans aucun doute celui de Sainte-Geneviève-des-Bois, situé à 70 km de Paris. Il est le seul cimetière russe de la périphérie parisienne, qui héberge des tombes de figures célèbres de l'émigration russe, comme Roudolf Nouréev, Andreï Tarkovski, Serge Boulgakoff ou le Prince Félix Youssouppoff, l'assassin de Raspoutine. Ce cimetière est construit sur une terre achetée par les ressortissants de la première vague de l'immigration russe du XX^e siècle, provoquée par les révolutions de 1905 et notamment de 1917.

le précise, « le départ de Choutov est une fuite » (*VHI*, p. 57), car le personnage évite la présence de Léa, qui doit revenir chez lui avec son ami pour récupérer quelques affaires.

Parti à la recherche de Iana, son amour de jeunesse, Choutov arrive à Saint-Petersbourg lors de la célébration du tricentenaire de la ville, fondée en 1703 par Pierre le Grand (1672-1725), donc en mai 2003. Pendant son vol pour la Russie, le personnage « vacille entre le sommeil et l'irréalité » (*VHI*, p. 57), passage qui préfigure sa sortie du sommeil symbolique qu'il a vécu jusque-là. Il anticipe et se prépare pour la rencontre de Iana :

Il va voir une femme dont il garde, trente ans après, le souvenir d'un silence lumineux, le dessin clair du visage. Une tout autre femme roule maintenant dans sa voiture le long de la Neva. Et pense à lui ? Elle travaille dans un hôtel (il imagine un établissement de l'époque soviétique, une matrone installée à l'accueil), elle a un fils, un « publicitaire » (comment le dit-on en russe ?), mais surtout elle semble ne pas s'effrayer du gouffre interstellaire qui les avait séparés. Se souvient-elle des rencontres, dans ces parcs où venaient s'éteindre les couchers de soleil au-dessus de la Baltique ? (*VHI*, p. 57)

Son vol pour la Russie constitue (x)⁴ le passage du premier seuil. La fête qui anime la ville entière lors de son arrivée précède son entrée dans (x)⁵ le ventre de la baleine, où aura lieu sa transfiguration. La première expérience de son voyage initiatique consiste dans la frustration de ses attentes et de ses suppositions, qui est le premier pas pour se débarrasser de son ego, et qui met également en évidence un thème récurrent dans l'œuvre de Makine, à savoir les limites de la cognition, et particulièrement de la raison humaine. La technique narrative utilisée dans la construction de ces passages est l'anticlimax, qui désigne un événement où une série d'événements étonnamment moins importants que ceux qui y conduisent, leur effet étant moins intense que celui attendu par le lecteur¹. L'anticlimax est récurrent dans l'étape du (x) départ du héros. En l'occurrence, il est représenté par la rencontre du personnage non pas avec la femme qu'il avait imaginée, mais avec un monde qui a subi des mutations sociales significatives, qu'il n'a pas anticipées et qu'il n'a pas eu le temps d'assimiler. Par exemple, si « Choutov avait su rajouter trente ans au visage de la jeune fille qu'il avait connue » (*VHI*, p. 61), il n'a pas, en revanche, anticipé les transformations politiques et culturelles provoquées par la dissolution de l'Union soviétique, ni mesuré l'impact que celles-ci auraient sur la vie de ses anciennes connaissances.

Le personnage revient dans son pays natal après une absence de plus de deux décennies, au cours du premier mandat de Vladimir Poutine (2000-2004), qui prend la relève à la suite de la démission, le 31 décembre 1999, de Borin Eltsine, premier Président de la Russie post-soviétique. Ce mandat est construit, comme l'observent Marlène Laruelle et Jean

¹ Gerald Prince, *Dictionary of Narratology*, Lincoln-Londres, University of Nebraska Press, [1987] 2003, p. 6.

Radvanyi, autour des idées de la stabilisation et de la reprise¹ après les années de transition 1990, considérées comme un nouveau « Temps des troubles » et dominées par la corruption, l'instabilité sociale et économique et la dévaluation de la monnaie, ainsi que par l'émergence des Nouveaux riches – une nouvelle oligarchie financière qui constitue la couche la plus nantie de la société². Le fait qu'Iana appartienne à cette classe sociale est décrit par l'observation, à travers le regard surpris de Choutov, de ses manières, ainsi que de son apparence physique :

Iana l'embrasse avec un pépiement de bienvenue et il doit, dans une rapide traduction visuelle, accepter cette femme mince, aux cheveux d'un blond ocré, à l'allure juvénile. « Elle ressemble à... Léa ! » Le constat est tellement déconcertant que plus rien ne l'étonne. Ni la longueur du couloir, ni toutes ces pièces qui se succèdent (un appartement communautaire ?), ni même cette invitation de Iana : « Viens, je vais te montrer le jacuzzi... » [...] Les mots russes lui manquent pour traduire cette nouvelle réalité. (VHI, p. 61-62)

Lors de la visite de l'appartement, Choutov s'aperçoit qu'à part Iana et son fils Vlad, il y a encore un habitant. Il apprend qu'il s'agit de Volski, un vieillard paraplégique dont l'admission dans une maison de retraite fut retardée par les préparations du tricentenaire. La situation est décrite par une référence intertextuelle au théâtre de l'absurde, plus précisément, à *Amédée ou Comment s'en débarrasser* (1954) : « c'est comme dans cette pièce de Ionesco, tu te souviens, un appartement où traîne un cadavre dont personne ne sait comment se débarrasser... » (VHI, p. 65). Le vieillard est sourd et, en plus, ajoute Iana, « il a perdu... le don de la parole » (VHI, p. 65), expression qui perdra son sens métaphorique au fur et à mesure qu'il narrera l'histoire de sa vie – autrement dit, le vieillard s'avère être un narrateur doué. Par une tournure particulière des événements, la rencontre la plus significative que Choutov fait pendant son retour à Saint-Pétersbourg est celle de cet homme qui, sans être ni sourd ni muet, n'adresse sa parole qu'à celui digne de l'entendre et capable de le comprendre. Il est (x)³ l'aide surnaturelle qui prend la forme du guide, du maître spirituel, dont la présence et la parole transfigurent le disciple, qui est, en l'occurrence, incarné par Choutov. L'habitude des maîtres de choisir les personnages auxquels ils adressent la parole est présentée de façon encore plus explicite dans l'incipit du *Crime d'Olga Arbélina*, où le vieillard scrute les visiteurs du cimetière avant de décider s'il partage ses récits avec eux :

¹ Marlène Laruelle et Jean Radvanyi, *Understanding Russia. The Challenges of Transformation*, New York-Londres, Rowman & Littlefield, 2018, p. 52

² Allen C. Lynch, *How Russia Is Not Ruled : Reflections on Russian Political Development*, Cambridge, Cambridge University Press, 2005, notamment le troisième chapitre, « The 1990s in Russia. A New "Time of Troubles" ? », p. 85-127. L'expression « le Temps des troubles » désigne la période de la fin du XVI^e et du début du XVII^e siècle en Russie (1598-1613), marquée par des conflits et des intrigues qui menacent l'existence même de l'État russe. Voir aussi Bertram Silverman et Murray Yanowitch, *New Rich. New Poor. New Russia. Winners and Losers on the Russian Road to Capitalism*, Londres-New York, Routledge, [1996] 2000.

Le regard du vieux gardien semble traverser de longues étendues d'obscurité, des villes nocturnes peuplées depuis longtemps par des ombres. On voit qu'il tente de comprendre à qui il a affaire : à l'un de ces curieux qui viennent pour emporter deux ou trois anecdotes. Ou bien à un fugitif qui s'est évadé d'un déjeuner familial et s'est réfugié ici pour retrouver le souffle. Ou peut-être à celui dont il n'espérait plus la venue ? (COA, p. 30)

De même, dans *L'Archipel d'une autre vie*, le vieux Pavel Gartsev attache d'abord le jeune narrateur, qui suit ses pas dans la taïga de l'Extrême-Orient russe, à un arbre, pour s'assurer qu'il n'est pas dangereux, mais qu'il est digne de sa confiance. En le déliant, il commence à lui raconter l'histoire de sa vie. L'idée qui se dégage du mutisme feint de Volski et de la précaution du gardien du cimetière et de Pavel Gartsev est que les récits initiatiques ne sont pas offerts à n'importe qui, mais seulement à ceux qui sont dignes de les entendre. Dans les trois romans, le vieux maître, fin connaisseur des regards et des visages humains, choisit soigneusement son disciple. Ainsi, à (y) l'initiation de celui-ci se substitue le récit du voyage initiatique du maître dans *La Vie d'un homme inconnu* et *L'Archipel d'une autre vie*, et de la vie d'autrui – d'une princesse russe émigrée en France après la Révolution bolchevique et la guerre civile russe ultérieure – dans *Le Crime d'Olga Arbélina*.

Dans le roman qui nous intéresse à présent, Volski se remémore son (x) départ, son (y) initiation et son (z) retour, qui occuperont les trois parties centrales du livre (II, III, IV). Les deux autres (I et V) portent sur le départ et le retour du héros-disciple. La technique narrative employée ici est celle du récit à cadre, ou du récit enchâssé, le récit enchâssant étant constitué par le départ et le retour de Choutov, et celui enchâssé, par l'expérience de vie du vieillard, selon le schéma suivant :

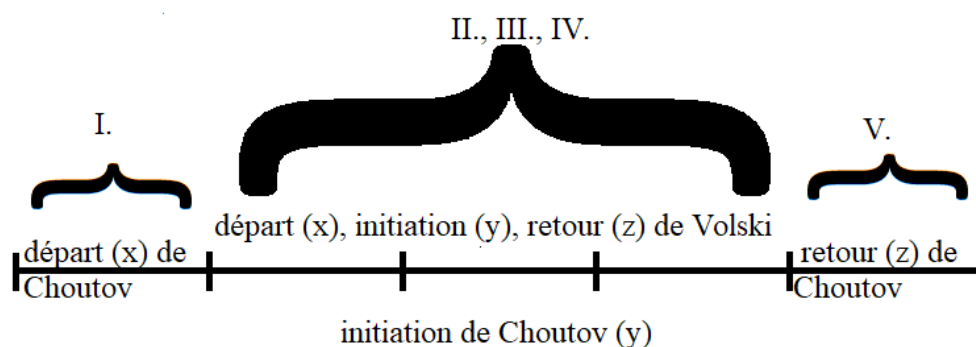


Fig. 1. Le schéma narratif des monomythes dans *La Vie d'un homme inconnu*

Les romans dont le récit est constitué sur le même schéma centré sur la dynamique du maître et du disciple et superposant leurs voyages initiatiques respectifs sont *Le Crime d'Olga Arbélina*, *La Musique d'une vie*, *Le Voyage d'une femme qui n'avait plus peur de vieillir*, *La Terre et le ciel de Jacques Dorme*, *Une Femme aimée*, *L'Amour humain*, *Le Pays du lieutenant Schreiber*, *L'Archipel d'une autre vie*, mais nous retrouvons des traces de cette relation dans tous les romans de Makine, comme nous l'avons montré pour *Au temps du fleuve Amour*. Dans ces ouvrages, l'itinéraire du monomythe d'un premier personnage, le disciple, consiste dans la rencontre du maître, qui lui parlera de sa propre aventure initiatique. Ainsi, le squelette narratif de ces livres repose sur une double représentation du monomythe, dans le cadre de laquelle le processus d'initiation du disciple est remplacé, au niveau du texte et donc du récit, par le parcours initiatique du maître. L'initiation du disciple fait l'objet d'une lacune narrative, qu'il incombe au lecteur de reconstituer et d'interpréter. Nous verrons plus tard quels sont les marqueurs du fait qu'écouter l'histoire du maître est une expérience initiatique et non pas un événement ordinaire¹.

Il est important de nous arrêter, pour l'instant, sur la transformation intérieure du héros, élément indispensable du parcours initiatique. Ce processus, que l'auteur conçoit comme une véritable transfiguration, c'est-à-dire une métamorphose totale et indélébile, fait l'objet d'une théorie énoncée dans *Alternance*, qui est le roman matriciel de l'œuvre makinienne, dans lequel est présenté le système philosophique qui sous-tend, dès le début, l'intégralité de la création romanesque de l'écrivain. Il s'agit de la théorie des trois naissances, retrouvée dans un manuscrit incomplet qui appartient à Théodore Godbarsky. Ce manuscrit systématise, dans une théorie cohérente, des éléments que nous retrouvons dans chacun des romans de l'auteur, ainsi que dans son essai et sa pièce de théâtre. Il est intitulé *Le Monde de la Troisième naissance* et il consiste en « une liasse de pages arrachée à un volume » (A, p. 74), « *un livre mutilé* » (A, p. 73, en italique dans l'original) dont des fragments sont insérés dans le récit-cadre, celui du voyage initiatique en Australie d'un jeune héros. Selon Théodore Godbarsky, l'auteur de ce livre « *mutilé* », la vie de l'homme est constituée de deux naissances, la première, biologique, et la seconde, sociale. Elles sont décrites en détail et présentées à travers le signe de leur caractère éphémère, de leur fragilité, ainsi que de l'agressivité qui dominent les relations sociales et professionnelles qui en relèvent :

Notre première naissance est biologique : agrégat de cellules capable de se maintenir en vie, de s'alimenter, de se développer, de se reproduire. Quel que soit le

¹ Voir *infra*, la chapitre III. 2. « Émotions et représentations mentales du monde. Le réalisme affectif dans *La Vie d'un homme inconnu* », p. 361-384.

destin de l'agrégat, il s'usera et disparaîtra dans vingt mille ou, mieux, trente mille jours. Il se désagrègera.

La Deuxième naissance, sociale, suit de près la Première : le tout jeune animal commence à exister pour les autres. Son itinéraire dans la société sera humble ou flamboyant, néfaste pour ses semblables ou bénéfique, cela ne changera pas son bilan : la mort le frappera dans vingt ou trente mille jours.

Telle est la vie des hommes des deux premières naissances. Triste sort et pourtant nous nous y accrochons avec frénésie. (A, p. 125, en italique dans l'original)

Le manuscrit, dont certaines parties seront reprises est citées également dans *Au-delà des frontières* (cf. ADF, p. 46-54), continue à déconstruire tout sens de la vie qui pourrait découler des deux premières naissances. La jouissance sexuelle – les 20 000 jours mentionnés dans ce fragment sont d'ailleurs des allusions au roman *Les 20 000 femmes de la vie d'un homme* –, le succès professionnel et l'ascension sociale se valent et, qui plus est, sont temporaires. Il existe, cependant, une troisième naissance, « *tout autre que les deux précédentes. Une dimension d'une altérité radicale. Alternance* » (A, p. 138, en italique dans l'original).

La manière d'accéder à cette naissance autre – comme son étymologie latine indique¹ – est, selon le texte, « la *métanoïa* grecque » (A, p. 412), indication sur laquelle se termine la partie retrouvée du manuscrit de Theo Godb, comme le nom de son auteur est souvent abrégé. Composé de la préposition « *μετά* », qui signifie « au-delà de », et du verbe « *voέω* », qui signifie « penser », le mot n'a pas d'équivalent précis dans les langues européennes modernes, étant souvent traduit, notamment dans le contexte religieux chrétien, comme « repentir »². La *métanoïa* grecque suppose cependant une reconversion de l'esprit, un renouvellement de son rapport à lui-même, à autrui et à la vie. Dans ce sens, elle est, dans notre corpus, l'enjeu des voyages des héros, ainsi que, nous le verrons, de la lecture romanesque. Sans être expliquée, elle est le centre de gravité de la création makinienne, car vers elle convergent à la fois l'itinéraire de chaque personnage ainsi que la création littéraire et la lecture. Faire le point sur les origines philosophiques de la théorie des trois naissances dépasse nos compétences ainsi que l'objectif de cette thèse. En effet, son élément central, la rhétorique du « *memento mori* » – la célèbre maxime latine concernant la brièveté de la vie et l'inévitabilité de la mort – est commun à plusieurs cultures et traditions spirituelles et religieuses, et il a constitué l'objet de nombreuses créations artistiques, étant représenté à travers le temps dans

¹ Le premier sens du pronom adjectival latin « *alter* » est celui de « l'autre » dans un groupe de deux personnes. Par extension, il a commencé à désigner autrui, les autres, les semblables. Cf. <https://www.lexilogos.com/latin/gaffiot.php?q=alter>, page consultée en ligne le 1^{er} mars 2019.

² Le substantif « *métanoïa* » est traduit comme « repentir » dans la plupart des versions européennes de la Bible. Cette traduction est cependant inexacte, puisque le concept désigne non pas le simple fait de se repentir, mais une profonde reconversion spirituelle, une transfiguration mentale.

la peinture, la littérature, la cinématographie et les jeux vidéo¹. Il en va de même pour le topos de la vanité, qui fait écho au célèbre passage de l'Écclésiaste, « *vanitas vanitatum et omnia vanitas* » (« vanité des vanités, tout est vanité »), qui ne porte pas sur la matière, mais sur l'aspect social et historique de la vie, assimilés à ce que le narrateur appelle « la deuxième naissance ».

La représentation des trois naissances apparaît dans d'autres romans, bien que, dans la plupart des cas, elles ne soient pas nommées ainsi. Cela montre, à notre sens, que la pensée qui sous-tend l'œuvre makinienne précède sa mise à l'écrit et qu'elle existait déjà avant la création de son premier roman qui, justement, illustre la décadence d'un personnage qui s'adonne aux deux premières naissances, refusant obstinément la troisième². Dans *Une Femme aimée*, qui porte sur les tentatives du jeune Oleg Erdmann de créer un film sur l'impératrice Catherine II pendant les deux décennies qui précèdent et suivent la dissolution de l'URSS, les deux premières naissances sont résumées par la dénomination des « lois de ce monde », résumées de la manière suivante :

[...] la force écrase la faiblesse, le sexe exacerbe la soif de dominer, le rêve signifie l'inadaptation, l'incapacité de survivre dans la jungle sociale. Et puisque nous sommes des gens civilisés, note langage dissimule adroitement cette bestialité : la logique de l'Histoire, la victoire de la Raison... (UFA, p. 197).

Dans un dialogue avec l'historien Lourié, Oleg lui demande avec méfiance quelle est l'utilité de filmer des faits historiques. Celui-ci lui donne la réponse, dans un passage qui fonctionne comme un art poétique en filigrane : « pour montrer à quel point la mascarade de l'histoire est vaine. Pour faire comprendre qu'il existe une vie au-delà de ce cirque... » (UFA, p. 262). Découvrir l'existence d'une vie « au-delà » de l'histoire et du social est un topos récurrent. Eva Sander, l'actrice allemande qui joue Catherine à l'âge de la maturité, décrit l'amour vécu par l'impératrice avec le lieutenant Alexandre Lanskoï comme quelque chose de « si étrange au monde que pour s'aimer, ils devaient effacer ce monde-là. Partir. Renaître... » (UFA, p. 207). Ces passages réactualisent l'idée que les deux premières naissances relèvent du biologique, de l'historique et du social, alors que la troisième exige une transformation radicale, une véritable transfiguration spirituelle. Ils préfigurent aussi un autre thème récurrent, qui est celui de l'existence d'un langage qui, au lieu de « dissimule[r...] la bestialité » (UFA, p. 197), pourrait, au contraire, être le catalyseur de la troisième naissance. Il s'agit, nous le verrons, du langage

¹ Voir par exemple Benjamin Delmotte, *Esthétique de l'angoisse : le memento mori comme thème esthétique*, Paris, Presses universitaires de France, 2010.

² Nous développons cette idée dans la dernière partie de cette thèse, qui porte sur ce que nous appellerons la « transbiographie ». Voir *infra*, p. 400 et suiv.

littéraire, qui est l'objet de la quête des héros, (y)6 le don suprême avec lequel ils retournent, à la fin de leur voyage initiatique, au monde quitté pour l'améliorer.

Il convient de souligner l'adéquation entre la théorie des trois naissances de Godb et la vie comme « une succession ininterrompue de morts et de naissances »¹ théorisée par Campbell, vision qui est propre aux héros de tous les romans makiniens, à ceux qui réussiront leur voyage et deviendront des initiés. Par exemple, *Une Femme aimée*, qui se termine par le voyage spontané d'Oleg Erdmann et d'Eva Sander, une actrice allemande qu'il avait connue au début des années 1980 lors du tournage du scénario de son premier film sur Catherine II, à travers l'Europe, sur les traces du voyage qui, selon eux, aurait été désiré et imaginé, mais jamais réalisé, par Catherine II et son amoureux Alexandre Lankoï. Le topos de la mort et de la renaissance y apparaît à trois reprises, d'abord dans une confession d'Oleg sur sa vie dans la Russie post-soviétique :

– [...] À une époque, j'ai bien gagné ma vie grâce aux documentaires commandés par les oligarques. Vous croyez qu'avec cet argent j'ai essayé de faire un film sur Lankoï et Catherine ? Pas du tout ! Je me suis acheté une grosse bagnole, j'ai loué un grand trois-pièces près de la Nevski et, à un moment, j'ai même eu deux nanas à qui je faisais croire que j'allais décrocher pour elles un casting de rêve...

– Et puis ?

– Et puis, Kozine est mort et j'ai compris : la vraie mort était cette vie que je menais...

(UFA, p. 352)

Ensuite, lorsque les deux arrivent en Italie, ce topos est réactualisé par Eva, qui récite un vers appris d'un réalisateur italien. Le texte ne le précise pas, mais tout lecteur y reconnaîtra le célèbre sonnet éponyme d'Ugo Foscolo, réinterprété – le « je » lyrique foscolien y exprime son désespoir par rapport à soi-même et à la vie – sous un jour lumineux :

Eva sourit, murmure un vers souvent cité, dit-elle, par Aldo : « *Non sono chi fui. Perì di noi gran parte...* » Aldo pensait que Catherine répétait des paroles semblables en préparant sa fuite. *Je ne suis plus celle que j'étais. Une grande partie de moi est morte...* Elle espérait revivre. Ne serait-ce que pour la durée de quelques jours de février sur une petite route ensoleillée, comme celle-ci... (UFA, p. 361-362)

Il apparaît enfin dans les derniers paragraphes du roman, lorsque le narrateur résume la métamorphose d'Oleg en comparant sa vie du début des années 1980, lorsqu'il avait 28 ans, avec sa vie actuelle, de la fin des années 1990, après avoir atteint la quarantaine :

Il était, alors, quelqu'un qui se débattait entre ses deux origines, souffrait de son passé, désirait fébrilement réussir son avenir. Un homme qui ne savait pas comment se définir face à ce monde et qui s'inventait des identités compliquées, des alibis, des justifications d'être...

¹ Joseph Campbell, *op. cit.*, p. 61.

Eva se retourne, s'arrête, l'attend. Il se dit qu'une définition très brève lui suffit désormais. Une identité simple, libre comme cette enfilade aérienne ouverte sur la mer. Un homme dans le regard d'une femme aimée. (UFA, p. 363)

La théorie de Godb n'est donc pas un *ars moriendi* qui a comme objectif d'apprendre aux gens à bien mourir. Au contraire, elle constitue une leçon sur l'art de vivre, un *ars vivendi*, une injonction à se recentrer sur l'essentiel justement en raison du caractère périssable de la condition humaine, comme l'ont fait Oleg et Eva dans le roman cité ci-dessus. Mais elle est en même temps une réflexion sur la mission du poète. Comme le précise Wendy Beth Hyman dans son étude sur la Renaissance, les peintures du *memento mori* ont une relation complexe avec l'apparente humilité de leur message, car d'une part, elles soulignent le fait que le temps finira par tout vaincre, mais de l'autre, elles indiquent aussi que le révélateur de cette vérité est l'artiste¹. Il s'ensuit que ce dernier a une fonction et un pouvoir prophétiques, que les héros et les narrateurs assument à la fin de leur quête, lorsqu'ils retournent dans leur monde d'origine pour créer une œuvre capable de le transfigurer.

La technique utilisée pour présenter la théorie des trois naissances est une version du topos du manuscrit trouvé, par lequel un personnage tombe sur un livre écrit par quelqu'un d'autre, qu'il retranscrit dans son œuvre en le rendant ainsi accessible aux lecteurs. Comme le remarque Christian Angelet, ce topos remonte au moins au Moyen Âge, ayant été employé au fil du temps par Chrétien de Troyes dans *Cligès*, par Miguel de Cervantès dans *Don Quichotte* ou par Samuel Richardson dans *Paméla*². La version utilisée par Makine, qui réapparaît aussi dans son dernier roman, est cependant différente de celle évoquée dans ces ouvrages, dans le sens où le manuscrit trouvé ne constitue pas par lui seul la diégèse, mais s'entrecroise avec les autres plans narratifs du récit, ce qui est stylistiquement marqué par des va-et-vient entre les actions des héros et les fragments du manuscrit. Il n'en reste pas moins que ce dernier est emboîté au niveau du monde diégétique, l'emboîtement étant, en effet, caractéristique de l'œuvre makinienne, tant au niveau thématique que narratif et stylistique. Pour employer une métaphore aussi banale qu'expressive, les éléments importants sont placés à l'intérieur de plusieurs poupées gigognes – les jouets de taille décroissante placés les uns à l'intérieur des autres. Ils restent, de ce fait, protégés du monde, n'étant révélés qu'à ceux qui arrivent, avec difficulté et patience, au bout de leur quête. Le personnage de Volski, par exemple, gît dans

¹ Wendy Beth Hyman, *Impossible Desire and the Limits of Knowledge in Renaissance Poetry*, Oxford, Oxford University Press, 2019, p. 89.

² Christian Angelet, « Le topos du manuscrit retrouvé », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n° 42, 1990, p. 166 et suiv. Ce topos est employé aussi, entre autres, dans le roman *Lolita* de Vladimir Nabokov.

une petite chambre dans laquelle personne ne souhaite entrer, la visite de l'appartement de Iana commençant par la parade des utilités – les halogènes, le jacuzzi, la terrasse (*VHI*, p. 61-65). Il en va de même pour le manuscrit de Théodore Godbarsky, qui, bien que retrouvé, s'achève sur un point essentiel, comprenant des parties perdues à jamais, inaccessibles aux personnages comme au lecteur, mais qui constituent la clé de sa théorie. De plus, l'abréviation de son nom, Théo Godb, transmet à trois reprises le nom de dieu, en grec (*θεός, theos*), en anglais (*God*) et, dans son nom lu à l'envers, en russe (*боз, bog*) – ce qui lui confère une autorité symbolique par rapport à tous les autres personnages makiniens. Si attribuer à un auteur la pensée de ses personnages constitue une erreur logique, quoique fréquemment commise, nous ne nous tromperions cependant pas en interprétant Théo Godb comme un personnage-rapporteur, ni en attribuant sa pensée à l'auteur même. En effet, après la publication de son plus récent roman (2019), l'auteur a assumé, lors de plusieurs interviews et rencontres avec les lecteurs¹, ainsi que lors de nos entretiens avec lui, la théorie des trois naissances comme étant la sienne. Elle reflète ainsi sa vision du monde, ce qui explique pourquoi elle résonne en contrepoint dans chacun de ses romans. Ajoutons enfin que, puisqu'elle suppose un abandon du monde de la première et de la deuxième naissance pour découvrir une autre dimension de l'existence, la théorie des trois naissances n'est rien d'autre qu'une version du monomythe campbellien.

Revenons maintenant à *La Vie d'un homme inconnu* pour retracer les catalyseurs de la transfiguration spirituelle spécifique à la troisième naissance. En l'occurrence, (x)5 le ventre de la baleine, à savoir l'endroit hétérotopique qui héberge la transformation du héros, est la chambre de Volski, dans laquelle le protagoniste passe une nuit lorsque Vlad, le fils de Iana, lui demande de s'occuper du vieillard à sa place pour qu'il puisse rejoindre sa partenaire. L'élément qui provoque la conversion de Choutov est, comme nous l'avons précisé, le récit de l'initiation de Volski. Le laps de temps évoqué par ce dernier s'étend des journées qui précèdent, en juin 1941, l'invasion de l'Union soviétique par la Wehrmacht, l'armée du III^e Reich, et les années d'après la guerre. Le personnage se remémore sa participation aux combats de l'Armée rouge, notamment à la défense de la ville de Leningrad, à la bataille de Stalingrad (août 1942-janvier 1943) et à celle de Koursk (5 juillet-23 août 1943)², c'est-à-dire à trois des affrontements les plus marquants du front de l'Est. Le siège de Leningrad est l'un des événements les plus traumatiques de l'histoire moderne. Ayant duré presque 900 jours, du 8

¹ Par exemple, lors des rencontres avec les lecteurs à la Librairie Lamartine de Paris (le 26 mars 2019), à l'École nationale des Chartes (le 16 avril 2019) et à la librairie L'Écume des Pages (le 17 avril 2019).

² Bien que plus courte que d'autres affrontements, la bataille de Koursk s'est déroulée sur un territoire très étendu du sud-ouest de la Russie, mesurant presque 23 000 km². Elle est considérée comme la plus grande bataille de chars de l'histoire, et elle finit par la victoire des forces soviétiques.

septembre 1941 jusqu'au 27 janvier 1944, il consiste dans l'encerclement de la ville par l'Allemagne et ses alliés, notamment la Finlande et la 250^e division d'infanterie hispano-portugaise. Comme le précise François-Xavier Nérard, « des 2,5 millions d'habitants de la ville à la veille du conflit, seuls 600 000 y résident encore quand l'Armée rouge libère Leningrad le 27 janvier 1944 »¹. Environ un million d'habitants sont évacués, alors qu'autour de 800 000 meurent de faim et de froid. *La Vie d'un homme inconnu* s'inscrit ainsi dans la littérature qui évoque la terreur de cet épisode², sans le faire, pour autant, sur un mode héroïque. Au contraire, la participation à la guerre, profondément traumatique par son exposition répétée à la cruauté et aux morts qu'il juge inutiles, a un effet déshumanisant sur lui.

La guerre n'est donc pas une expérience initiatique, s'avérant souvent être le contraire, comme nous le verrons dans l'analyse de *La Fille d'un héros de l'Union soviétique*. Le narrateur l'affirme d'ailleurs explicitement en mentionnant « qu'elle lui donna peu de leçons » (*VHI*, p. 148) et en la désignant par la dénomination périphrastique d'« enfer créé par les hommes » (*VHI*, p. 152). La métaphore de l'enfer est récurrente dans les évocations des affrontements armés. Dans *L'Amour humain*, par exemple, elle réapparaît dans une référence à la guerre civile somalienne (1991-) : « l'enfer de Mogadiscio nous a engloutis dans la folie violente et routinière de ses combats, dans la ronde des visages morts parmi lesquels seuls ceux des enfants parvenaient encore à choquer » (*AH*, p. 250). De même, dans *L'Œuvre de l'amour*, un officier venu du front parle, lors d'un dîner avec d'anciennes familles aristocratiques, d'« une guerre peu semblable à un brillant tournoi. Une guerre de masse, une guerre de plèbe et de glèbe et qui ferait mourir des millions d'anonymes » (*ŒA*, p. 14-15). La guerre évoquée renvoie, de manière métonymique, à toute conflagration, car aucune n'est justifiée dans la pensée qui sous-tend l'œuvre de Makine. Selon celle-ci, les conflits armés ne se déclinent jamais sous un jour héroïque. Ils sont, au contraire, abaissants, traumatisants et, en définitive, absurdes. Guerre et absurdité sont d'ailleurs liées dans la littérature occidentale du XX^e siècle, car d'un côté, la Seconde Guerre mondiale a bouleversé les conventions esthétiques et engendré le théâtre de l'absurde³, et de l'autre, les guerres du XX^e siècle, de la Grande Guerre (1914-1918) à la guerre d'Irak, en passant par la guerre civile espagnole (1936-1939) et la guerre de Vietnam, ont donné naissance à des chefs-d'œuvre qui dénoncent justement leur

¹ François-Xavier Nérard, « Le siège de Leningrad, 1941-1944 », *Encyclopédie pour une histoire nouvelle de l'Europe*, 2016, document consulté en ligne sur <https://ehne.fr/node/110> le 3 avril 2019.

² D'autres ouvrages célèbres qui évoquent cet événement sont le poème d'Anna Akhmatova, *Requiem* (1963), le *Journal du siège de Leningrad* (1984) de Lidiya Ginzburg, ainsi que, sur un ton plutôt dérisoire, *Les Cœurs des quatre* (1994) de l'écrivain russe contemporain Vladimir Sorokin.

³ Martin Esslin, *The Theatre of the Absurd*, New York, Vintage Books, [1961] 2004, p. 23.

l'absurdité – pensons à *Abattoir 5 ou la Croisade des enfants* (1969) de Kurt Vonnegurt Jr., *Les Nus et les morts* (1948) de Norman Mailer, *La Plaçà del Diamant* (1962) de Mercè Rodoreda, ou *Regeneration* (1991) de Pat Barker¹, pour n'en nommer que quelques-uns. Makine s'inscrit dans cette tradition qui met en évidence l'absurdité de la guerre, qu'il a vécue lui-même en Afghanistan et en Angola, et qu'il a représentée comme dissonante, illogique et profondément irrationnelle².

Ce qui provoque la transfiguration de Volski n'est donc ni le siège de Leningrad, ni la bataille de Koursk, mais l'amour plein d'abnégation de Mila, son amoureuse, qu'il retrouve après la fin des combats. Vendant son propre corps pour nourrir des orphelins pendant le siège, Mila incarne le prototype oxymorique de la « sainte prostituée », représenté par Sonia dans *Crime et châtiment* de Dostoïevski et par Fantine dans *Les Misérables* de Victor Hugo. Indésirable si on la regarde à travers son statut social, elle fait preuve d'une force et d'une noblesse d'âme extraordinaires. Ces personnages, qui sont, pour reprendre le titre du roman, des hommes et des femmes inconnues, incarnent souvent les rôles des maîtres spirituels chez Makine qui, comme Tolstoï et Dostoïevski, accordent une attention particulière aux marginaux, aux « humiliés et offensés »³. Par exemple, dans *La Musique d'une vie*, celui qui joue le rôle du maître, Alexeï Berg est un pianiste déchu, qui n'a pas pu faire carrière à cause des persécutions staliniennes ; dans *Le Crime d'Olga Arbélina*, le « maître » est le gardien d'un cimetière, alors que dans *Le Voyage d'une femme qui n'avait plus peur de vieillir*, il est incarné par un sans-abri ; dans *L'Amour humain*, ce rôle est joué à la fois par la mère d'Anna, une paysanne sibérienne, ainsi que par Elias, un révolutionnaire angolais mort dans la guerre civile somalienne. De manière similaire, quelques années après leurs retrouvailles, Mila sera envoyée dans un camp sans laisser de trace. Son union avec Volski est donc courte. Cependant, le fait d'avoir été exposé à sa présence provoque une profonde conversion mentale du personnage, lui permettant de vivre dans ce que Godb appelle « le monde de la troisième naissance » jusqu'à la rencontre de Choutov, plus d'un demi-siècle après. La conclusion que nous pouvons en tirer est que l'existence des personnages comme Mila, des humbles inconnus passés, en apparence, inaperçus lors de leur brève vie, laisse des traces permanentes dans le monde, des traces qui continuent à façonner l'existence des autres bien après leur disparition.

¹ Les deux derniers romans n'ont pas encore été traduits en français. Nous avons donc gardé le titre original, en catalan et en espagnol.

² Cela relève de l'étymologie latine du mot, l'adjectif « *absurdus* » signifiant « hors de propos, discordant ». Cf. <https://www.grand-dictionnaire-latin.com/dictionnaire-latin-francais.php?parola=absurdus>.

³ *Humiliés et offensés* est le titre du roman de 1861 de Féodor Dostoïevski.

Dans le voyage initiatique de Volski, Mila incarne le maître et Volski, le disciple qui, une fois initié, pourra, à son tour, jouer le rôle du maître. Mila est à la fois (x)³ l'aide surnaturelle et la figure de (y)² la déesse, la mère primordiale, remplie de sollicitude et de charité. Son personnage est construit en antithèse avec Léa, qui est représentée en train de s'initier aux rituels sociaux de la deuxième naissance, et avec Iana qui, dans la terminologie de Theo Godb, est une véritable « championne de la Deuxième naissance », une femme d'affaires de succès qui a parfaitement assimilé les règles du jeu de son monde professionnel. Les vecteurs de la transfiguration spirituelle forment ainsi un triptyque et sont organisés à la manière des poupées-gigogne. À l'amour de Mila, qui est le moteur premier du voyage initiatique de Volski, s'ajoute la parole orale par laquelle ce dernier transmet son histoire à Choutov. S'y ajoute, enfin, le récit qui, en l'occurrence, est narré à la troisième personne par un narrateur dont Choutov n'assume pas l'identité, mais qui, dans d'autres romans de Makine, est incarné par le disciple même, à la suite de son expérience initiatique. Choutov vit donc son initiation par procuration, en écoutant Volski narrer la sienne. Son (y)¹ chemin des épreuves consiste à écouter le récit sur le chemin des épreuves de ce dernier, ce qui mobilise de nombreux éléments cognitifs – son attention, sa perception, son imagination, ainsi que ses émotions et sa capacité d'empathiser avec autrui. C'est grâce à son empathie qu'écouter un récit devient une expérience initiatique – ce qui a des implications métafictionnelles que nous explorerons plus tard. Son (z) retour après les heures passées dans la compagnie de Volski n'est présenté que partiellement à la fin du roman. La dernière image du personnage le surprend en train de se promener au bord du golfe de Finlande à côté de Vyborg, où se trouve l'hospice dans lequel Volski est mort, mais la représentation textuelle de sa cognition à la suite de sa rencontre avec Volski permet, nous le verrons, d'affirmer que le voyage initiatique a atteint son objectif et que Choutov a subi la transformation de l'esprit à laquelle fait référence le concept de *métanoïa*.

Soulignons en guise de conclusion le rôle régénérateur de l'amour de Mila, qui transperce temps et espace après la mort de celle-ci, étant un véritable moteur qui met le monde en branle. L'amour est un effet le mot qui apparaît le plus souvent dans les titres – pensons à *Au temps du fleuve Amour*, *Cette France qu'on oublie d'aimer*, *L'Amour humain*, *Le Livre des brèves amours éternelles*, *Une Femme aimée* et *L'Œuvre de l'amour*. Le deuxième mot le plus fréquent dans ses titres est « vie » : *La Musique d'une vie*, *La Vie d'un homme inconnu*, *Les 20 000 femmes de la vie d'un homme* et *L'Archipel d'une autre vie*. Nous ne pouvons pas nous empêcher d'y voir une corrélation, car aimer est effectivement ce qui distingue, pour l'auteur, les deux premières naissances de la dernière, ou, comme il le mentionne dans l'incipit de *L'Archipel d'une autre vie*, la vie de la simple existence : « À cet instant de ma jeunesse, le

verbe “vivre” a changé de sens. Il exprimait désormais le destin de ceux qui avaient réussi à atteindre la mer des Chantar. Pour toutes les autres manières d’appaître ici-bas, “exister” allait me suffire » (AAV, p. 11). Ceux à qui le texte fait référence sont le couple Pavel Gartsev et Elkan, qui se sont retirés du monde pour vivre en ermites sur une île. L’intrigue de ce roman est d’ailleurs la même que celle de *La Vie d’un homme inconnu* : un non-initié, jeune, en l’occurrence, rencontre un vieux « mentor » qui lui raconte l’histoire de son voyage initiatique, dont le ressort le plus important est la capacité d’aimer de sa femme. Après avoir passé quelques heures en la présence du mentor et avoir fait attention à son histoire, le non-initié devient un initié. À la suite de cette rencontre, il couche à l’écrit son propre voyage, incorporant dans son texte le récit de la rencontre et du voyage initiatique du maître. Il écrit pour témoigner de l’existence des deux êtres exceptionnels qui sont ce dernier et sa femme, mais aussi parce que lors de cette expérience, il s’est découvert une vocation d’écrivain. Cela n’est pourtant pas le cas dans tous les romans. Il existe des personnages dont la capacité d’aimer, et de s’aimer, est réduite. Si Choutov est sauvé par l’amour de Mila, avec laquelle Volski vit « très brièvement, le début d’une vie qu’il n’aurait jamais cru possible sur cette terre » (VHI, p. 145), et par le récit consécutif de Volski, qui partage avec lui, ses souvenirs de cette vie, tous les héros ne subissent pas le même sort et ne franchissent pas la barrière entre vivre et exister. La quête de l’amour reste centrale à cette œuvre, mais tous les personnages ne sont pas à la recherche de « l’amour qui rend immortel celui qu’on aime » (CEA, p. 270).

Le carnaval et l’hôpital. La fille d’un héros déchu

Le premier roman d’Andreï Makine, *La Fille d’un héros de l’Union soviétique*, est également le seul dans lequel le personnage central refuse constamment (x)¹ l’appel de l’aventure et n’entreprend jamais le voyage initiatique. Le noyau narratif de ce livre écrit à la troisième personne par un narrateur hétérodiégétique est profondément dramatique, se déroulant à l’instar d’une catabase, autrement dit, de la descente du personnage principal, Ivan Demidov, aux enfers. Jeune soldat durant la Seconde Guerre mondiale, celui-ci se marie à une infirmière connue sur le front, avec laquelle il aura d’abord un enfant mort en bas âge pendant la famine d’après la guerre, et ensuite une fille. Après des études de langues étrangères, la fille d’Ivan est recrutée par le KGB pour séduire les diplomates étrangers en visite officielle à Moscou afin de leur extorquer des documents et des informations. Ivan meurt dans la déchéance physique et la pénurie matérielle, ainsi que dans la dégradation spirituelle

caractéristique des non-initiés lorsqu’il apprend la vérité sur le métier de sa fille. Le roman suit l’évolution du personnage, à partir de la Seconde Guerre – avec quelques analepses vers son enfance – jusqu’à sa disparition dans les années 1980, lors de l’avènement de la perestroïka et la préfiguration de la dissolution du pays.

Chose intéressante, Ivan est le seul protagoniste de l’écrivain franco-russe à être appelé « héros », à la fois par l’auteur, dans le titre, et par le narrateur, aussi bien au niveau stylistique qu’à celui de la diégèse. En effet, le substantif qui apparaît dans le titre de l’ouvrage n’est pas une métaphore. Il désigne le statut que l’Union soviétique a accordé au personnage à la suite de sa participation à la bataille de Stalingrad, qui a vu s’affronter, entre juillet 1942 et février 1943, la Wehrmacht et ses alliés, à savoir la Roumanie, la Hongrie, l’Italie et la Croatie, aux forces armées soviétiques. Point stratégique et symbolique, puisque la ville, aujourd’hui nommée Volgograd, portait à l’époque le nom du dirigeant de l’Union soviétique, la bataille qui s’y est déroulée fut un des affrontements les plus importantes du Front de l’Est. L’historiographie de vulgarisation la présente à travers un jour hyperbolique, comme « la bataille qui a changé l’histoire »¹ et qui a « ruiné le rêve d’Hitler de dominer le monde »², et pour cause, puisque Stalingrad fut effectivement un des tournants de la Seconde Guerre et un moment crucial pour la victoire consécutive des Alliés. Cependant, comme le remarque Geoffrey Roberts, non seulement cet affrontement a-t-il changé l’histoire, mais l’histoire l’a changé aussi³. Selon Alexander Pollak, la Seconde Guerre est fréquemment symbolisée à travers des événements spécifiques qui relèvent d’un choix délibéré, or ce combat est souvent un de ces événements⁴. Par-delà la déformation inévitable inhérente à la construction discursive du passé, les représentations de la bataille de Stalingrad dans la mémoire soviétique opposent notamment l’héroïsme des Russes et la bestialité des Allemands. De ce fait, les autorités récompensent de la Médaille pour la Défense de Stalingrad, créée en décembre 1942, presque 760 000 militaires et civils qui ont participé à la destruction de la 6^e armée allemande et de ses

¹ Geoffrey Roberts, *Victory at Stalingrad. The Battle that Changed History*, Londres-New York, Longman, 2002, p. 181 et suiv., notre traduction.

² Rupert Matthews, *Stalingrad. The Battle That Shattered Hitler’s Dream of World Domination*, Londres, Arcturus Publishing Limited, [2007] 2013, notre traduction.

L’historiographie de cette bataille est très riche. Nous ne citons ici que quelques titres. L’ouvrage de vulgarisation le plus célèbre est sans doute celui de l’historien britannique Antony Beevor, *Stalingrad. The Fateful Siege : 1942-1943*, Londres, Penguin Books, 1998, qui montre, entre autres, que cet affrontement a changé non seulement le cours de l’histoire, mais aussi la vision contemporaine de la guerre. Notons que Beevor est un des premiers à avoir accédé aux archives soviétiques concernant cette bataille, qu’il a confrontées aux archives allemandes.

³ Geoffrey Roberts, *op. cit.*, « The Stalingrad story : the battle that history changed », p. 163-179.

⁴ Alexander Pollak, « All that Remains of the Second World War : Stalingrad in Wehrmacht Mythology in Television Documentaries », in Hannes Heer, Walter Manoschek, Alexander Pollak et Ruth Wodak (éds.), *Discursive Construction of History : The Wehrmacht’s War of Annihilation*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 208, p. 175.

alliés. De plus, comme le montre Ian Roland Garner dans sa thèse doctorale, la bataille devient centrale dans la construction de l'identité russe de l'après-guerre, ce qui se reflète également dans la littérature de l'époque¹. L'hyperbolisation de l'héroïsme russe dans la construction de la mémoire de cette bataille est le détail qui fait avancer l'intrigue dans *La Fille d'un héros de l'Union soviétique*, qui rejoint ainsi les grands romans inspirés par cet affrontement, comme *L'Education européenne* (1945) de Romain Gary et *Stalingrad* (1945) de Theodor Plevier.

Le livre est structuré en quatre parties relativement égales. La première (*FHUS*, p. 11-62) porte sur la jeunesse du héros, l'expérience de la guerre et la rencontre de sa future femme, Tatiana. La seconde (*FHUS*, p. 63-110) narre la jeunesse de leur fille Olia, ses études et le début de sa carrière au sein du KGB. La toile de fond historique de cette partie est représentée par les années 1980, avec ses événements marquants, à savoir les Jeux olympiques de Moscou de 1980, le début de la guerre soviéto-afghane (1979-1989), de même que la mort de Léonid Brejnev en 1982 et celles de ses deux successeurs, Youri Andropov (1984) et Konstantin Chernenko (1985), commentées par les interventions ironiques du narrateur, selon lequel « l'histoire s'amuse » (*FHUS*, p. 72). La troisième partie (*FHUS*, p. 116-156) commence par l'arrivée au pouvoir de Gorbatchev, qui annonce son projet de restructuration du pays, et relate l'alcoolisme et la déchéance physique et psychologique d'Ivan après la mort de sa femme et son rétablissement temporaire à la nouvelle du projet de mariage d'Olia, suivi par la chute irrémédiable provoquée par la découverte du métier de celle-ci. La dernière partie (*FHUS*, p. 157-210) porte sur la mort et les funérailles d'Ivan, organisées difficilement par sa fille ; celle-ci décide de se prostituer pour obtenir l'argent dont elle a besoin pour enterrer son père, un héros déchu envers lequel les autorités s'avèrent indifférentes. Le livre se termine par la décision d'Olia, tombée enceinte après une nuit passée avec un diplomate allemand, d'avorter.

Le parcours d'Ivan peut être lu comme une suite d'appels de l'aventure refusés ou ratés, auxquels le personnage oppose son ego de héros de l'Union soviétique. Dans ses moments de sincérité de plus en plus rares avec lui-même, Ivan admet n'avoir jamais vu le front lors de cette bataille, s'étant tenu à l'écart des combats : « Stalingrad pourtant, il ne l'avait jamais vu. Rien qu'une traînée de fumée noire à l'horizon, au-dessus d'une steppe sèche et surchauffée jusqu'à faire crisser le sable sous les dents. Il n'avait pas non plus vu la Volga, mais seulement un vide grisâtre au loin [...] » (*FHUS*, p. 26). Cela ne l'empêche pas d'accepter

¹ Ian Roland Garner, *The Myth of Stalingrad in Soviet Literature, 1942-1963*, thèse de doctorat soutenue à l'Université de Toronto, 2018, p. ii, consultée en ligne sur https://tspace.library.utoronto.ca/bitstream/1807/82961/3/Garner_Ian_R_201803_PhD_thesis.pdf le 2 janvier 2019.

avec fierté son statut de héros, qui devient l'élément principal à travers lequel il se définit. Cette image est renforcée à ses yeux par son environnement. Ainsi, il est régulièrement invité à parler de ses exploits dans les écoles. Il prend également part aux festivités annuelles du Jour de la Victoire, qui commémore la capitulation de l'Allemagne face aux troupes alliées le 8 mai (le 9 mai en Russie, en raison du décalage horaire) 1945 à Berlin, et qui fait partie du culte de la Grande Guerre patriotique, élément central de la mémoire identitaire russe depuis la seconde moitié du XX^e siècle jusqu'à présent¹. Le besoin d'héroïsme éprouvé par Ivan remonte en effet à son adolescence et il est présenté dans un premier temps avec empathie, étant justifié par son âge et son désir de vengeance à la suite du meurtre de son petit frère :

L'été 1941, quand il s'échappa du village incendié pour rejoindre les partisans, il venait d'avoir dix-sept ans. Le visage de l'Allemand qui avait tué le petit Kolka, il l'avait encore dans les yeux. Il l'avait gardé comme on garde dans la terreur blafarde et trop réelle d'un cauchemar les tangages de l'escalier qui se dérobe sous vos pieds. [...] Longtemps il avait été obsédé par la pensée d'une vengeance atroce, d'un règlement de compte personnel, par le désir de voir se débattre dans des tortures cruelles celui qui avait posé pour la photo, avec le corps de l'enfant au bout de sa baïonnette. Il était absolument certain de le retrouver. (*FHUS*, p. 23)

Par-delà l'ingénuité du personnage, sûr de retrouver l'assassin de son frère, la dimension intime de son drame et sa perception de la guerre comme « un règlement de compte personnel », ce passage met en évidence l'émergence, dans l'esprit du héros, d'une vision manichéenne du monde, qu'il commence à voir à travers le prisme d'un nationalisme méthodologique. Au cruel soldat allemand s'oppose ainsi le bon et innocent enfant russe qu'Ivan décide de venger. Il souhaite devenir l'agent du rétablissement de l'ordre politique, de l'équilibre entre le bien et le mal et du retour à la justice, entreprise vouée d'emblée à l'échec dans le paradigme makinien selon lequel le bonheur et l'équilibre ne peuvent être atteints qu'au-delà de la sphère politique et historique. L'enthousiasme pour les idéaux révolutionnaires et les projets de justice sociale ou militaire sont caractéristiques de la jeunesse des héros non-initiés et représentent, dans la plupart des cas, une étape vers l'initiation. Le personnage d'Ivan s'oppose, dans cette perspective, à celui d'Elias Almeida (*AH*) qui, à l'instar d'Ivan, voit sa famille souffrir à cause d'une guerre lorsqu'il est encore enfant, et décide de devenir un révolutionnaire professionnel pour contribuer à l'implantation du marxisme dans les pays africains et diminuer ainsi la souffrance de ses proches. À la différence d'Ivan, Elias

¹ Pour le culte de la guerre dans la Russie post-soviétique, voir Kathleen E. Smith, *Mythmaking in the New Russia : Politics and Memory in the Yeltsin Era*, Ithaca-Londres, Cornell University Press, 2002, pour l'époque d'Eltsine, et Ivo Mijnsen, *The Quest for an Ideal Youth in Putin's Russia I : Back to Our Future ! History, Modernity and Patriotism According to Nashi, 2005-2013*, Stuttgart, *ibidem*-Verlag, 2014, notamment le chapitre « Cultural Memory, Commemoration and Hegemony », p. 41-49.

évolue et, même s'il n'abandonne pas sa profession, il se débarrasse de ses convictions utopiques, ce qui lui permet de garder sa santé mentale et de jouer ainsi le rôle du maître dans le scénario du monomythe. L'évolution d'Ivan est, en revanche, un voyage en sens inverse ou, pour citer Campbell, une transformation « de l'aventure en sa négation »¹. Au fur et à mesure qu'il voit son statut de héros se dévaloriser, ce qui arrive notamment à partir des années 1980, il sombre plus profondément dans l'alcoolisme et dans le désespoir, ignorant tous les éléments qui pourraient fonctionner comme un appel à reconsidérer son image de soi – les souvenirs de la guerre, la perception que les autres ont de lui, sa propre misère ou les discussions avec ses anciens compagnons d'armes (*FHUS*, p. 111-112, par exemple), qui démystifient les combats et remettent en cause le récit grandiose et héroïque qu'Ivan fait sien.

La Fille d'un héros de l'Union soviétique est également le seul roman dans lequel la fête collective – qui, comme nous l'avons déjà montré, précède le départ des héros pour l'aventure et symbolise leur séparation du monde auquel ils appartiennent – est récurrente. Le Jour de la Victoire est évoqué à plusieurs reprises dans le livre, fonctionnant comme une invitation répétée à faire ses adieux au monde pour s'embarquer dans le voyage de la connaissance de soi. La même fête est, cependant, un renforcement de son statut de héros, qu'Ivan chérit comme son bien suprême, et qui s'avère un obstacle infranchissable pour (x)⁴ le passage du premier seuil. Les célébrations vont, de ce fait, se démultiplier, de même que la manière de laquelle elles sont représentées. À la fête de la Victoire s'ajoutent progressivement son mariage avec Tatiana, la nuit du Nouvel An quand il regarde avec elle la comédie musicale romantique soviétique *La Nuit du carnaval* (1956) réalisée par Eldar Riazanov² (*FHUS*, p. 56), les Jeux olympiques de Moscou de 1980, les préparations pour le Festival international de la jeunesse et des étudiants organisé à Moscou en 1985 et la mention du spectacle *Le festin de pierre* joué au Bolchoï³, à laquelle Ivan veut inviter sa fille et dont la fin tragique du protagoniste préfigure sa propre décadence et sa mort. La fréquence et la polymorphie du carnaval, présenté dans ce roman sous sa version politique, sociale, chronologique, filmique et théâtrale, sont uniques dans l'œuvre makinienne, au point de créer l'impression qu'un narrateur compatissant multiplierait délibérément les occasions du personnage d'entreprendre l'aventure

¹ Joseph Campbell, *op. cit.*, p. 61.

² Eldar Riazanov (1927-2015) est un réalisateur russe, auteur notamment de comédies.

³ La version qui est jouée n'est cependant pas mentionnée. *Don Juan ou le Festin de Pierre* (1682) de Molière est une version du mythe de Don Juan dans laquelle le personnage principal meurt dans les flammes à la fin de la pièce. Dans la version de 1830 de Pouchkine, Don Juan est un personnage plus complexe, étant représenté non pas comme un séducteur cynique, mais comme un homme en manque d'amour. Il meurt également dans le dénouement. Le compositeur russe Alexandre Dargomyjski a transformé la pièce de Pouchkine en opéra, et c'est sans doute de cet opéra qu'il s'agit dans le texte.

initiatique. Qui plus est, à la récurrence de la fête correspond celle de l'hôpital, qui revient aussi plus souvent que dans tous les autres romans, et qui symbolise moins une société malade, comme dans *Le Pavillon des cancéreux* d'Alexandre Soljenitsyne, mais surtout un individu malade. Ainsi, Ivan et Tatiana font connaissance pendant la guerre dans l'hôpital où elle travaille comme infirmière et où il est hospitalisé après avoir été retrouvé blessé sur le front par Tatiana et ses collègues. À la fin des combats, ils se retrouvent dans un autre hôpital, à Lvov, où cette fois-ci c'est elle qui est hospitalisée après avoir été blessée. Bien des années plus tard, Tatiana va mourir dans un hôpital à la suite de cette blessure, aggravée par celle provoquée par une queue affamée¹ lors d'une bagarre qui a lieu quand elle veut acheter de la nourriture. À la fin du roman, Ivan lui-même finira ses jours dans un hôpital, qui devient de ce fait un espace symbolique, un marqueur non seulement des blessures et des dysfonctionnements du corps, mais surtout de la maladie spirituelle du héros.

L'attachement d'Ivan à son ego de héros transparait aussi à travers sa relation avec les autres. En effet, Tatiana, sa femme, a les attributs propres aux maîtres initiés. Par-delà sa sollicitude et son abnégation – la capacité d'aimer et de se sacrifier pour autrui étant propre aux personnages éclairés –, elle a aussi un handicap physique qui, comme dans le cas des maîtres dans les romans *Confession d'un porte-drapeau déchu* et *La Vie d'un homme inconnu*, symbolise son élévation spirituelle. Touchée par un éclat d'obus pendant la guerre, lorsqu'elle travaillait sur le front pour sauver et soigner les combattants, celui-ci ne peut pas être retiré de son abdomen, limitant ainsi sa mobilité. Les médecins la mettent en garde contre le fait qu'un accouchement pourrait lui être fatal. Néanmoins, animé par son désir d'avoir des descendants, Ivan ignore constamment les avertissements des médecins et donc aussi la fragilité du corps et de la vie de sa femme.

Qui plus est, la décision même de l'épouser relève d'un complexe de sauveteur, notion que nous empruntons à Stephen Karpman². Auteur du triangle dramatique victime – sauveteur – persécuteur, Karpman propose d'analyser les relations interpersonnelles à travers le prisme de ces trois rôles interchangeables, faisant référence à ceux qui les cherchent de façon régulière et existentielle. Souvent présent dans les dynamiques familiales³, le triangle dramatique implique l'interchangeabilité des rôles. La victime, opprimée par le persécuteur et

¹ Faire la queue pour s'acheter des produits alimentaires était une pratique courante dans les pays du bloc communiste, étant souvent la seule manière de se procurer de la nourriture.

² Disciple d'Eric Berne, qui est le fondateur de l'analyse transactionnelle, Karpman propose ce modèle triangulaire des relations sociales dans son article de 1968, « Fairy Tales Script and Drama Analysis », *Transactional Analysis Bulletin*, vol. 7, n° 26, p. 39-43.

³ Cf. Alan Carr, *Family Therapy and Systemic Practice. Readings on Child Protection, Clinical Techniques and Empirical Foundations*, Lanham-New York, University Press of America, 1997, p. 44 et suiv.

aidée par le sauveteur, peut devenir un persécuteur à son tour. Or, analysé dans cette perspective, Ivan est, dans un premier temps, une victime de l'armée allemande, pour devenir ensuite un sauveteur par définition. Vers la fin du roman, il se transforme de nouveau en victime, refusant constamment le salut. Son complexe de sauveteur précède l'attribution de la médaille pour la défense de Stalingrad, qui n'aurait probablement pas eu un impact aussi fort sur lui si elle n'avait renforcé une vision de soi qui était déjà présente en germe. Comme nous l'avons déjà écrit, Ivan part à la guerre pour venger sa famille et son peuple, animé d'un héroïsme tout aussi naïf que compréhensible pour un adolescent de son âge. Les premières pages du roman le présentent en victime, presque mort et entouré de cadavres. Tatiana le retrouve et le sauve, le roman réactualisant par la suite le topos de l'histoire d'amour entre l'infirmière militaire et le soldat, récurrent dans la littérature de guerre¹. Guéri, Ivan prend la décision de l'épouser à la fin de la guerre. Il se raviserait cependant en apprenant qu'elle a été blessée. Leur dialogue sur ce sujet éclaire la psychologie des deux personnages :

– J'ai un éclat sous la cinquième côte. [...] On peut donc dire que je suis une invalide. Le médecin m'a avertie : je ne pourrai plus rien soulever de lourd. Et plus question d'avoir des enfants... [...] J'ai le sein gauche tout couturé. Ce n'est pas beau à voir. Et à la main droite, j'ai trois doigts en moins. [...] Voilà, Ivan, c'est ainsi... Merci d'être venu.

Ivan la regardait du coin d'œil. [...] « Elle est belle, pensa Ivan. Si ce n'est pas malheureux ! »

– Mais non ! Tu as tort de le prendre comme ça ! reprit-il. Qu'est-ce que tu as à te décourager ? Tu vas te rétablir. Une belle robe, et des fiancés, tu en trouveras autant que tu en voudras ! (*FHUS*, p. 35-36)

Ce passage met en évidence le contraste entre l'abnégation de Tatiana, qui accepte la décision d'Ivan avec stoïcisme, sans le culpabiliser et sans montrer son chagrin, voire en l'encourageant à se séparer d'elle, et le cynisme de celui-ci. Aussi belle qu'elle soit, une femme mutilée, le texte le suggère, ne correspond pas à son statut de héros. Ivan prend donc congé d'elle, mais y retournant quelques minutes après pour lui laisser son adresse – « Qu'elle puisse m'écrire. Ça sera moins dur pour elle » (*FHUS*, p. 36) – il l'aperçoit en train de pleurer : « Cette fragilité, ces larmes enfantines », explique le narrateur, « remuèrent soudain quelque chose en lui et firent surgir une crânerie joyeuse » (*FHUS*, p. 37). Ivan prend sur-le-champ la décision de l'épouser, ce qui, sous le jour du triangle dramatique, est une décision de la sauver. Tant qu'il ne la perçoit pas comme une victime, le personnage l'abandonne, puisque ce n'est que par la présence d'une victime qu'il peut gratifier son ego de sauveteur. Notons que vers la fin du roman, il a une attitude similaire par rapport à sa fille. Selon lui, la fille d'un héros ne peut pas

¹ Un des romans célèbres le quel il apparaît est *L'Adieu aux armes* (1929) d'Ernest Hemingway.

être une prostituée engagée par le KGB ; or, confronté à cette réalité, il passe du déni à une colère démesurée, qui provoque sa crise cardiaque et, enfin, sa mort. Le roman se termine par l'avortement d'Olia et sa décision de récupérer l'étoile de héros de son père. La fin est donc cyclique, car, malgré son chagrin, la fille du héros de l'Union soviétique se retourne vers les valeurs qui ont entraîné la chute de son père, au lieu de les remettre en question. Le roman pose ainsi le problème de l'héritage spirituel, qui reviendra, entre autres, dans *Le Testament français*. Un parent qui a une vision du monde pathologique ne peut que la léguer à son enfant, qui peut choisir ou non d'être fidèle à son parent et d'accepter cet héritage. Regardé à travers ce prisme, l'avortement d'Olia est en réalité un choix ambigu. D'une part, il marque le refus de commencer une nouvelle vie, mais d'autre part, il symbolise aussi la décision de la jeune femme de mettre fin à un héritage maléfique. Les paroles de Campbell à propos de ceux qui refusent l'aventure et de l'impact que cela peut avoir sur leurs proches, sur leur « maison », semblent illustrer parfaitement la vie d'Ivan :

Le sujet perd toute possibilité de s'affirmer par une action signifiante et devient une victime à sauver. Son monde fleuri devient un désert de pierres desséchées et sa vie lui paraît comme privée de sens – même si, comme le roi Minos, il parvient par un effort de Titan, à bâtir un illustre empire. Quelque maison qu'il construise, ce sera une maison de mort : un labyrinthe aux murs cyclopéens pour soustraire son Minotaure à ses regards. Tout ce qu'il peut faire est de se créer de nouveaux problèmes et attendre l'approche graduelle de sa désintégration.¹

Dans cette dynamique des relations interpersonnelles, le persécuteur par excellence est cependant impersonnel, supra-étatique, mais omniprésent puisqu'il est l'architecte de la vie quotidienne de tous les personnages, qui, de ce fait, sont tous de potentielles victimes. Il s'agit, comme dans la plupart des romans de notre corpus, du régime totalitaire instauré par l'Union soviétique, présent à travers les chansons de propagande, les actualités, la télévision et la radio, la manière dont les gens font la queue pour acheter de la nourriture, les espaces qu'ils habitent et les métiers qu'ils exercent. Cependant, cette œuvre ne constitue pas uniquement une critique politique ou sociale, mais elle est surtout une exhortation à passer au-delà de ces deux dimensions, à se tourner vers son intériorité et à devenir, en parcourant le voyage initiatique, le « maître des deux mondes » théorisé par Campbell, à savoir l'individu capable de vivre dans le monde tout en étant maître de son temps. Regagner le contrôle de sa propre vie, sortir de l'histoire tout en étant capable d'y vivre, est le grand enjeu des héros makiniens. Il est impossible à atteindre pour ceux qui se définissent à travers les instruments de la propagande, les projets et les rêves utopiques ou la pensée tribale, nationaliste, qui oppose une identité

¹ Joseph Campbell, *op. cit.*, p. 61.

culturelle à une altérité fondamentale. Le persécuteur peut, certes, être vaincu, mais seulement en choisissant de ne pas lutter contre lui. Ceux qui font le choix opposé deviennent, comme nous l'avons vu, des anti-héros. Dans cette perspective, Ivan n'est pas une actualisation de la figure de l'idiot, incarnée par des personnages célèbres créés par Dostoïevski, Witold Gombrowicz, Günter Grass ou Marguerite Duras¹. Il n'est pas un avatar du Prince Mychkine, ni du fol-en-Christ médiéval ou des déportés de Kolyma de Varlam Chalamov, mais un être éminemment dramatique, un perdant dans le sens le plus pathétique du terme. Un personnage construit sur le même principe est Gaïa de Lynden d'*Au-delà des frontières*, qui vit à l'époque contemporaine et qui s'accroche à une forme extrême du discours politiquement correct pour définir sa vie et comprendre son identité, ce qui l'amène à la dégradation physique et mentale et la pousse vers le suicide. À la différence d'Ivan Demidov, cependant, elle est « sauvée » dans la seconde moitié de sa vie, ce qui la rapproche du personnage d'Ivan Choutov de *La Vie d'un homme inconnu*.

Dans *La Garde blanche* (1926), le premier roman de Mikhaïl Boulgakov, le narrateur se demande comment vivre malgré les tragédies personnelles et historiques qui frappent ses personnages. L'action se passe en 1918 dans une ville qui, bien qu'elle ne soit pas nommée, est une version peu fictionnalisée de Kiev, dans le contexte du chaos provoqué par la guerre civile russe (1917-1923), la chute de la cité et l'instauration du gouvernement bolchevique. Le texte n'offre pas de réponse à l'interrogation du premier chapitre, « Mais comment vivre ? Est-il possible de vivre ? »², se contentant de suivre l'évolution des personnages projetés contre la toile sombre de l'histoire – un des intertextes de l'œuvre est en effet le livre de l'Apocalypse. *La Fille d'un héros de l'Union soviétique*, en revanche, peut être interprété comme une illustration de comment ne pas vivre, y compris dans les périodes historiques les plus lugubres. Les romans ultérieurs de Makine développeront des réponses à la question posée par le narrateur de Boulgakov, que ce soit sous la forme d'un système de pensée, comme dans *Alternance*, où à travers l'évolution de l'initiation des héros, comme dans *L'Archipel d'une autre vie*, qui propose, à travers une allusion au célèbre titre d'Alexandre Soljenitsyne, *L'Archipel du goulag*, une sortie de l'histoire, un exil intérieur à la façon d'Ernst Jünger, qui proposait, lui aussi, une manière de fuir les régimes totalitaires sans devoir quitter leur territoire³. Cet exil intérieur est vécu également par les parents du narrateur de *Requiem pour*

¹ Valérie Deshoulières, *Métamorphoses de l'idiot*, Klincksieck, Paris, 2005.

² Mikhaïl Boulgakov, *La Garde blanche*, Paris, Robert Laffont, [1926] 2017, p. 35, trad. du russe par Claude Ligny, révisé par Laure Troubetzkoy.

³ Cf. Danièle Beltran-Vidal (éd.), *Les Carnets Ernst Jünger*, n° 7, *Exil intérieur. Innere Emigration*, Munich, Centre de recherche et de documentation Ernst Jünger, 2003.

l'Est, qui affirme dès les premières lignes du roman que leur « pays les entourait, les encerclait, mais ils étaient ailleurs » (*RE*, p. 13). En effet, les héros des romans makinien vivent dans le même univers fictionnel, dans le même monde diégétique, et doivent traverser les mêmes épreuves dans des conditions similaires. Les uns le font dès l'enfance, sous les auspices d'un ou de plusieurs maîtres, comme Dmitri, le protagoniste d'*Au temps du fleuve Amour*. D'autres le font tardivement, comme Ivan Choutov dans *La Vie d'un homme inconnu*, mais le résultat n'est pas moins gratifiant. Enfin, certains échouent, à l'instar d'Ivan Demidov, choisissant de consacrer leur vie à un objectif autre que la recherche de leur liberté intérieure. Nous avons retracé, dans ce chapitre, la trajectoire de trois de ces personnages emblématiques. Le chapitre suivant explorera davantage l'itinéraire des héros, mais sous un angle différent, à savoir, d'une part, celui de leur rapport avec le monde diégétique, et de l'autre, celui des relations interpersonnelles qu'ils développent durant leurs aventures, deux aspects qui révèlent une autre facette, non moins problématique, de la poétique makinienne.

II. 2. De l'imbrication à l'emboîtement : la représentation de l'intermentalité

« *Toujours le même livre* ». *La fractale et le réalisme cognitif de l'« ici-bas »*

Ce chapitre ne se propose pas d'élucider la complexité et la fluidité de la représentation romanesque de l'intermentalité, mais d'identifier un nombre d'esprits¹ distincts qui sont définitoires pour l'œuvre makinienne, et de les présenter à la lumière de leur distribution dans le cadre du scénario du monomythe, illustré dans le chapitre précédent. Autrement dit, notre objectif est d'interroger la manière dont le voyage du héros s'articule avec l'illustration de différents esprits fictionnels, en nous demandant ce que le scénario du monomythe peut révéler sur l'intermentalité, ainsi que, inversement, ce que la représentation de cette dernière, avec les lignes récurrentes que nous pouvons identifier dans sa mise en texte d'un roman à l'autre, révèle sur le voyage du héros. La prémisse sur laquelle nous construisons ce chapitre, et que nous illustrerons ci-dessous, est que d'un livre à l'autre, dans les ouvrages signés par le nom d'Andreï Makine ainsi que dans ceux parus sous le pseudonyme de Gabriel Osmonde, l'univers romanesque représenté est le même, l'écriture ayant le même référent pour ce qui est de la diégèse. En d'autres mots, nous suggérons que les personnages qui habitent le monde diégétique du *Crime d'Olga Arbélina*, par exemple, vivent dans le même monde que ceux du *Testament français*, de *La Musique d'une vie* et d'*Alternance*, par exemple. Cela ne signifie pas qu'il y a une continuité de l'action d'un texte à l'autre, l'auteur n'ayant pas créé, à l'instar de Zola ou de Balzac, un cycle romanesque dans lequel il suit l'évolution d'une famille ou d'un groupe de personnages sur plusieurs générations. Chaque roman constitue une entité autonome qui peut être lue, comprise et analysée séparément de tous les autres, même s'il existe, comme l'a remarqué Murielle Lucie Clément, des passerelles et des allusions d'un texte à l'autre². En effet, les personnages makinien de différentes œuvres vivent dans le même monde ontologique, dans la plupart des cas sans se côtoyer, exception faite de la tétralogie osmondienne, avec des personnages récurrents, comme Alexis Taraneau, qui apparaît dans trois des quatre ouvrages (*VMFVH*, *CEA*, *A*), ainsi que les deux textes qui constituent le pont

¹ Les notions d'esprit et d'intermentalité sont définies dans le chapitre théorique. Cf. *supra*, p. 95 et p. 99-101.

² Murielle Lucie Clément, « Andreï Makine et Gabriel Osmonde : passerelles », *op. cit.*

entre Makine et Osmonde, à savoir la pièce de théâtre *Le Monde selon Gabriel*, qui ne fait pas partie de notre corpus mais qui fait apparaître dans le titre le prénom du pseudonyme qui sera utilisé plus tard, ainsi qu'*Au-delà des frontières*, dans lequel Gabriel Osmonde figure comme personnage. Le monde représenté d'un roman à l'autre englobe l'ensemble des personnages. Il héberge et influence en même temps le déroulement de l'intrigue et, de ce fait, il constitue la première forme d'intermentalité à laquelle nous nous intéresserons, puisque celle-ci est essentielle pour la compréhension de toutes les autres. Cet univers fictionnel makinien coïncide avec ce qui est désigné dans les textes comme l'« ici-bas » (*FHUS*, p. 11)¹. Celui-ci constitue un esprit intermental dont nous relèverons, dans un premier temps, les attributs, pour nous interroger dans un deuxième temps sur son rapport avec le monde réel, extradiégétique, celui dans lequel vivent l'auteur et le lecteur, ainsi que sur sa relation avec les autres esprits qui le peuplent.

L'esprit de l'« ici-bas » apparaît souvent dans les premières phrases des romans, comme si le narrateur voulait avant tout présenter la configuration du monde dans lequel vivent les personnages et dans lequel se déroule l'histoire. Or, l'importance de la première phrase d'un roman, appelée également phrase-seuil, a été mise en évidence maintes fois par la critique. Elle a préoccupé, parmi d'autres, des écrivains comme Paul Valéry et Louis Aragon, ce dernier ayant dédié un livre à cette question². Comme le précise Françoise Rullier-Theuret,

Le romancier n'est pas seulement un conteur d'histoire, mais l'organisateur d'un texte d'une longueur plus ou moins considérable. Si la nouvelle concentre, le roman étend et disperse. L'auteur, dès les premières pages, pose des questions auxquelles les dernières apportent une réponse, car il écrit à partir de la fin tout en la dissimulant soigneusement. Il importe donc d'accorder une attention particulière à ces lieux stratégiques que sont les frontières de l'œuvre.³

En effet, les premières phrases ancrent la fiction dans le monde diégétique, présentant une ou plusieurs caractéristiques de celui-ci. Le cas de Makine est symptomatique à cet égard. Dès la première phrase de son premier roman, « Comme tout est fragile et étrange ici-bas... » (*FHUS*, p. 11), son narrateur introduit le lecteur à ce monde par une aposiopèse qui contient deux des caractéristiques définitives de cet esprit intermental. L'étrangeté et la fragilité du monde reviendront de manière récurrente sous une multitude de formes, étant inextricablement liées car, en y réfléchissant, c'est justement sa fragilité qui rend le monde étrange. Sans prétendre

¹ Cette dénomination périphrastique apparaît à plusieurs reprises dans chaque roman, avec des variations sur le thème de la proximité. Cf. « ce monde » (*TF*, p. 176 ; *LMV*, p. 85 ; *CEA*, p. 32, *AH*, p. 60), « ici-bas » (*VHI*, p. 19 ; *CEA*, p. 29, p. 56, p. 125, p. 156, p. 208, *COA*, p. 78, *LBAE*, p.83), « notre monde » (*CEA*, p. 29 ; *ADF*, p. 26), « notre bas monde » (*ADF*, p. 190), « ce bas monde » (*LBAE*, p. 85).

² Louis Aragon, *Je n'ai jamais appris à écrire, ou les incipit*, Genève, Albert Skira, 1969.

³ Françoise Rullier-Theuret, *Approche du roman*, Paris, Hachette, 2001, p. 57.

les séparer, faisons le point sur les significations que ces deux attributs du monde acquièrent dans notre corpus. La fragilité renvoie avant tout au caractère éphémère de la vie, chronologiquement limitée à deux ou trois dizaines de milliers de jours – thème illustré explicitement dans *Les 20 000 femmes de la vie d'un homme* – ainsi qu'à la constitution biologique et physiologique du corps humain, qui peut facilement être dégradé, voire anéanti, par des maladies, des accidents ou des catastrophes naturelles ou historiques. Cela renvoie à l'étymologie même du mot « fragile », apparenté à son synonyme, « frêle », ainsi qu'au substantif « fracture ». Dérivé du latin classique « *fragilis* », il désigne quelque chose qui peut facilement être cassé, qui manque de solidité¹. Le topos de la fragilité de la vie humaine a des racines intellectuelles multiples, de sorte qu'il est difficile de déterminer laquelle d'entre elles a inspiré l'auteur, qui ne construit pourtant pas son univers romanesque sur un système philosophique exogène, mais sur son expérience personnelle, y compris son expérience intellectuelle – mais nous reviendrons à ce problème plus tard².

Le caractère transitoire de la vie humaine constitue la fondation de la plupart des religions et des orientations spirituelles, qui prêchent la nécessité de transgresser la contingence pour inscrire notre existence irrémédiablement limitée dans la perspective d'un au-delà qui, lui, serait absolu et éternel – cela est, au moins, l'idée centrale des trois grandes religions monothéistes, le christianisme, le judaïsme et l'Islam. Notons que si la dénomination de l'« ici-bas » semble, en apparence, construite en opposition avec un « là-haut », ce dernier ne désigne pourtant pas « un nébuleux après-mort » (*ADF*, p. 47)³, mais quelque chose de plus subtil. Il s'agit du rapport au monde et à la vie des initiés, qui se déroule « au milieu de notre quotidien » (*ADF*, p. 47) – ce qui explique, par ailleurs, les sèmes de la proximité dans la désignation de

¹ Cf. *Trésor de la Langue Française informatisé (TLFi)*, <https://www.cnrtl.fr/etymologie/fragile>.

² Cf. *infra*, p. 400 et suiv.

³ Lors d'une rencontre avec les lecteurs (celle de la librairie L'Écume des Pages de Paris, du 17 avril 2019), l'auteur a parlé à cet égard des « paradis hypothétiques promis par les religions ». Le narrateur d'*Au-delà des frontières*, un écrivain contemporain d'origine étrangère qui habite à Paris, souligne, en commentant le livre de Theo Godb, la dimension immanente de l'« alternance » : « Or, là où le lecteur attendait une promesse mystique d'outre-tombe, se trouvait exposée une vision tout autre. Nos deux naissances, animale et sociale, dépassées, la vie s'ouvrait à la Troisième, non pas dans un nébuleux après-mort mais au milieu de notre quotidien » (*ADF*, p. 47). Il exprime également une vision de la religion similaire à celle de l'auteur : « La religion console les névrosés de la brièveté et du manque : ce qui ne peut pas être possédé ici-bas – est promis après la mort. Dans l'islam, la rétribution est tangible (soixante-dix vierges), les chrétiens se contentent d'un paradis anaphrodisiaque » (*ADF*, p. 177-178). Notons que cette idée converge avec celle de Nietzsche, qui affirme dans *Ainsi parlait Zarathoustra* : « Restez fidèles à la terre, mes frères, de toute la force de votre vertu ! Que votre amour généreux, que votre intelligence soient au service du sens de la terre. Je vous en prie et vous en conjure. Ne les laissez pas s'envoler loin de la terre et battre des ailes contre les murailles de l'éternité ! Hélas ! il y a toujours eu tant de vertu égarée au vol ! ». Friedrich Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra*, Paris, Flammarion, [1883-1891] 2006, [googlebooks], trad. de l'allemand par Geneviève Bianquis.

l'esprit de l'« ici-bas » – et qui, nous le verrons plus tard, se décline sous le mode de l'ascension, de l'élévation.

Naturellement, la fragilité et ses dérivés, comme la précarité, sont également des notions philosophiques. La penseuse américaine Judith Butler en fait même un des piliers de sa vision du monde, et particulièrement du monde contemporain :

Precarity, on the other hand, describes a few different conditions that pertain to living beings. Anything living can be expunged at will or by accident; and its persistence is in no sense guaranteed. As a result, social and political institutions are designed in part to minimize conditions of precarity, especially within the nation-state [...]. Political orders, including economic and social institutions are to some extent designed to address those very needs, not only to make sure that housing and food are available, but that populations have the means available through which life can be secured. And yet, “precarity” designates that politically induced conditions in which certain populations suffer from failing social and economic networks of support and become differentially exposed to injury, violence and death. Such populations are at heightened risk of disease, poverty, starvation, displacement, and of exposure to violence without protection. Precarity also characterizes that politically induced condition of maximized vulnerability and exposure for populations exposed to arbitrary state violence and to other forms of aggression that are not enacted by states and against which states do not offer adequate protection So by precarity we may be talking about populations that starve or who near starvation, but we might also be talking about sex workers who have to defend themselves against both street violence and police harassment.¹

L'acception politico-sociale que Butler confère à la précarité est en accord avec celle que Makine offre à la fragilité du monde. En effet, si ses fictions ne sont ni politiques ni historiques – car dans ses représentations du régime totalitaire de l'Union soviétique il ne crée pas de dystopie à la Evguéni Zamiatine, Ayn Rand, Orwell ou Huxley, et l'histoire figure en général en filigrane, comme toile de fond et non pas comme avant-scène de l'action² – l'écrivain n'en dénonce pas moins les famines, les crimes, la mortalité infantile et

¹ « La précarité, quant à elle, désigne différentes conditions inhérentes aux êtres vivants. Tout ce qui est vivant peut être annihilé à volonté ou bien par accident ; et sa survie n'est aucunement garantie. Par conséquent, les institutions sociales et politiques sont en partie destinées à minimiser les conditions de la précarité, notamment au sein de l'État-nation. [...] Les ordres politiques, y compris les institutions économiques et sociales, sont dans une certaine mesure organisés de manière à répondre à ces besoins, non seulement pour assurer le logement et l'alimentation, mais aussi pour que les populations disposent des moyens nécessaires pour assurer leur subsistance. Et pourtant, la « précarité » désigne aussi les conditions politiquement induites dans lesquelles certaines populations souffrent d'une défaillance des réseaux sociaux et économiques de soutien et deviennent inégalement exposées aux blessures, à la violence et à la mort. Ces populations sont exposées à un risque accru de maladie, de pauvreté, de famine, de déplacement et d'exposition à la violence sans protection. La précarité caractérise aussi la condition politiquement induite de vulnérabilité maximisée et de manque de protection des populations exposées à la violence arbitraire de l'État et à d'autres formes d'agression qui ne sont pas le produit de l'État et contre lesquelles l'État n'offre pas la protection appropriée. Nous pouvons donc entendre par « précarité » l'état des populations en proie à la famine, mais aussi celui des travailleurs sexuels qui doivent se défendre à la fois contre la violence dans la rue et le harcèlement de la police ». Judith Butler, « Performativity, Precarity and Sexual Politics », *AIBR. Revista de Antropologia Iberoamericana*, vol. 4, n° 3, 2009, p. ii, notre traduction.

² Le lecteur aura déjà compris que nous faisons référence aux romans *Nous autres* d'Evguéni Zamiatine, *Hymne* d'Ayn Rand, *1984* d'Orwell et *Le Meilleur des mondes* de Huxley. Enracinés dans l'histoire du XX^e siècle, les

les victimes de guerre, notamment celles provoquées par l'interventionnisme russe et occidental dans les pays africains ou dans ceux du Moyen-Orient¹. Cette dimension est manifeste dans son dernier roman, dont le narrateur s'exclame, dans un passage qui fait écho à celui de Butler, que nous venons de citer :

Chaque année, dans le monde, plus d'un million de femmes sont violées ou assassinées – trois mille par jour. Six millions d'enfants meurent de faim – un enfant toutes les cinq secondes. Et savez-vous combien de balles sont tirées ? Huit cents milliards par an. Une centaine pour chaque habitant de la Terre ! Sans compter les bombes, les missiles... Une tuerie ininterrompue, un hurlement continu des victimes. Tout cela, en simultané avec « la vie normale » : fêtes, matchs, élections, vacances, boulimie d'achats... (*ADF*, p. 227)

La vulnérabilité est illustrée également à travers le personnage d'Elias Almeida (*AH*) qui, encore enfant, assiste à la guerre de décolonisation de l'Angola et est témoin de meurtres et de viols. Le narrateur le décrit comme un être qui, malgré son jeune âge, « avait déjà tout un monde de sang et de mort à oublier » (*AH*, p. 61). De même, les représentations des corps des soldats mutilés pendant la Seconde Guerre mondiale, « la ronde des corps mutilés » (*TF*, p. 141) et les « samovars » dépourvus de bras et de jambes (*TF*, p. 144) relèvent eux aussi de la rhétorique de la fragilité du monde. En outre, dans *Une Femme aimée*, c'est le cadavre d'un animal qui sert de prétexte à la réflexion sur ce sujet. Le protagoniste, Oleg Erdmann, travaille temporairement dans un abattoir dans la banlieue de Leningrad. Ayant une vocation de cinéaste, il ne parvient pas à s'habituer à ses tâches, les regardant avec un sentiment d'émerveillement. Ainsi, le narrateur note, suivant la ligne de ses pensées :

La simplicité avec laquelle un être est anéanti ne cesse de le surprendre. Un jeune animal respirait la fraîcheur de l'air, un coup de merlin lui a défoncé le front et, à présent, il y a cette viande destinée à la voracité d'une grande ville. Oleg se courbe, charge la carcasse, marche, la décharge. Soulève, transporte, dépose. Peu à peu cet état de torpeur où sa pensée se décante, dans un monde simple, nu, brut... (*UFA*, p. 46)

Dans *Confession d'un porte-drapeau déchu*, le catalyseur de la prise de conscience de cette fragilité est une paire de chaussures. Fils de cordonnier, le narrateur contemple deux souliers réparés :

C'est grâce à cette rangée de chaussures attendant leur propriétaire que pour la première fois de ma vie, de façon bizarre et un peu comique, je pris conscience de la complexité et de la fragilité du monde au-delà du triangle de notre cour... Un jour, je distinguai dans l'alignement une paire de souliers d'homme qui avaient l'air bien plus élégant que leurs solides voisins. À l'intérieur on voyait encore la trace d'une empreinte dorée, les lacets étaient inhabituellement ronds et tissés. J'avais bien envie de voir l'inconnu qui viendrait pour les récupérer. Mais il tardait. Ses souliers furent devancés par les autres,

romans de Makine finissent sur un ton plutôt lumineux, en proposant une sortie de l'histoire, un exil intérieur, une manière de vivre *malgré* l'ampleur des conflagrations et des atrocités.

¹ Il dénonce notamment l'intervention russe en Afghanistan (1979-1989), ainsi que l'intervention occidentale en Irak, Syrie et Libye.

relégués dans un coin. Mon père, plutôt par égard pour leur élégance ternie, leur donnait de temps à autre un coup de brosse. Le propriétaire ne venait toujours pas. Il ne viendrait jamais. (CPDD, p. 55-56)

Les raisons de son absence resteront à jamais inconnues au narrateur et donc aussi au lecteur, mais cet événement, en apparence insignifiant, provoque l'angoisse de l'enfant en lui ouvrant les yeux sur le monde imprévisible et vulnérable qui s'étend au-delà des espaces qu'il habite. Cet épisode met aussi en branle l'imagination du personnage, ainsi que sa capacité à conceptualiser l'existence d'autrui – en l'occurrence, de l'inconnu qui ne vient jamais récupérer ses chaussures. La prise de conscience de la fragilité du monde participe ainsi de l'émergence de l'écriture, d'une part en stimulant l'imagination, et d'autre part en provoquant une angoisse qui exige de repenser sa vision du monde, de réfléchir là-dessous, et finalement d'écrire sur elle.

La seconde caractéristique définitoire de l'esprit de l'ici-bas, à savoir l'étrangeté, est une conséquence de sa fragilité. Plus précisément, ce que les narrateurs appellent « étrangeté » est la manière dont les êtres humains se positionnent par rapport à la fragilité du monde. L'étrangeté apparaît dès lors comme un concept éminemment ambivalent. D'une part, elle relève de la possibilité de vivre des instants de bonheur authentique, d'aimer et d'être aimé, mais aussi de changer l'ordre des choses, de reconforter et adoucir la souffrance de ses semblables. C'est le sort réservé à ceux qui, confrontés à la précarité inhérente du monde, choisissent de suivre le chemin initiatique, dans le sens campbellien du terme, et acquièrent ainsi le don qui leur permet d'améliorer le monde d'où ils proviennent. Dans cette logique, prendre conscience de cette fragilité constitue (x)1 un appel à l'aventure. Ceux qui le refusent, d'autre part, confèrent au monde un caractère étrange par leur refus même. En effet, si la prise de conscience des limitations chronologiques de la vie n'est pas suivie par l'essai de transgresser ses dimensions biologique et sociale – en d'autres termes, si un être humain choisit de ne pas transgresser les deux premières naissances –, cela ne peut relever pour les narrateurs makinien que d'une forme de folie. Oleg Edrmann (*UFA*) exprime son étonnement concernant ceux qui se contentent de la vie des deux premières naissances. Selon lui, « tout le monde comprend la folie de cette façon d'exister et pourtant, à chaque génération, cela recommence » (*UFA*, p.341). Les êtres qui, tout en sachant qu'ils n'ont que vingt ou trente mille jours à vivre, entreprennent des actions qui peuvent nuire aux autres et instiguent, projettent ou mettent en œuvre des faits qui provoquent délibérément de la souffrance, incarnent le versant dysphorique de l'étrangeté. Ils sont ceux qui utilisent, comme l'exprime le narrateur de *La Vie d'un homme inconnu*, « ces jours miraculeux, reçus pour aimer » (*VHI*, p. 33) pour d'autres fins,

transformant l'aventure dans en négation, détournant le sens même de leur propre existence, mais aussi de celui des autres auxquels ils sont inextricablement liés par le fait qu'ils vivent dans le même monde. Que « dans leur si rapide et si personnel glissement de la vie à la mort » (COA, p. 17), les êtres humains s'adonnent à des guerres et à des meurtres relève de ce que le narrateur de *La Femme qui attendait* appelle « l'absurdité inhumaine des activités de l'homme » (LFA, p. 46). Cette activité est tout simplement déraisonnable et irresponsable pour les narrateurs, mais également, nous semble-t-il, pour l'auteur. L'humanisme d'Andreï Makine, si souvent évoqué par la critique¹, relève de cette réflexion qui est inscrite dans l'intégralité de son œuvre.

L'incipit du *Crime d'Olga Arbélina* porte justement sur ces deux catégories humaines. Le roman commence par la description de la visite d'un cimetière de la banlieue parisienne par un groupe de touristes. Ceux-ci viennent de la capitale et sont guidés dans leur visite par le vieux gardien du cimetière, qui pourvoit en explications sur les noms et les histoires des personnes enterrées. Le narrateur hétérodiégétique identifie deux attitudes distinctes par rapport aux histoires du vieillard : « Les premiers guettent ses paroles en simples voleurs de confidences. Les seconds doivent y goûter autre chose » (COA, p. 15). L'opposition entre les deux catégories sera développée davantage dans le roman, la première étant celle des personnages qui refusent l'appel de l'aventure, et la seconde, celle des héros qui l'acceptent – dont le personnage principal. Dans une optique similaire, le narrateur de *L'Archipel d'une autre vie* désigne ces deux catégories par deux verbes différents dans l'incipit du roman, à savoir « exister » et « vivre » (AAV, p. 11). Le premier renvoie aux deux premières naissances et au monde de ceux qui n'ont pas entrepris le voyage initiatique. Le second, quant à lui, désigne l'« alternance », à savoir le rapport au réel propre au héros transfiguré.

D'autres formes de manifestation de l'étrangeté du monde sont les aléas du sort, les coïncidences, les tournants inattendus de l'histoire et la « fuyante bizarrerie » (LBAE, p. 12), souvent présentés sur un mode subversif et ironique. Ces attributs du monde sont représentés à travers les remarques des narrateurs, par la mise en texte de la pensée intramentale des personnages, par leurs dialogues ou par la construction de l'intrigue, dans le cadre de laquelle les héros se retrouvent souvent à la merci d'une décision prise par un dictateur, qui peut changer

¹ Pour Thierry Laurent, Makine est à « la recherche désintéressée et permanente d'un idéal esthétique, humaniste et peut-être religieux ou métaphysique ». Thierry Laurent, « La femme française dans l'œuvre d'Andreï Makine », article consulté en ligne sur https://www.academia.edu/13270053/La_femme_fran%C3%A7aise_dans_loeuvre_dAndre%C3%AF_Makine le 20 septembre 2019. Voir aussi Katya von Knorring, « À la recherche d'Andreï Makine, ou un humanisme de la frontière : *Confession d'un porte-drapeau déchu* », in Margaret Parry, Marie-Louise Scheidhauer et Edward Welch (éds.), *Andreï Makine : La Rencontre de l'Est et de l'Ouest*, op. cit., p. 25-36.

du jour au lendemain. Par exemple, après le début de la Seconde Guerre mondiale en URSS, Sergueï, le père d'Oleg Erdmann, Russe d'origine allemande, prétend être Juif pour échapper à la manie persécutrice de Staline (*UFA*, p. 92). Ce mensonge le sauve, de la même manière que pour Alexeï Berg, qui pendant la même guerre usurpe l'identité d'un soldat déjà mort (*LMA*). Après la fin des combats, en 1948, Sergueï est persécuté pour de prétendues origines juives. Il est arrêté, affirme le narrateur, « en pleine nuit. On essaya de lui faire avouer sa participation à une organisation sioniste clandestine. Sous des tortures de plus en plus rudes, il répétait la vérité : ses origines allemandes, quatre ans de combats. Tout cela était facile à vérifier. Et cela finit par être vérifié et confirmé » (*UFA*, p. 95). Un récit salvateur peut, le suggère le roman, devenir du jour au lendemain funeste, en fonction des caprices de ceux qui détiennent le pouvoir politique.

L'affect des fonctionnaires de l'État peut également influencer le destin des personnages. Après la mort de Léonid Brejnev et l'avènement au pouvoir du dirigeant du KGB Iouri Andropov (1982-1984), Oleg, le fils de Sergueï, qui aspire à une carrière de cinéaste, « sera l'une des victimes non pas du tyran fantasmé, mais de la trouille qui gagnera les fonctionnaires du cinéma » (*UFA*, p. 170). Ceux-ci décident de se débarrasser d'Oleg. « Ils se souviendront de son scénario idéologiquement peu correct. La sanction, affirme le narrateur, « aura une rapidité proportionnelle à leur peur : le lendemain de l'arrivée en Crimée, Oleg apprendra que son poste d'assistant artistique vient d'être supprimé » (*UFA*, p. 170-171). Le « chaos politique »¹ des premières années de la Russie post-soviétique est également placé sous le signe dysphorique de l'instabilité :

Le temps que vivait alors la Russie pulsait avec une frénésie pathologique. Les fortunes se créaient en quelques mois, se perdaient en quelques heures. Voir, en pleine rue, un homme étendu dans une mare de sang était aussi banal qu'autrefois enjamber un ivrogne endormi sur le trottoir. Un jour, Oleg a filmé une limousine, symbole rutilant d'une carrière. Le lendemain, il n'en restait qu'un tas de ferraille dégageant l'odeur des explosifs. Les policiers ramassaient dans des sacs en plastique les restes du propriétaire. (*UFA*, p. 189)

« Symbole [...] d'une carrière », la limousine qui brûle est également le symbole de l'époque, tout en illustrant la fugacité de la vie humaine. Jouant sur l'harmonie et la disharmonie stylistique et sémantique, le narrateur de ce roman appelle l'histoire un « dessin animé en noir et sang » (*UFA*, p. 25). L'expression usuelle « en noir et blanc » y est modifiée par le

¹ Dans la version originale, « political chaos ». Robert C. Tucker, « Foreword », in Hugh Ragsdale, *The Russian Tragedy : The Burden of History*, Armonk-Londres, M. E. Sharpe, 1996, p. ix, notre traduction. Voir aussi pour cette période l'étude de Caroline Humphrey, *The Unmaking of Soviet Life. Everyday Economies After Socialism*, Ithaca-Londres, Cornell University Press, 2002.

remplacement du dernier nom, attendu par le lecteur, par un élément disruptif, ce qui a comme objectif, à notre sens, d'aiguiser l'attention du lecteur ainsi que de le rendre plus réceptif. Cette technique est, nous le verrons dans le chapitre sur la cognition du lecteur¹, utilisée dans des moments clés, pour transmettre des enseignements importants ou pour préparer l'illustration des piliers de la pensée de l'auteur – en l'occurrence, le caractère éminemment imprévisible du monde de l'« ici-bas ».

Dès lors, il apparaît évident que la première phrase du premier roman de l'auteur constitue une phrase-manifeste. Mettant un signe d'équivalence entre le pronom indéfini « tout » et l'« ici-bas », l'écrivain rend compte dès l'incipit de la nature du monde dont il sera question dans son œuvre, donnant ainsi le ton de l'intégralité de sa création romanesque. L'« ici-bas » fonctionne donc comme le déictique qui ancre l'action dans un univers fictionnel, le fil narratif de chaque roman étant construit autour de la manière dont le héros interagit avec cet univers. En effet, donner une signification au rapport entre le soi et le monde occupe une grande partie des ressources mentales des personnages, et ce processus est illustré à travers un prisme éactif et étendu. Autrement dit, dans le cadre de l'« ici-bas », la cognition est socialement distribuée. Les gestes et les paroles d'un des personnages peuvent avoir des effets durables sur ceux d'un autre personnage. Les choix que l'un d'entre eux fait dans sa propre vie ont un impact plus ou moins grand, même s'il est parfois difficilement quantifiable, sur l'existence des autres. Par exemple, la passion de Charlotte Lemonnier (*TF*) pour la littérature française contribue décisivement à l'émigration d'Aliocha, à sa décision de devenir écrivain ainsi qu'au choix de sa langue scripturale. Cela a, nous devons le supposer, un impact sur chacun de ses lecteurs qui s'étend bien après la mort de Charlotte, rien qu'en leur permettant d'occuper leur temps en lisant son livre. De même, le Professeur Bassov, séduit et abandonné par une de ses étudiantes qui, « une fois copropriétaire des mètres carrés, [...] demanda le divorce et fit venir son ami » (*UFA*, p. 69), dédie tout son temps à sa carrière. « Les gagnants », affirme le narrateur, « ont été ses élèves. Il leur consacrait plus de temps, animé de cet altruisme fervent dont font preuve les blessés. Son abnégation est allée jusqu'au soutien accordé à un court-métrage idéologiquement suspect : *Retour dans un rêve* d'un certain Oleg Erdmann... » (*UFA*, p. 70). Le narrateur illustre l'existence d'une relation de causalité entre les actions de l'étudiante qui épouse Bassov pour faire main basse sur son appartement et l'opportunité d'Erdmann de se lancer dans le cinéma. Cette relation passe par l'esprit de Bassov, dont l'affect et l'action sont présentés dans une relation d'influence mutuelle. Blessé, celui-ci se recentre

¹ Voir *infra*, p. 410 et suiv.

sur son travail et prend le risque de soutenir un film subversif, ce qui change le destin de l'auteur de ce film, le jeune Erdmann.

Les vies des personnages sont interconnectées, unies par les complexes processus cognitifs de chacun d'entre eux. L'affect est ainsi représenté comme étant inséparable de l'imagination, de la perception et de l'action. Par exemple, de l'amour d'une grand-mère pour son petit-fils découlent des gestes qui provoquent au niveau de l'activité mentale de ce dernier un vif intérêt pour l'objet de la passion de sa grand-mère, suivi par le désir de l'étudier et de le connaître davantage. Enfin, à long terme, cette dynamique aura comme résultat le désir de quitter son pays natal et d'écrire. Un autre exemple de cognition socialement distribuée et énaïve est le moment où Oleg Erdmann se ravise quant aux choix thématiques et poétiques du film sur lequel il était en train de travailler. Son long-métrage allait « noircir Catherine » (*UFA*, p. 65) et présenter sa vie comme étant « régie par la soif de domination et de sexe [...], le favoritisme comme institution, le sexe comme forme de gouvernement ; l'orgasme comme facteur de la vie politique » (*UFA*, p. 63). Cependant, la vue de son amoureuse dans les bras d'un autre homme lui fait abandonner ce projet. « Cet exercice de noirceur », affirme le narrateur, « se serait poursuivi si, un jour, à quelques pas du palais d'Hiver, il n'avait pas croisé Lessia et Ziamtsev. Des amants enlacés... » (*UFA*, p. 65). Ces situations dans lesquelles les gestes, paroles, décisions ou actions d'un personnage affectent, à son insu, ceux d'un autre abondent dans notre corpus. L'inséparabilité de l'expérience et des processus mentaux, qui est une des lignes de force des sciences cognitives contemporaines, est donc au cœur de l'œuvre de Makine.

Le monde ontologique de l'esprit intermental de l'« ici-bas » pose, enfin, un problème fondamental, qui est celui de son rapport avec le monde réel, auquel appartiennent l'auteur et les lecteurs. Il est important de ne pas prendre ce rapport comme allant de soi, ou de le simplifier au maximum en l'interprétant comme une simple réflexion du monde réel. En effet, la première question posée par ce problème est de nature épistémologique. Il s'agit de la relation entre le réel et la fiction en général. Or, celui-ci relève d'une interrogation philosophique pluriséculaire – dont l'un des premiers théoriciens, sur le plan littéraire, fut Aristote –, intensément discutée avec l'avènement de la psychanalyse et, plus récemment, à la lumière des neurosciences, qui sont allées jusqu'à la contestation de l'existence même de la réalité. Jacques Lacan, par exemple, est l'auteur de la célèbre thèse de l'impossibilité du réel, qui ne pourrait être défini, selon lui, qu'à partir de l'imaginaire et du symbolique, mais qui échappe à tous les

deux¹. Dans une logique similaire, pour le neuroscientifique Anil Seth, la réalité n'est rien d'autre qu'une hallucination collective. Cette thèse n'est pas suffisamment longue pour faire le bilan et ouvrir un débat sur les différentes positions qui relèvent de la philosophie, des sciences cognitives et des études littéraires par rapport au statut du réel, de la fiction et de la connexion entre les deux. Sans remettre en cause la nature hybride de la fiction, qui est inspirée de la réalité et qui peut l'influencer à son tour², nous nous contenterons donc de préciser, sans aucun doute trop succinctement, la position que nous adoptons ici, à savoir celle développée par Françoise Lavocat dans une étude récente dédiée à cette question³. S'inscrivant en faux contre les conceptions panfictionnalistes qui dissolvent non seulement les frontières entre fait et fiction mais aussi la notion de fiction elle-même⁴, la chercheuse postule et argumente de manière convaincante l'existence d'une délimitation entre les deux. En effet, affirme-t-elle, si le réel n'existait pas, la fiction ne pourrait pas non plus prétendre exister⁵.

Pour conceptualiser le rapport entre le réel et le fictionnel, Lavocat s'appuie sur la théorie des mondes possibles, dont les études littéraires ont fait une théorie de la fiction à laquelle l'auteure avait déjà consacré un ouvrage quelques années plus tôt⁶. La théorie des mondes possibles remonte, comme nous l'avons précisé dans notre chapitre théorique, au XVII^e siècle. Elle trouve ses origines dans la métaphysique modale de Leibniz, qui définit le monde comme la somme des éléments compossibles, c'est-à-dire qui existent les uns en rapport avec les autres. La possibilité, quant à elle, dépasse ce que le philosophe appelle « compossibilité », comprenant tout ce qui aurait pu exister si Dieu avait modifié un des

¹ Cf. Jean-François de Sauverzac, « Sur les origines anthropologiques du réel chez Lacan », *Cliniques méditerranéennes*, vol. 1, n° 63, 2001, p. 223-237.

² Paul Armstrong a élaboré cette thèse dans son étude sur la lecture et le cerveau (*op. cit.*), montrant que l'interaction avec la fiction littéraire opère des modifications dans la chimie cérébrale, sans que ces modifications ne soient par définition décisives ou bouleversantes. L'interaction avec la fiction est éactive. Un autre aspect qui nous semble intéressant à cet égard, et qui est relativement peu débattu, est la manière dont les mondes fictionnels peuvent influencer l'organisation spatiale et l'architecture des mondes réels. Nous pensons à la création, à Istanbul, du Musée de l'innocence inspiré par le roman éponyme d'Orhan Pamuk, à l'emplacement du balcon de Juliette à Vérone ou à la construction de la tombe de Melquiades, célèbre personnage du roman *Cents ans de solitude* de Gabriel García Márquez à Aracataca, dans la ville natale de l'auteur. Ces exemples relèvent de l'hybridation entre le réel et la fiction, qui s'insère dans la géographie et la culture du monde, en reterritorialisant – si l'emploi de ce terme de Deleuze et Guattari nous est permis – le réel.

³ Françoise Lavocat, *Fait et fiction. Pour une frontière*, *op. cit.*, p. 12 et suiv.

⁴ Lavocat appelle « la mouvance panfictionnaliste » un ensemble de théoriciens qui ont écrit entre les années 1967 et 1987. Elle mentionne notamment Hayden White pour l'espace anglo-saxon et Roland Barthes pour le français, affirmant qu'un des textes qui ont contribué à la suppression du clivage entre fait et fiction est « Le discours de l'Histoire » de Barthes, paru en 1967 et repris en 1984 dans *Le Bruissement de la langue Essais critiques IV* (*op. cit.*). *Ibid.*, p. 59-62.

⁵ *Ibid.*, p. 26 et suiv.

⁶ Françoise Lavocat (éd.), *La Théorie littéraire des mondes possibles*, Paris, Éditions du C.N.R.S., 2010. Voir aussi Lubomír Doležel, *Heterocosmica. Fiction and Possible Worlds*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2000, et Thomas Pavel, *Univers de la fiction*, Paris, Le Seuil, [1988] 2017.

paramètres de ce monde-ci. S'il l'avait fait, explique le penseur, il en aurait créé un autre, idée qui résume ce que Leibniz, figure marquante de la *Frühaufklärung*¹, comprend par un monde possible². Réactualisé par les logiciens dans les années 1950 – nous pensons notamment aux travaux de Saul Kripke, Stig Kanger et Jaakko Hintikka³ –, le concept de monde possible est récemment entré dans la sphère des préoccupations des littéraires, faisant l'objet, à partir des années 1970, d'un intérêt renouvelé dans le cadre des études de la fiction. Si l'on accepte la définition provisoire, proposée par Lavocat, d'« alternative crédible du monde réel »⁴, alors tout monde fictionnel est susceptible d'être un monde possible, dont la littérature est pourvoyeuse depuis longtemps. Appliquée à notre corpus, cette idée a comme conséquence la redéfinition de l'esprit intermental de l'« ici-bas » comme un monde possible. Plus précisément, si le monde de l'univers romanesque de l'auteur reste fictionnel, étant un artefact produit par les processus mentaux de l'auteur⁵, il ne consiste pas moins en une représentation cognitivement réaliste du monde réel, dans lequel vivent l'écrivain et ses lecteurs. En respectant les conditions de véridictionnalité propres au monde empirique, le monde fictionnel de Makine reflète une interprétation véridique et *réaliste* de la vie au XX^e et au XXI^e siècles, perçue par l'esprit, par définition subjectif et limité, de chacun de ses narrateurs – qui, nous le verrons plus tard, sans être identiques, s'avèrent extrêmement similaires du point de vue cognitif. Dans une perspective axiologique et épistémologique, cette interprétation, nous le suggérons, n'est pas moins *possible* que celle d'un tout autre être humain, consistant en la rencontre entre une subjectivité et le monde.

L'« ici-bas » consiste ainsi dans une représentation vraisemblable du réel, respectant son histoire et sa chronologie. Dans la plupart des textes, le chronotope relève du « siècle soviétique »⁶, le XX^e siècle, avec ses guerres et ses régimes totalitaires. Comme Thierry Laurent et, à sa suite, Helena Duffy l'ont observé, Makine semble s'intéresser à la Seconde Guerre mondiale plus que n'importe quel autre auteur russe contemporain, qu'il écrive dans sa

¹ Le terme désigne la période de transition entre le baroque et le siècle des Lumières dans l'histoire culturelle allemande (approx. 1680-1730).

² Voir notamment Gottfried Wilhelm Leibniz, *Theodicy*, New York, Cosimo Classics, [1710] 2010, trad. du français par E. M. Huggard. Leibniz affirme que si Dieu n'a pas créé un autre monde, c'est parce que celui-ci est le meilleur de tous ceux qui auraient pu exister, ce qui donnera naissance à la controverse entre lui et Voltaire, qui s'oppose à cette conception et la raille dans *Candide* (1759) et dans son *Poème sur le désastre de Lisbonne* (1756).

³ Stig Kanger (1924-1988) est un philosophe et logicien suédois. À côté du Finlandais Jaakko Hintikka (1929-2015), il est l'un des représentants de la philosophie analytique nordique. Saul Kripke est un philosophe contemporain américain (n. 1940).

⁴ Françoise Lavocat, « Théorie littéraire des mondes possibles », article consulté en ligne sur https://www.fabula.org/atelier.php?Th%26eacute%3Borie_litt%26eacute%3Braire_des_mondes_possibles le 14 avril 2019.

⁵ Cf. Françoise Lavocat, *Fait et fiction. Pour une frontière*, op. cit., p. 33.

⁶ Cf. Moshe Lewin, op. cit.

langue maternelle ou non¹. La politique étrangère de l'Union soviétique, particulièrement interventionniste depuis l'époque brejnévienne², y apparaît également, illustrée notamment par la trajectoire de certains personnages. Ainsi, le narrateur de *L'Amour humain* est envoyé en mission au cœur de la guerre civile angolaise, commencée en 1975, et le personnage de Samourai d'*Au temps du fleuve Amour* partira rejoindre le mouvement révolutionnaire cubain. Les activités d'espionnage de l'URSS constituent une partie importante de l'intrigue de *Requiem pour l'Est*. De même, la terreur stalinienne est évoquée à maintes reprises, par exemple dans *La Musique d'une vie*, où les parents d'Alexei Berg craignent d'être arrêtés pour posséder un violon qui avait été utilisé une fois par le maréchal Mikhaïl Toukhatchevski, un célèbre militaire soviétique tombé en disgrâce et exécuté sur l'ordre de Staline en juin 1937.

Les narrateurs ne s'attardent cependant pas sur les explications nécessaires pour comprendre la toile de fond qu'est l'histoire. La raison principale pour laquelle ils ne le font pas relève, à notre sens, de la manipulation de l'empathie du lecteur, et sera discutée plus tard³. Comme Duffy le suggère, les romans de Makine ne sont pas des romans historiques à la façon de ceux de Walter Scott, avec lesquels la chercheuse les compare et avec lesquels ils ont en commun, affirme-t-elle, une représentation ordonnée du passé ainsi que l'idéal de l'impartialité dans la narration des événements historiques⁴. Effectivement, ce qui est au centre de son œuvre n'est pas la macro-histoire, c'est-à-dire l'histoire événementielle, mais la manière dont la vie de personnages anonymes s'articule avec celle-ci⁵. *La Vie d'un homme inconnu* est dans ce sens un titre-manifeste, symptomatique de l'art poétique de l'auteur. Même lorsqu'un roman porte sur un personnage qui a joué un rôle actif dans le cours de l'histoire, comme le lieutenant Schreiber (*PLS*) ou l'impératrice Catherine II (*UFA*), le point de vue des narrateurs s'éloigne progressivement de l'avant-scène pour se glisser dans les coulisses du passé. Dans *Une Femme aimée*, par exemple, la représentation de l'histoire est la question centrale du roman. Oleg Erdmann expérimente ainsi avec plusieurs scénarios sur la vie de l'impératrice Catherine II, pour arriver, à la fin de son voyage initiatique, à une épiphanie : le film ne doit pas représenter

¹ Thierry Laurent, « La Seconde Guerre mondiale dans l'œuvre d'Andreï Makine », in Murielle Lucie Clément et Marco Caratozzolo (éds), *Le Monde selon Andreï Makine*, op. cit., p. 301. Cf. Helena Duffy, op. cit., p. 2.

² L'interventionnisme soviétique a d'abord comme objet le Tiers Monde, et particulièrement les pays colonisés, dont l'URSS soutient le désir d'autonomie et de liberté. Il culmine avec la guerre d'Afghanistan, qui révèle les faiblesses du pays et préfigure, voire accélère, sa dissolution.

³ Voir *infra*, p. 410 et suiv.

⁴ Helena Duffy, op. cit., p. 11.

⁵ Cette idée renvoie au paradigme indiciaire de Carlo Ginzburg, qui est utile pour l'analyse de l'œuvre de Makine, mais que nous n'aurons pas l'occasion d'utiliser dans cette étude. Cf. Carlo Ginzburg, *Mythes emblèmes traces. Morphologie et histoire*, op. cit.

l'histoire, mais « s'enfoncer dans l'épaisseur du monde »¹ et rendre visible ce qui échappe à l'histoire documentée. La vocation de l'art, pour Erdmann, n'est plus d'illustrer les « trônes, guerres, tortures, soldats embrochés sur des baïonnettes, chevaux éventrés par la mitraille » (UFA, p. 65-66), mais de passer outre ce qui a été enregistré et observé pour explorer l'intimité, la sensibilité et la cognition de ses protagonistes.

Duffy montre pertinemment, s'appuyant notamment sur les travaux de la théoricienne du postmodernisme Linda Hutcheon, qu'en raison du haut degré d'autoréflexivité de ses textes, ainsi que de la subversion de la possibilité de l'objectivité dans la connaissance historique, l'œuvre de Makine appartient à ce que Hutcheon appelle la « métafiction historiographique ». Il s'agit d'un genre postmoderne paradoxal, qui consiste dans l'illustration des événements historiques tout en interrogeant la possibilité même de les illustrer². Makine ferait, dans cette logique, partie de la même catégorie d'auteurs que Salman Rushdie, Günter Grass, Gabriel Garcia Márquez, Umberto Eco ou encore Jonathan Swift, dont la prose est caractérisée par la discontinuité, le décentrement et l'indétermination³. Nous souhaitons proposer ici qu'à partir du même point de départ, à savoir la représentation de l'histoire dans le monde diégétique, son œuvre peut être inscrite dans une autre catégorie, qui – précisons-le d'emblée – ne remet pas en question son appartenance à la métafiction historiographique, mais propose un autre angle d'analyse, plus proche de la ligne de force de la poétique makinienne. Comme nous l'avons vu, les événements qui ponctuent ses romans ne s'écartent pas de la réalité chronologique, politique et historique. Et même si cette remarque peut sembler comme allant de soi, mentionnons que la représentation des corps humains, de la logique événementielle et des lois physiques du monde dans lequel nous, lecteurs et critiques littéraires, vivons, sont vraisemblables. Autrement dit, rien n'indique que les personnages pourraient avoir une constitution physiologique et biologique différentes de la nôtre, ou, par exemple, des pouvoirs surnaturels, ou encore des problèmes, des maladies ou des expériences inidentifiables dans notre réalité. La question que nous souhaitons problématiser ici est donc celle du réalisme de l'« ici-bas ». Plus précisément, nous nous demandons si et dans quelle mesure le monde ontologique makinien constitue une représentation réaliste du monde réel, et cette question est

¹ Nous empruntons cette formule à Maurice Merleau-Ponty, qui l'utilise dans sa *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1946, p. 265.

² Helena Duffy, *op. cit.*, p. 11 et suiv. Voir aussi les travaux de Linda Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*, Oxford, Routledge, 1988, et « Historiographic Metafiction. Parody and the Intertextuality of History », p. 3-32, article consulté en ligne sur <https://tspace.library.utoronto.ca/bitstream/1807/10252/1/TSpace0167.pdf> le 15 février 2019.

³ Helena Duffy, *op. cit.*, p. 12. Voir aussi Linda Hutcheon, *op. cit.*, p. 3.

importante parce que de sa réponse dépend, nous le verrons, la manière dont les textes influencent la cognition du lecteur.

La première distinction à opérer, avant d'apporter la discussion dans le terrain de la tradition littéraire, est celle qui distingue « réaliste » de « vraisemblable ». Une des définitions du réalisme données par le *Trésor de la Langue Française informatisé* est celle d'une « doctrine qui affirme qu'il existe une réalité extérieure indépendante, distincte de la pensée »¹. Ainsi, est réaliste ce qui ne remet pas en cause « l'existence d'une réalité objective, qui refuse de s'en tenir à une conception uniquement phénoménale ou formaliste de la science »², relevant du réel, qui est défini comme tout ce qui « existe d'une manière autonome »³. Ce qui est réaliste, donc, ne s'appuie sur aucune forme de subjectivité, ni même sur celle dont peut faire preuve la science⁴, et a une existence indépendante et autonome. Le vraisemblable, quant à lui, désigne ce « qui semble vrai, possible, envisageable au regard de ce qui est communément admis »⁵. Il doit paraître, mais il n'est pas obligé d'être « réel », relevant de la sphère du possible et du crédible. Dans cette optique, le monde de l'« ici-bas » est, sans aucun doute, vraisemblable – il ne transgresse pas les lois et la chronologie du réel, comme nous l'avons précisé plus haut – mais peut-il être considéré comme une représentation réaliste de ce dernier ?

La définition la plus évidente du réalisme en littérature est celle d'une illustration fidèle de la réalité, selon la célèbre métaphore stendhalienne du roman comme miroir que l'on promène au long d'un chemin, qui reste d'actualité dans les études théoriques contemporaines⁶. La doctrine du réalisme artistique est enracinée dans la peinture et la littérature françaises du XIX^e siècle, d'où elle s'est répandue en Europe ainsi qu'aux États-Unis. À partir des années 1820, ses adeptes commencent à prêcher un nouvel idéal esthétique, à savoir l'illustration du monde tel qu'il est, sans artifices, sans le styliser et sans l'embellir. La définition du réalisme est cependant un sujet de débat parmi les théoriciens. Dans un des premiers textes de réflexion sur cette question, Champfleury le décrit comme un mouvement insurrectionnel⁷ – s'opposant

¹ Cf. le *Trésor de la Langue Française informatisé* (TLFi), <http://www.cnrtl.fr/definition/r%C3%A9alisme>.

² Cf. le *Trésor de la Langue Française informatisé* (TLFi), <http://www.cnrtl.fr/definition/r%C3%A9aliste>.

³ Cf. le *Trésor de la Langue Française informatisé* (TLFi), <http://www.cnrtl.fr/definition/r%C3%A9el>.

⁴ Il existe une subjectivité dans l'investigation scientifique, malgré l'opinion populaire selon laquelle la science serait complètement objective. À cet égard, consulter, entre autres, l'article de Constantina Stefanidou et Constantine Skordoulis, « Subjectivity and Objectivity in Science : An Educational Approach », *Advances in Historical Studies* vol. 3, n° 4, 2014, consulté en ligne sur http://file.scirp.org/Html/1-2810076_50254.htm le 30 mars 2019.

⁵ Cf. le *Trésor de la Langue Française informatisé* (TLFi), <http://www.cnrtl.fr/definition/vraisemblable>.

⁶ Katrin Kohl, *Poetologische Metaphern : Formen und Funktionen in der deutschen Literatur*, Berlin, De Gruyter, 2007, p. 20.

⁷ Champfleury, *Le Réalisme*, Paris, Michel Lévy Frères, Libraires-Éditeurs, 1857, p. 4.

notamment au romantisme et au classicisme – qui « [parle] de *réalité* »¹. L'écrivain devient ainsi un témoin fiable de son époque, un chroniqueur informé et impartial qui peut faire ressortir différentes dimensions du monde dans ses textes, ce qui donne naissance à plusieurs orientations dans le cadre de ce mouvement. Le réalisme peut être psychologique, lorsque l'attention est portée sur la vie intérieure des personnages, souvent dans un effort pour expliquer les ressorts mentaux de leurs comportements. Le roman *Crime et châtiment* (1867) de Dostoïevski, par sa représentation de la vie mentale de Raskolnikov avant et après le meurtre, est sans aucun doute l'une des pierres angulaires du réalisme psychologique. En outre, dans sa version extrême, qui ne se contente pas de représenter le réel mais qui propose une vision déterministe du comportement humain, renforcée par une prédilection pour des thèmes, des personnages et des catégories sociales souvent dysphoriques, le réalisme devient naturaliste. Il est illustré dans *Les Raisins de la colère* (1939) de l'auteur américain John Steinbeck, qui suit la confrontation d'une famille avec la société et la nature pendant la Grande Dépression.

Le réalisme social, quant à lui, représenté par exemple dans la littérature victorienne par Charles Dickens, William Thackeray ou George Eliot, et en peinture par, entre autres, l'artiste russe Ilya Répin, souligne la tension entre l'individu et son environnement. Privilégiant la présentation des chagrins et de la souffrance individuelle à la lumière des dysfonctionnements sociétaux, les œuvres qui appartiennent à cette catégorie présentent souvent la réalité sociale sous un jour particulièrement nocif, dans un rapport de causalité avec la dégradation des individus. Il existe chez Makine des passages qui s'inscrivent dans cette direction esthétique. La société illustrée dans ses romans est sans aucun doute responsable de la vie et de la mort de héros comme Ivan Demidov (*FHUS*), ainsi que de celles de bien d'autres personnages, plus ou moins secondaires. Elle pousse, par exemple, trois personnages d'*Au temps du fleuve Amour* au suicide – la prostituée rousse, l'homme inconnu trouvé pendu par Samourai et Outkine et, enfin, le narrateur, qui est cependant sauvé et décide par la suite de continuer sa vie. Mais la critique sociale visible en filigrane à travers ces destinées brisées porte sur le passé, et particulièrement sur le passé soviétique, à l'exception de son dernier roman et des œuvres publiées sous le pseudonyme de Gabriel Osmonde, dans lequel l'auteur se montre critique envers les réalités du XXI^e siècle. Malgré l'existence de cette dimension dans sa prose, ce n'est pas le réalisme social qui est au cœur de son œuvre.

¹ *Ibid.*, p. 3.

De toute évidence, Champfleury se trompait en affirmant, sans doute dans un esprit ludique, que « plus le mot réalisme gagnera[it] en popularité, moins il aura[it] de chance de durée »¹. Apparu au XIX^e siècle, le réalisme a fait l'objet d'un prolifique renouvellement à la fois théorique et esthétique lors du siècle suivant. Ainsi, le réalisme dit « magique » des écrivains sud-américains et, plus tard, afro-américains, africains et japonais, consiste dans l'« enchantement de la vie ordinaire », expression que nous empruntons à Wendy Faris². Il s'agit d'insérer dans un cadre réaliste des éléments fantastiques en les faisant passer pour triviaux et banaux, souvent dans le désir de révéler le caractère fabuleux du réel, et les œuvres de Gabriel García Márquez, Jorge Luis Borges, Miguel Angel Asturias, mais aussi Salman Rushdie, Toni Morrison, Haruki Murakami ou Ben Okri s'inscrivent complètement ou partiellement dans cette esthétique³. Il existe aussi un réalisme dit documentaire⁴, qui brouille la frontière entre fait et fiction, incorporant le réel dans des romans non-fictionnels, technique apparentée au journalisme – pensons aux livres de Svetlana Alexievitch sur la fin de l'histoire soviétique (1979-1991), ou bien au *Récit d'un naufragé* (1970) de Gabriel García Márquez, publié initialement comme un récit journalistique dans le journal colombien *El Espectador* (1955).

Mentionnons enfin le réalisme socialiste – qui ne doit pas être confondu avec le réalisme social – apparu dans les années 1930 en URSS et imposé dans d'autres pays communistes. Dans une logique selon laquelle l'art doit servir les idéaux politiques, celui-ci exige de l'artiste, comme il est précisé en 1954 lors du deuxième Congrès des écrivains soviétiques, « une représentation véridique, historiquement concrète, de la réalité dans son développement révolutionnaire »⁵. Selon un poète roumain fidèle à cette direction esthétique, l'écrivain réaliste-socialiste se doit d'être un activiste au service des idées promues par Marx, Engels, Lénine et Staline⁶. Dès lors, il n'est pas du tout étonnant que la plupart de ces écrivains « fidèle[s] à la “ligne du Parti” », (*UFA*, p. 118) pour emprunter cette expression au narrateur

¹ *Ibid.*, p. 2.

² Wendy B. Faris, *Ordinary Enchantments : Magical Realism and the Mystification of Narrative*, Nashville, Vanderbilt University Press, 2004.

³ Pour le réalisme magique dans la littérature africaine, voir Brenda Cooper, *Magical Realism in West African Tradition. Seeing With a Third Eye*, Londres-New York, Routledge, 1998.

⁴ Voir, entre autres, l'article de Lars Ole Sauerberg sur ce sujet, « The Novel in Transition : Documentary Realism », *Orbis Litterarum*, n° 44, 1989, p. 80-92, ainsi que son livre, *Fact into Fiction. Documentary Realism in the Contemporary Novel*, Londres, Macmillan Publishers Limited, 1991.

⁵ Marc Slonime, *Histoire de la littérature russe soviétique*, Lausanne, L'Âge d'Homme, [1977] 1985, trad. de l'anglais par Mary Fretz et Roger Stuveras, p. 281.

⁶ Mihai Beniuc, « Poezia noastră, armă a poporului în lupta pentru apărarea păcii și construirea socialismului » (« Notre poésie, une arme du peuple dans la lutte pour la défense de la paix et la construction du socialisme »), *Viața românească*, n° 3, 1951, p. 192-222.

d'*Une Femme aimée*, soient aujourd'hui tombés en désuétude¹. En effet, de toutes les différentes formes du réalisme, la forme socialiste, censée illustrer non pas la réalité, mais un idéal politique, est peut-être la moins ancrée dans le réel. Comme le précise Barthes, « le dogme même du réalisme socialiste oblige fatalement à une écriture conventionnelle, chargée de signaler bien visiblement un contenu impuissant à s'imposer »². Cela étant dit, le niveau de représentation du réel des autres types de réalisme est tout aussi discutable. Comme le précise Emily Troscianko, le réalisme est tout aussi artificiel que n'importe quel autre mode esthétique, relevant essentiellement d'une construction textuelle³. Cette construction est souvent invraisemblable, non seulement dans le cadre du réalisme socialiste ou magique, mais aussi pour ce qui est des grands textes réalistes du XIX^e siècle. Les chercheurs de la seconde vague des sciences cognitives ainsi que, avant eux, les théoriciens du cercle herméneutique en philosophie ont montré que nous expérimentons le monde d'une manière lacunaire, énaïve et étendue, à travers un esprit-cerveau tout aussi complexe que limité, qui influence et façonne son milieu, et qui est modelé à son tour par l'interaction avec son environnement⁴. Dans cette perspective, rien n'est moins semblable au réel qu'une vision du monde totalisante dans laquelle l'environnement est perçu comme un ensemble minutieusement organisé, régi par des lois intégralement compréhensibles et explicables, à l'instar de celles proposées par Balzac ou par Zola. Barthes le précise dès les années 1950 : « aucune écriture n'est plus artificielle que celle qui a prétendu dépeindre au plus près la Nature », qui est « chargée des signes les plus spectaculaires de la fabrication »⁵, parmi lesquels il mentionne le passé simple, le style indirect et le rythme écrit, ainsi que les pièces rapportées du langage populaire et les mots dialectaux⁶.

Les débats théoriques ne sont pas moins prolifiques que les manifestations esthétiques des *réalismes* – car à la lumière des précisions ci-dessus, le pluriel nous semble plus approprié que le singulier. La « Realismusdebatte » (le débat concernant le réalisme) des années 1930 entre Berthold Brecht et Georg Lukács, affrontement des conceptions divergentes des deux auteurs sur, entre autres, les effets esthétiques, le rapport entre forme et contenu et la mission sociale de l'art, a continué longtemps après leur mort⁷, et est l'une des controverses les plus importantes de l'histoire intellectuelle de la modernité. En outre, dans son étude diachronique

¹ À part quelques exceptions notables, comme les Roumains Mihail Sadoveanu et Eugen Barbu ou les Russes Alexeï Tolstoï et Maxime Gorki.

² Roland Barthes, *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris, Le Seuil, 1953, p. 55.

³ Emily T. Troscianko, *Kafka's Cognitive Realism*, *op. cit.*, p. 66.

⁴ Nous avons cité à cet égard, dans la partie méthodologique, les théoriciens du cercle herméneutique, ainsi que ceux de l'aspectualité narrative. Cf. Steven Pinker, *op. cit.*, p. 294 et suiv.

⁵ Roland Barthes, *op. cit.*, p. 53.

⁶ *Idem.*

⁷ Bela Kiralyfalvi, « Georg Lukács or Berthold Brecht? », *British Journal of Aesthetics*, vol. 25, n° 4, 1985, p. 340.

de l'illustration du rapport au monde dans la littérature occidentale, écrite pendant son exil en Turquie, Erich Auerbach réinterprète le réalisme à travers le concept antique de mimesis¹, restant toutefois profondément platonicien dans son approche. Comme Edoardo Costadura le montre dans un article, la mimesis ne désigne pas, chez le théoricien allemand, l'imitation aristotélicienne comme procédé de translation du réel dans un tissu textuel, mais un mode de présence du réel dans la représentation littéraire². Plus récemment, Philippe Hamon, quant à lui, s'est intéressé dans un recueil d'articles au « désir de réalisme » – expression qu'il emprunte à Paul Valéry – pour analyser la fabrication de ce que Barthes appelle « l'effet de réel », à savoir la manière dont le texte crée l'apparence de la réalité chez différents auteurs du XIX^e siècle, dont Balzac et Zola³.

Nous ne prétendons en aucun cas avoir fait ici le point sur les manifestations esthétiques, et encore moins sur les contributions théoriques, concernant les réalistes littéraires. Au contraire, nous n'avons fait qu'effleurer un corpus extrêmement vaste, notre objectif ayant été de donner un aperçu de la complexité du débat concernant la représentation du réel en littérature. Guidée par les réflexions ci-dessus dans notre analyse de la prose makinienne, il nous a semblé qu'aucune de ces approches ne met le doigt – si l'expression nous est permise – exactement sur la manière dont la réalité s'insère dans notre corpus. Certes, certains passages correspondent à un type de réalisme ou à un autre, mais le trait définitoire du réalisme makinien réside ailleurs. En effet, ce qui s'approche le plus du réel dans notre corpus n'est pas l'illustration de l'espace, de l'histoire ou de la société, mais celle de la cognition humaine. L'écriture de l'auteur est, comme nous espérons le démontrer, cognitivement réaliste, dans le sens où le fonctionnement de la cognition humaine, tel qu'il est présenté dans la recherche en sciences cognitives, correspond à celui illustré dans ses romans. Confronter la représentation de la cognition dans l'œuvre d'un écrivain aux résultats de la recherche scientifique dans le domaine n'est pas une idée originale. André Didierjean l'a fait pour Proust, montrant qu'en dépit de quelques intuitions ponctuelles mais exceptionnelles, son œuvre n'est pas réaliste du point de vue cognitif. Selon ses propres mots,

[...] Proust propose quelquefois une analyse des mécanismes cognitifs assez proche de ce que des chercheurs en psychologie pourraient écrire actuellement. L'intuition de l'écrivain d'il y a un siècle rejoint parfois de manière frappante les conclusions du chercheur aujourd'hui. Cependant, heureusement pour la psychologie cognitive, ces moments sont rares. Dans la plupart des cas, un siècle de recherches a permis des

¹ Erich Auerbach, *Mimésis. La représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, Paris, Gallimard, [1946], 1968, trad. de l'allemand par Cornélius Heim.

² Edoardo Costadura, « “Réalité représentée” : la *mimesis* dans *Mimésis* d'Erich Auerbach », *Revue germanique internationale*, n° 2, 2015, p. 35-47.

³ Philippe Hamon, *Puisque réalisme il y a*, Genève, La Baconnière, 2015.

avancées décisives dans la compréhension du fonctionnement de l'esprit, allant bien au-delà de ce qu'avait pressenti l'écrivain.¹

Une œuvre peut donc être occasionnellement réaliste du point de vue cognitif, mais ne pas refléter, dans son ensemble, une image de la cognition proche de celle validée par les recherches empiriques dans ce domaine. Comme le suggère Emily Troscianko, il est plus utile d'envisager un *spectrum* qui va du réalisme, envisagé, à la façon de Barthes, comme un texte caractérisé par un « effet de réel », au réalisme cognitif². À l'intérieur de ce *spectrum*, l'œuvre de Makine serait très proche du bout qui indique le réalisme cognitif. Précisons d'emblée que la position d'une œuvre sur ce *spectrum* n'a pas de valence axiologique. Nous ne suggérons pas que la valeur esthétique d'un roman devrait être jugée en fonction du degré de précision atteint dans l'illustration textuelle de l'activité mentale – et l'œuvre de Proust constitue peut-être l'argument suprême à cet égard. Il s'agit, en revanche, d'utiliser le réalisme cognitif comme un cadre qui nous permette de poser de nouvelles questions sur la littérature, de l'interroger sous de nouveaux angles, de nous demander, en l'occurrence, quelles sont les implications de la création d'une telle œuvre ainsi que de commencer à apporter des éléments de réponse.

À la lumière de ces réflexions, nous avons envisagé de définir et théoriser ce que nous entendons par « réalisme cognitif ». Nous avons cependant découvert – assez tardivement – que cette notion avait déjà été définie récemment, dans la thèse doctorale d'Emily Troscianko, publiée en 2014, citée ci-dessus. Cette coïncidence relève de l'émergence et de la prolifération des études littéraires cognitives dans les universités européennes – Troscianko a soutenu sa thèse à l'Université d'Oxford. Nous nous appuyons ainsi sur une définition déjà existante, fruit d'un travail sur un autre auteur qui, comme la chercheuse le montre de façon convaincante, est cognitivement réaliste, à savoir Franz Kafka. Selon Troscianko,

[...] a text may be considered cognitively realistic in its evocation of, for example, visual perception if that evocation corresponds to the ways in which visual perception really operates in the human minds and bodies, according to the best understanding available in current cognitive science [...]. Here “to correspond” means to describe, in this case vision, in a way that can most economically be accounted for with reference to the relevant cognitive facts.³

Partant du principe qu'il est impossible de s'intéresser à tous les aspects de la cognition à la fois, Troscianko s'appuie sur l'analyse de la représentation de la perception visuelle chez Kafka pour montrer que ses textes sont cognitivement réalistes. L'œuvre de Makine l'est aussi sous

¹ André Didierjean, *op. cit.*, p. 10.

² Emily T. Troscianko, *op. cit.*, p. 2-3.

³ *Ibid.*, p. 2.

plusieurs angles, mais nous avons choisi de nous limiter à l'illustration du réalisme cognitif de l'imagination et des émotions. Enfin, Troscianko précise que, et nous le faisons avec elle, d'une part, le réalisme cognitif ne doit pas être confondu avec le réalisme psychologique, et d'autre part, il ne relève pas d'une approche psychanalytique de la littérature, avec laquelle il ne se confond pas. Alors que le premier s'intéresse aussi aux activités mentales des personnages, il est souvent colporteur d'idées fausses, mais largement répandues, sur la cognition. Au risque d'être redondante, nous répétons qu'un texte qui décrit la vie intérieure d'un personnage, sa perception du temps et ses sentiments, n'est pas forcément cognitivement réaliste. En effet, dans la plupart des cas, nous semble-t-il, il ne l'est pas – pensons à Proust, mentionné ci-dessus, mais aussi à des auteurs comme James Joyce ou Virginia Woolf¹. La critique psychanalytique, quant à elle, consiste à appliquer la grille de lecture d'un modèle théorique élaboré, dans la plupart des cas, par Freud, Jung ou Lacan, à un texte littéraire. Le mot-clé ici est « théorique », puisque c'est lui qui différencie les lectures psychanalytiques de celles qui intègrent les sciences cognitives dans leur méthodologie, ces dernières consistant en des recherches empiriques qui ont comme objectif d'investiguer l'activité mentale². De plus, les approches psychanalytiques s'intéressent essentiellement à la dimension inconsciente de la psychologie des personnages, des narrateurs ou des auteurs, alors que pour les études littéraires cognitives, la dimension consciente est tout aussi importante. Pour résumer, donc l'univers diégétique makinien, c'est-à-dire l'esprit intermental de l'« ici-bas », est certes un monde fictionnel, mais également un monde possible, d'autant qu'il est réaliste dans son évocation des processus mentaux – cette idée sera développée avec des exemples précis dans la partie suivante de notre thèse.

La manière dont ce monde est représenté dans l'œuvre de Makine peut être expliquée si nous faisons appel à la métaphore de la fractale d'une part, et à celle du kaléidoscope d'autre part. La dénomination de « fractale » n'a été proposée que dans les années 1960 par Benoît Mandelbrot³, et elle s'est répandue dans les années 1970 à la lumière de l'émergence de la théorie du chaos et de celle de la complexité⁴. La préoccupation pour les fractales, quant à elle,

¹ *Ibid.*, p. 3-4.

² *Ibid.*, p. 13.

³ Voir surtout Benoît B. Mandelbrot, « How long is the coast of Britain? Statistical self-similarity and fractional dimension », *Science*, n° 156, 1967, p. 636-638, et *The Fractal Geometry of Nature*, San Francisco, W. H. Freeman and Company, 1983.

⁴ Zohreh Kiani et Peyman Amiriparyan, « The Structural and Spatial Analysis of Fractal Geometry in Organizing of Iranian Traditional Architecture », *Procedia – Social and Behavioral Sciences*, vol. 216, 2016, p. 767. La théorie du chaos et la théorie de la complexité sont deux modèles conceptuels étroitement liés, théorisés à partir des années 1970. Comme le remarque le physicien Ali Bulent Çambel dans *Applied Chaos Theory : A Paradigm for Complexity* (San Diego, Academic Press, 1993, p. xi), la complexité est présente partout, dans la nature comme

remonte à la physique et à la mathématique du XVII^e siècle, ayant été enrichie au fil du temps par des scientifiques et des penseurs comme Bernard Bolzano, Bernhard Riemann ou Karl Weierstrass, pour n'en citer que quelques-uns. Définie simplement, une fractale est une figure composée de la répétition de sa propre structure, ses traits distinctifs étant ainsi la complexité, la multidimensionnalité, la récursivité et l'autosimilarité¹. Pour reprendre les mots de Keith Wicks, « peu importe où on regarde l'ensemble en question, ce que l'on voit est le même type de structure »². Autrement dit, nous pouvons, comme l'explique Paul Addison, parler de fractale lorsque chaque petite partie d'un objet réplique, à une autre échelle, sa structure d'ensemble³. Bien que la notion relève de la géométrie, elle a été utilisée dans des domaines aussi divers que la géographie, l'anthropologie, l'informatique, les télécommunications, mais aussi l'art et l'architecture⁴ et, récemment, les études littéraires. La recherche des fractales en littérature remonte à Andreï Markov (1856-1922), un mathématicien russe, membre de l'Académie des Sciences de Saint-Petersbourg. Markov est l'un des pères de la linguistique computationnelle. Étudiant la distribution des lettres dans le roman en vers *Eugène Onéguine* de Pouchkine, il a découvert que les lettres utilisées sont agencées suivant un modèle précis, dans une logique combinatoire selon laquelle chaque lettre dépend étroitement de la précédente – c'est qu'on a appelé par la suite « une chaîne de Markov »⁵. Cette notion a ouvert la voie à des études statistiques de la littérature, qui ont montré qu'il existe une géométrie en fractale dans l'œuvre de Shakespeare⁶, Mark Twain, Lewis Carroll, Jane Austen ou Conan

dans les créations artificielles. Les systèmes complexes sont des réseaux informationnels ouverts et dynamiques qui interagissent à plusieurs niveaux et qui sont généralement sensibles aux conditions initiales, ce qui fait que la modification d'un de leurs paramètres entraîne des transformations au niveau des autres paramètres. Ainsi, la théorie du chaos est un modèle mathématique qui s'intéresse à ce qui se passe avec l'ensemble du système lorsqu'un des paramètres initiaux est modifié. Cf. l'étude du philosophe Friedrich Paul Cilliers, qui interprète les systèmes complexes à la lumière de la théorie du postmodernisme dans un dialogue prolifique entre les sciences humaines d'une part et l'informatique et la mathématique d'autre part, *Complexity and Postmodernism : Understanding Complex Systems*, New York, Routledge, 1998.

¹ Juval Portugali, *Complexity, Cognition and the City*, Berlin, Springer, 2011, p. 82.

² Dans la version originale, « wherever one looks at the set in question one can see the same sort of structure », Keith R. Wicks, *Fractals and Hyperspaces*, Berlin, Springer-Verlag, 1991, p. 2, notre traduction.

³ Paul S. Addison, *Fractals and Chaos. An Illustrated Course*, Bristol-Philadelphia, Institute of Physics Publishing, 1997, p. 2

⁴ Cf. Danièle Dehouve, « La notion de fractale en anthropologie », *ethnographiques.org*, n° 29, « Ethnologie et mathématiques », 2014, article consulté en ligne sur <https://www.ethnographiques.org/2014/Dehouve> le 19 mars 2019. Les figures fractales sont présentes dans l'art depuis bien des siècles avant la théorisation du concept. Kirti Trivedi a montré que, par exemple, la fractale est le principe de la structure même du cosmos dans la philosophie hindoue, et que de ce fait, les temples hindous ont une géométrie fractale. Kirti Trivedi, « Hindu temples : models of a fractal universe », *The Visual Computer*, vol. 5, n° 4, 1989, p. 243-258. Il en va de même pour certains modèles de l'art islamique. Cf. Zohreh Kiani et Peyman Amiriparyan, *op. cit.*

⁵ Les applications des chaînes de Markov sont aujourd'hui nombreuses, de même que les publications sur ce sujet. Voir par exemple Bruno Sericola, *Markov Chains. Theory, Algorithms and Applications*, Londres, John Wiley & Sons, 2013.

⁶ Ali Eftekhari, « Fractal Geometry of Literature : First Attempt to Shakespeare's Works », article consulté en ligne sur <https://arxiv.org/abs/cs/0408041> le 14 mars 2019.

Doyle¹. Dans ces analyses, cependant, les fractales émergent à travers le prisme de la combinaison et de l'agencement des phrases ou des lettres, consistant dans l'identification de la répétition du même modèle dans la longueur des phrases et dans l'occurrence des lettres. Une autre occurrence des fractales en littérature consiste dans la description textuelle des objets qui ont une géométrie récursive. Michael Frame et Amelia Urry signalent la présence de ces fractales chez Jorge Luis Borges, Arthur C. Clarke, Stéphane Audeguy ou John Updike, entre autres². Ce que nous entendons par la poétique fractale chez Makine s'inscrit dans une logique différente et porte non pas sur l'analyse du langage ou des descriptions, mais sur l'univers auquel son œuvre donne naissance, qui est représenté dans chaque roman makinien – mais aussi, notons-le au passage, dans ses œuvres non-fictionnelles, dans ses entretiens et dans son discours de réception à l'Académie française. Le phénomène est plus facile à comprendre si nous l'expliquons à travers le modèle tripartite de la lecture réactualisé par la narratologie cognitive, selon lequel le texte est le passeur entre le domaine-source dans lequel vivent les lecteurs et l'auteur, et le domaine-cible, à savoir le monde diégétique³. Chez Makine, le domaine-cible est invariablement le même. Tous ses personnages vivent dans le même monde diégétique, et ce monde est représenté et activé par la lecture de n'importe lequel de ces romans. C'est en cela que consiste, à notre sens, la structure fractale de son œuvre.

Cela étant dit, il nous reste à préciser que dans l'illustration du monde diégétique makinien, à savoir l'esprit de l'« ici-bas », il n'y a pas de continuité chronologique d'un roman à l'autre. L'auteur n'écrit pas un cycle, dans lequel les personnages évoluent d'un livre au suivant. Au contraire, chaque ouvrage a une existence indépendante, bien que les références intertextuelles abondent pour celui qui voudrait les déchiffrer. Chaque livre peut être lu de manière autonome, bien qu'il relève du même monde et le représente en même temps, ce qui fait que la fractale que nous évoquons ci-dessus est d'un type particulier. Il s'agit de la fractale kaléidoscopique, ou fractale kaléidoscopique itérative, comme elle est appelée en informatique⁴, et elle consiste à articuler, comme son nom l'indique, le kaléidoscope et la fractale. Le premier est un instrument d'optique inventé dans la première moitié du XIX^e siècle

¹ Iwona Grabska-Gradzińska, Andrzej Kulig *et al.*, « Multifractal analysis of sentence lengths in English literary texts », article consulté en ligne sur <https://pdfs.semanticscholar.org/7724/7d3b066fc0416f79e7c64e3c7362c8f516f2.pdf> le 3 mars 2018.

² Michael Frame et Amelia Urry, *Fractal Worlds. Grown, Built and Imagined*, New Haven-Londres, Yale University Press, 2016, p. 105-119.

³ Voir *supra*, p. 95 et suiv.

⁴ Tim McGraw, « Interactive Procedural Building Generation Using Kaleidoscopic Iterated Function Systems », in George Bebis *et al.* (éds.), *Advances in Visual Computing. 11th International Symposium, ISVC 2015. Las Vegas, NV, USA, December 14-16 2015. Proceedings, Part I*, Cham, Springer International Publishing Switzerland, p. 102-111.

par le physicien écossais Sir Dawid Brewster. Il a la forme d'un tube qui a deux extrémités, et sa particularité est qu'il reflète la lumière extérieure à travers un système de miroirs. L'observateur regarde à l'intérieur du tube et ce qu'il voit est la distribution de la lumière dans une figure fractale. Le kaléidoscope utilise un nombre fini d'éléments pour créer, à l'intérieur d'un espace déterminé, un nombre potentiellement infini de combinaisons. Il s'ensuit qu'une fractale kaléidoscopique consiste dans la réorganisation des mêmes éléments pour créer une structure complètement ou partiellement fractale. En informatique visuelle, cette fonction peut être utilisée pour générer des images de bâtiments, comme dans l'exemple ci-dessous :

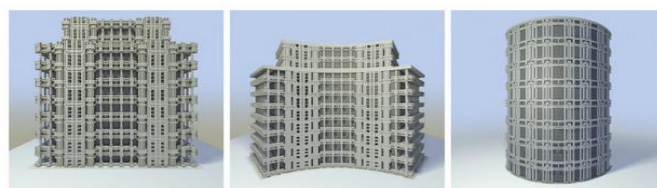


Fig. 7. Rectilinear (left) and curved (middle, right) KIFS buildings

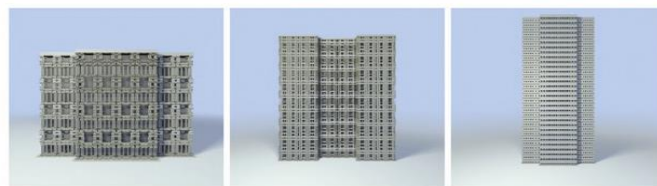


Fig. 8. KIFS buildings with t-shaped (left, right) and h-shaped mass model footprints.

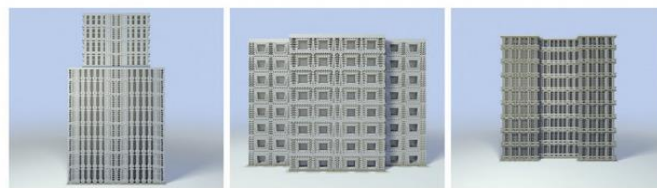


Fig. 9. Additional KIFS building results

Figures générées par la fonction kaléidoscopique itérative.
Tim McGraw, *op. cit.*, p. 110.

Ce principe n'est pas moins utile pour notre étude, car il nous sert à creuser davantage dans l'architecture du monde diégétique makinien, nous permettant de nous interroger sur les éléments narratifs à travers lesquels est représenté le monde de l'« ici-bas ». Celui-ci se décline, comme nous l'avons vu, sous le scénario du monomythe, qui est la matrice d'ensemble de

l'intrigue de tous ses romans. Le voyage du héros comme cadre narratif de chaque roman relève déjà de la structure de la fractale. Les trois étapes et dix-sept sous étapes du monomythe sont illustrées au travers des personnages et dans des coordonnées spatio-temporelles qui varient d'un texte à l'autre. Cependant, ces éléments se répètent souvent, avec des variations. Par exemple, la femme qui attend pendant de nombreuses années son amoureux parti au front lors de la Grande Guerre patriotique (la Seconde Guerre mondiale) est le personnage féminin principal du roman éponyme, *La Femme qui attendait*, mais elle apparaît également dans *Au temps du fleuve Amour*, publié dix ans auparavant. Les deux femmes n'incarnent pas le même personnage – l'une habite en Sibérie orientale et l'autre au bord de la Mer Blanche, dans le nord-ouest de la Russie.

De même, la figure de la femme qui choisit de faire un mariage de raison avec une personne hautement placée dans la hiérarchie de la société soviétique, au lieu d'un mariage d'amour avec un homme qui n'a pas une fonction administrative ou militaire importante, apparaît dans *La Musique d'une vie* (la première épouse d'Alexeï Berg), *L'Amour humain* (Anna) et *L'Archipel d'une autre vie* (la première épouse de Pavel Gartsev) et *Une Femme aimée* (Lessia et Tania). Mila (*VHI*), qui se prostitue pendant le siège de Leningrad pour nourrir les orphelins, est similaire à une autre Léningradoise, Dina (*UFA*), qui fait de la « prostitution publicitaire » (*UFA*, p. 180) – l'expression appartient à Oleg, le héros du roman et son ex-amoureux, qui regarde avec condescendance son travail mercantile et dépourvu de valeur artistique – pour aider les enfants élevés dans l'orphelinat dans lequel elle a grandi. Le jeune homme animé par le désir de devenir un guerrier pour changer le monde est le prototype de Samouraï d'*Au temps du fleuve Amour*, qui suit ses rêves et finir par mourir à Cuba, d'Elias Almeida (*AH*) qui, lui, entreprend le voyage initiatique et change de perspective sur la vie. Il est également le prototype d'Ivan Demidov, qui passe sa vie à se féliciter pour avoir lutté contre les Nazis, et, dans une optique différente, d'Alexis Taraneau qui, dans *Les 20 000 femmes de la vie d'un homme*, décide de dédier sa vie à la poursuite du plaisir sexuel. Comme Elias Almeida, ce dernier sera cependant sauvé. La Seconde Guerre mondiale est également décrite comme une fractale, étant, affirme le narrateur d'*Une Femme aimée*, « une longue réplique [d'un] village brûlé » (*UFA*, p. 93). L'idée que dans un petit monde fermé se reflète un univers infini¹, définitoire, comme le montre Thanh-Vân Ton-That, pour l'œuvre de Proust², traverse aussi l'œuvre de l'auteur franco-russe.

¹ Cf. le poème de William Blake, *Auguries of Innocence* (1863), également centré sur cette idée.

² Thanh-Vân Ton-That, *À la recherche du temps perdu : Proust ou l'écriture prisonnière*, Paris, Éditions du Temps, 2000.

Fractale et représentation du monde sont intimement liées dans plusieurs cultures et dans plusieurs domaines du savoir. L'idée que non seulement les fractales peuvent être rencontrées partout dans le monde, de la structure du chou romanesco à celle des flocons de neige, mais aussi que le monde lui-même est une fractale gigantesque est de plus en plus débattue de nos jours. Selon des recherches récentes en géophysique, les propriétés physiques de la terre présentent un comportement fractal¹. Dans une optique similaire mais dans un domaine différent, l'astrophysicien Laurent Nottale a montré dès 1993, dans sa réinterprétation de la théorie de la relativité d'Einstein, que l'espace-temps est organisé à la manière d'une fractale². Le principe de récursivité qui définit les fractales apparaît également chez Foucault, dans sa description de la mise en abyme qui, selon le philosophe,

[...] applique à tous les domaines de la nature le jeu des ressemblances redoublées : elle garantit à l'investigation que chaque chose trouvera sur une plus grande échelle son miroir et son assurance macrocosmique ; elle réaffirme en retour que l'ordre visible des sphères les plus hautes viendra se mirer dans la profondeur plus sombre de la terre.³

Le monde serait donc un miroir infini qui se reflète en lui-même, c'est-à-dire qu'il est construit en fractale⁴. Or, une figure de la complexité structurelle d'une fractale n'apparaît pas *ex nihilo*, mais est générée ou créée par une intelligence supérieure, qu'il s'agisse de la nature, d'un programmeur ou d'un dessinateur. Cela indique l'existence d'un auteur au-delà des narrateurs makiniens – dont, certes, personne n'est dupe, mais dont la théorisation pose problème, comme nous le verrons dans la dernière partie de cette thèse. Certes, bien qu'ayant proclamé la mort de l'auteur au XX^e siècle, la critique littéraire n'a jamais nié qu'à l'origine des textes littéraires il y a un être humain. C'est le statut de cette instance qu'elle a attaqué et remis en question, jusqu'à l'anéantissement. Or, une analyse attentive de la prose de Makine montre qu'elle est infusée de l'existence et de la présence d'un auteur, dont l'œuvre ne peut pas être séparée et dont le critique ne peut pas se débarrasser sans ignorer une partie importante de son écriture. Nous montrerons plus tard en quoi consiste cette présence, mais retenons pour l'instant que la présence de la fractale est un des indices de son existence.

¹ Vijay Prasad Dimri (éd.), *Fractal Behaviour of the Earth System*, Berlin, Springer-Verlag, 2005.

² Laurent Nottale, *Fractal Space-Time and Micro-Physics. Towards a Theory of Scale Relativity*, Londres, World Scientific Publishing, [1993] 1998.

³ Michel Foucault, *Les Mots et les choses*, Paris, Gallimard, [1966] 1969, p. 46.

⁴ La question concernant la nature fractale de l'univers a été pendant longtemps débattue par les scientifiques. Quelques études récentes en astrophysique, comme celle de Morag Scrimgeour et son équipe, qui ont étudié plus de 200 000 galaxies, suggèrent que la structure physique de l'univers n'est pas celle d'une fractale. Cf. Morag Scrimgeour *et al.*, « The WiggleZ Dark Energy Survey : the transition to large-scale cosmic homogeneity », *Monthly Notices of the Royal Astronomical Society*, vol. 425, n° 1, 2012, p. 116-134, article consulté en ligne sur <https://doi.org/10.1111/j.1365-2966.2012.21402.x> le 14 février 2019.

Le monde diégétique qui émerge lors de l'interprétation, par le lecteur, de n'importe quel ouvrage, est le même esprit de l'« ici-bas », qui est donc la structure ontologique de l'ensemble de son œuvre, mais aussi celle de chaque roman en particulier. Le mouvement narratif makinién est centripète. De la représentation du monde de l'« ici-bas », les narrateurs passent à celle du couple maître-disciple, qui est la dyade centrale à tous les romans, à l'exception de *La Fille d'un héros de l'Union soviétique*, dans lequel Ivan ne réussit pas à se soustraire véritablement à ses préoccupations et à son ego de héros pour entrer en communion affective et spirituelle avec un autre personnage. Le passage de l'esprit de l'« ici-bas » vers cette dyade se réalise graduellement. Les unités intermentales de petite et moyenne taille sont ainsi évoquées en premier. La rencontre du maître et du disciple apparaît dans un second temps, le texte illustrant la transformation de l'interaction entre les deux, qui, d'une simple rencontre intermentale devient une petite unité et, enfin, un esprit intermental. Rappelons d'ailleurs que la différence entre une unité et un esprit est la qualité de la pensée intermentale, et que lorsque les membres d'une unité sont particulièrement proches ou similaires et s'avèrent capables d'un haut degré d'empathie, l'unité devient un esprit. Ainsi, les unités petites et moyennes apparaissent succinctement, en début des récits, dans la phase de (x) l'initiation. Au fur et à mesure que le héros avance dans le schéma du monomythe, il avance aussi dans l'espace de l'intériorité, ce qui fait que les unités intermentales se dissipent et l'attention du narrateur se concentre sur l'intimité du héros et sa relation avec son maître. Autrement dit, l'aspect social et politique cède sa place à l'aspect mental. Au début de *La Musique d'une vie*, par exemple, le narrateur observe d'abord la multitude des gens qui attendent le train dans une gare, avant de se laisser guider par la musique et rencontrer Alexeï Berg, en la compagnie duquel il passera les heures suivantes.

Dans *La Fille d'un héros de l'Union soviétique*, l'incipit porte sur le groupe de travail de Tatiana et de ses collègues, qui marchent au front à la suite des batailles pour soigner les combattants. Dans *Le Crime d'Olga Arbélina* est présentée sur plusieurs pages, au début du récit enchâssé du double meurtre de la princesse et de son ami Serge Goletz, la pensée de la petite ville où a lieu l'incident. L'illustration textuelle de cette communauté présente celle-ci comme si tous ses membres ne formaient qu'une seule entité :

Tout le monde à Villiers-la Forêt (les hommes plus manifestement peut-être que les femmes) désirait que ce fût un meurtre. Cette version correspondait à quelque incontournable cliché de l'imagination chez les gens sans grande imagination, au schéma classique d'un meurtre passionnel. [...] *Intrigués, inhabituellement brillants, les habitants discouraient sur le crime, en inventant de nouvelles versions*, en critiquant l'enquête qui piétinait. Mais en fait, c'étaient bien leurs corps qui *les* intriguaient. [...] Les gens arrivaient, informés on ne savait comment, se saluaient d'un petit signe de

tête furtif et leur foule, composée de voisins, de connaissances, de parents se figeait devant la scène inconcevable. [...] C'était d'ailleurs la sensation que tout le monde éprouva sur cette rive. [...] Jamais les Villersois n'avaient eu le sentiment de vivre aussi pleinement l'actualité de la planète. [...] Cette fièvre investigatrice fut générale. [...] Un jour, tout le monde, comme par enchantement, oublia le drame dans la barque, la femme assise sur la berge, le noyé étendu dans l'herbe. [...] Les Villersois parlèrent des coupures d'électricité, dont les journaux publiaient les horaires, de la viande qui commençait à manquer, du mariage de la princesse Élisabeth, des comédiens dans *Les plus belles années de notre vie...* (COA, p. 31-49, nous soulignons)

Les habitants de Villers-la-Forêt pensent, sentent, agissent et oublient à l'unisson, comme s'ils formaient un macro-organisme collectif. Leur description s'étend sur quelques pages, entrelacée avec celle de l'arrivée du disciple dans le cimetière, la rencontre du vieux gardien, incarnation de (x)3 l'aide surnaturelle qui jouera le rôle du maître, et la dissipation d'une autre foule, celle des touristes qui viennent visiter le cimetière russe par curiosité, mais se dépêchent ensuite de rentrer à Paris. Maître et disciple restent donc seuls, et le premier lui adresse une invitation à prendre un thé ensemble dans sa petite maison. Cette dernière fonctionne comme (x)5 le ventre de la baleine, constituant l'espace hétérotopique de l'initiation. L'invitation à prendre du thé ensemble est la matérialisation de (x)1 l'appel de l'aventure, et son acceptation, suivie par l'entrée dans la maison du gardien, représente (x)4 le passage du premier seuil. Dans cette scène, le thé est une boisson rituelle, de même que la boisson offerte par le maître au disciple dans *La Musique d'une vie* (« Mon compagnon se lève, apporte deux verres », *LMV*, p. 32) avant qu'il ne commence à narrer son histoire. Elle préfigure, accompagne et symbolise la nourriture spirituelle que les personnages vont partager.

Dans *Le Testament français*, le couple maître-disciple est représenté par Aliocha, le narrateur, et sa grand-mère Charlotte Lemonnier. Les références à la sœur d'Aliocha, avec qui celui-ci passait ses étés chez leur grand-mère, deviennent de plus en plus rares, jusqu'à disparaître complètement, au fur et à mesure que le personnage avance dans son voyage initiatique. Dans *Le Crime d'Olga Arbélina*, le couple est incarné par le vieux gardien du cimetière et le jeune étudiant russe à qui le premier va raconter l'histoire de la princesse Arbélina, et dans *Au-delà des frontières*, par Gaïa de Lynden et le narrateur à qui elle envoie le manuscrit de son fils. Dans *La Vie d'un homme inconnu*, cette dyade est incarnée par Ivan Choutov et Guéorgui Lvovitch Volski, dont les anthroponymes sont particulièrement intéressants parce qu'ils renvoient à leur complémentarité. « Ivan » est un prénom russe d'origine grecque, les Grecs l'ayant eux-mêmes emprunté à l'hébreu, dans lequel il signifie « Dieu est gracieux » ou « miséricordieux », mais dans la culture russe, il renvoie à tout un

chacun¹, faisant de nouveau ressortir la dimension universelle du monomythe, qui n'est pas destiné aux personnages exemplaires ou extraordinaires, mais à chaque être humain, aux femmes et aux hommes « inconnus ». « Guéorgui » est également d'origine grecque, désignant le paysan, le fermier, la personne qui travaille la terre². Or, comme l'a montré Bachelard, la terre est la matière de la pâte, dans laquelle l'imagination humaine voit une sorte de *prima materia*, une matière primaire. Nous pouvons donc établir un parallèle entre les travailleurs de la terre, dont la matière est la pâte, et la manière dont Volski agit sur l'esprit de Choutov, en le « modelant » au fur et à mesure qu'il lui raconte l'histoire de sa vie. Or, la métaphore de l'homme comme pâte à modeler est extrêmement ancienne. Elle est présente dans l'anthropogénèse chrétienne, selon laquelle Dieu crée l'homme en modelant la terre et lui donnant le souffle de vie. Dans cette perspective, ce que Volski fait avec Choutov va bien au-delà du simple partage d'une histoire. En effet, son récit s'avère régénérateur, puisqu'après l'avoir écouté, ce dernier est transfiguré. Son activité émotionnelle est peut-être le marqueur de cette transformation, le personnage passant notamment d'une perception éminemment dysphorique du monde à une vision sereine, équilibrée et tranquille. Dans les romans écrits à la première personne, le disciple retrouve aussi sa vocation, à savoir la création romanesque, à la suite de cette expérience. L'influence du maître a ainsi un impact sur la raison, l'affect et l'action des personnages, qui apparaissent tels que les sciences cognitives les présentent, à savoir inextricablement liés. Elle est donc génératrice de vie, non pas dans le sens littéral qu'on retrouve dans la Genèse, mais dans le sens où elle permet au disciple de vivre d'une autre manière, pleinement, sur le mode de ce que le personnage de Theo Godb appelle l'« alternance ». Dans cet échange qui est à la fois langagier et affectif, le récit n'est qu'un outil, mais un outil particulièrement efficace, qui peut inciter autrui à changer de vie.

Le nom de famille de Choutov est encore plus intéressant. D'abord, il renvoie au personnage central d'*Une Journée d'Ivan Denissovitch* (1962) de Soljenitsyne, qui s'appelle Ivan Denissovitch Choukhov. Dans la transcription russe, leurs noms de famille ne se différencient que par deux lettres – le « h » (orthographié *kh*) sonore en russe est remplacé par le « t ». Cette référence à l'auteur de *L'Archipel du goulag* n'est pas unique. Le titre de *L'Archipel d'une autre vie* renvoie directement à son chef-d'œuvre, mais dans une perspective différente, car si Soljenitsyne s'est efforcé de dénoncer les atroces conditions de vie dans l'URSS sans indiquer d'issue, Makine montre comment il est possible de vivre malgré

¹ Cf. <https://www.etymonline.com/word/ivan>, consulté en ligne le 20 mars 2019.

² Cf. <https://www.etymonline.com/search?q=george>, consulté en ligne le 20 mars 2019.

l'existence des atrocités. Ensuite, contrairement à Ivan Denissovitch, mais aussi à Volski, le personnage n'a pas de patronyme, ce qui indique, au niveau symbolique, qu'il n'a pas d'appartenance familiale et qu'il est dépourvu de patrie. Cela est exprimé explicitement dans les premières pages du livre. Exilé soviétique, il ne se sent pas chez lui dans son pays d'accueil, alors que son pays d'origine n'existe plus. « Choutov » est le partitif du substantif commun russe « *uym* » (*chout*), qui signifie « clown », « bouffon », comme Léa le lui rappelle après l'avoir quitté : « “À propos, j'ai appris ce que ton nom de famille veut dire en russe...” », annonça-t-elle en profitant de l'énième café qu'il avalait en grimaçant. [...] “*Chout* veut dire *clown*. Oui, un bouffon, quoi” » (VHI, p. 17), remarque à laquelle il ajoute « un clown triste [...], conscient que le mot définissait bien ce qu'il était devenu » (VHI, p. 49). Le personnage incarne ainsi le prototype du bouffon, mais il s'agit d'un bouffon inversé car triste. Volski, en revanche, fonctionne comme son double inversé, incarnant non pas le bouffon (le « *jester* »), mais le *trickster*, qui, comme le bouffon, utilise la parole et l'humour, pour enseigner et non pas pour divertir.

Selon William Hynes, le *trickster* est défini par le fait qu'il est un maître du déguisement. Ambigu par excellence, pouvant changer la forme de son corps pour tromper les autres, il a le pouvoir de renverser l'ordre du monde ; c'est de surcroît un messager, porteur d'annonces importantes¹. Il a également la capacité, parfois sacrée, de transformer les autres². Comme le précise Margery L. Brown, le *trickster* est souvent un type de chaman qui est devenu maître dans sa vocation par le biais de la souffrance, étant souvent une combinaison de poète, prophète, magicien ou gardien d'une sagesse ancienne, médicale ou religieuse³. Volski incarne tous ces attributs, car il est maître de la dissimulation – Iana et son fils, qui habitent dans le même appartement, sont convaincus qu'il n'est rien d'autre qu'un vieillard sénile, paraplégique et muet – et dépositaire de connaissances et d'expériences qu'il sait communiquer aux personnes de son choix, d'une manière qui peut changer la vie de celles-ci. Marilyn Junich a d'ailleurs montré dans son étude sur le prototype de la Schéhérazade, que les personnages qui jouent le rôle du *trickster* sont, par-delà leur apparence modeste, d'excellents orateurs, de véritables maîtres de la parole⁴. En outre, l'apparence physique de Volski renforce son rôle de

¹ William J. Hynes, « Mapping the Characteristics of Mythic Tricksters : A Heuristic Guide », in William J. Hynes et William G. Doty (éds.), *Mythical Trickster Figures. Contours, Contexts, and Criticisms*, Tuscaloosa-Londres, University of Alabama Press, 1993, p. 34-42.

² *Ibid.*, p. 42.

³ Margery L. Brown, « Hephaestus, Hermes, and Prometheus. Jesters to the Gods (Greece and Rome : Myth : Second Millenium B.C.E. – Present) », in Vicki K. Janik (éd.), *Fools and Jesters in Literature, Art, and History : A Bio-Bibliographical Sourcebook*, Greenwood Press, Westport, 1998, p. 237.

⁴ Marilyn Jurich, *Scheherazade's Sisters : Trickster Heroines and Their Stories in World Literature*, Westport-Londres, Greenwood Press, 1998.

double inversé de Choutov, puisqu'il porte une cicatrice acquise lors de la bataille de Stalingrad : « Dans cette bataille, une balle le toucha au visage : la joue gauche tailladée et marquée comme d'un petit rictus. "Avec moi on n'est jamais triste", prit-il alors l'habitude de plaisanter » (VHI, p. 149).

Le *trickster* représente, certes, un des plus anciens topoï littéraires, incarné, comme le montre David Williams, par le héros d'un des premiers récits épiques écrits, Gilgamesh¹. Mais en même temps, affirme Williams, le *trickster* est un des modes de fonctionnement de notre cerveau² – ce qui explique son occurrence dans les mythes et la littérature universelle. En effet, notre cerveau et notre esprit seraient eux-mêmes des farceurs, qui déforment sans cesse le monde dans leurs processus interprétatifs³. L'origine du *trickster* est donc l'esprit humain, et la littérature qui le représente ne fait que lui conférer une forme, l'exprimer, pour témoigner de son existence. Dans une optique similaire, pour Jung le bouffon est un des archétypes majeurs, incarnant les aspects infantiles et inacceptables de la psyché⁴. Dans cette perspective, Choutov n'est pas moins un *trickster*, puisqu'avant de rencontrer Volski, il est en proie à des projections et des angoisses provoquées par son interaction avec le monde. De même, sa relation avec Léa, de trente ans sa cadette, est symptomatique de son retour aux aspects infantiles de l'existence – il est d'ailleurs hanté par le vague souvenir d'une mère qui l'a abandonné lorsqu'il était en bas âge.

La figure du *trickster* apparaît sous différentes formes dans d'autres romans. Elle est, par exemple, incarnée de manière alternative par Stella et par Alexeï Berg dans *La Musique d'une vie*. La première utilise la ruse et la dissimulation pour séduire Alexeï, mais également pour construire un cadre social qui lui permette de l'humilier en public, alors que le second prétend ne pas savoir jouer du piano, alors qu'il avait été un pianiste professionnel, pour donner à Stella, encore débutante, l'occasion de se sentir en sécurité en lui donnant des leçons de piano. En même temps, lorsque le narrateur du roman rencontre Berg, celui-ci, déjà âgé, a l'air d'être un simple vieillard. Comme Volski, il ne l'est pas, et il révélera ses réelles facettes au fur et à mesure qu'il racontera l'histoire de sa vie. Par ailleurs, Stella est le type de personnage décrit par Marilyn Jurich comme une « *trickstar* », jeu de mots qui associe le substantif anglais « *trickster* » au mot « *star* », qui signifie « étoile ». Une « *trickstar* » est un personnage féminin

¹ David Williams, *The Trickster Brain. Neuroscience, Evolution, and Narrative*, Lanham-New York, Lexington Books, 2012, p. 257

² *Ibid.*, p. 12 et suiv.

³ Lisa Feldman Barrett, *How Emotions Are Made. The Secret Life of the Brain*, op. cit., p. 278.

⁴ Joseph Russo, « A Jungian Analysis of Homer's Odysseus », in Polly Young-Eisendrath et Terence Dawson (éds.), *The Cambridge Companion to Jung*, Cambridge, Cambridge University Press, [1997] 2008, p. 255.

qui se sert de la ruse pour triompher dans un monde patriarcal¹, or le nom de Stella, d'étymologie latine, signifie justement « étoile »². Les narrateurs qui prétendent ne pas avoir le don de l'écriture, mais simplement écrire un récit, ou, comme le narrateur de *L'Amour humain*, prendre des « notes » (AH, p. 41), incarnent également ce prototype, cachant derrière leur apparente humilité une exquise maîtrise de la rhétorique et de la narration, doublée d'une riche expérience de vie et une vaste connaissance de la nature humaine. Certes, en dernière instance, le véritable *trickster* est l'auteur, qui, tout en portant un masque d'humble écrivain, écrit pour manipuler l'esprit de son lecteur.

L'éléphant dépecé et le ciel du Sud. L'Afrique tel un esprit intermental dans L'Amour humain³

La dyade formée par le maître et le disciple reflète souvent deux mondes et deux espaces géographiques différents. Le premier appartient, dans les phases initiales de son aventure, au monde des non-initiés, alors que le second relève de celui des initiés, étant le (z)5 maître des deux mondes dans lesquels se déroule le monomythe. Ces deux mondes, Campbell l'a montré, sont en réalité deux facettes d'un seul univers, mais la seconde n'est révélée qu'à ceux qui tentent l'aventure. En effet, la problématique du double traverse la représentation du couple maître-disciple, dont chacun est un *alter* inversé de l'autre. Le maître a été ce que le disciple est au moment où les deux se rencontrent, alors qu'à la fin de son voyage, le disciple deviendra l'égal de son maître. Dans certains romans, le thème du double est renforcé par le fait que les deux proviennent également de deux mondes culturellement et géographiquement éloignés. L'enjeu devient alors de comprendre que les différences culturelles sont en réalité anecdotiques car tous les deux appartiennent à l'« ici-bas ». Malgré les différentes culturelles, les deux reflètent l'intégralité de ses attributs, présentés dans ce roman dans une description naturaliste à travers la fragilité des corps et l'impuissance de tous les personnages face à la mort : « La matière du monde était cette masse organique, dont nous faisons tous partie, moi, l'instructeur endormi, l'Africain mort, les soldats qui éjaculaient à tour de rôle dans le vagin

¹ Marilyn Junich, *op. cit.*, p. 1 et suiv.

² Cf. <https://latin-dictionary.net/definition/35673/stella-stellae>, consulté en ligne le 15 mars 2019.

³ Les réflexions des pages suivantes ont été partiellement publiées dans notre article, Diana Mistreanu, « L'éléphant dépecé et le ciel du Sud. Une lecture de *L'Amour humain* (2006) d'Andreï Makine à travers le prisme de la narratologie cognitive », in Sergiu Mișcoiu, Buata B. Malela et Simona Jișa (éds.), *Littérature et politique en Afrique : approche transdisciplinaire*, Paris, Les Éditions du Cerf, 2018, p. 279-291.

endolori de la femme, les trois paysans aux crânes éclatés... Je me sentis profondément uni », continue le narrateur, « à cette masse humaine » (AH, p. 14).

Les deux espaces présentés d'abord dans une logique dialectique sont le plus souvent la France et la Russie (dans *ATFA*, *TF*, *TCJD*, partiellement dans *COA* et *RE*)¹, et occasionnellement la Russie et l'Allemagne (dans *UFA*, dont le protagoniste est un Allemand russifié). *L'Amour humain*, le roman que nous avons choisi pour illustrer cet exemple, est un hapax dans ce sens, puisque la dualité y est représentée par l'Afrique natale du maître et la Sibérie natale du disciple. Ce dernier, un jeune soldat soviétique, rencontre Elias Almeida en 1977, pendant la guerre civile angolaise. Au début des années 2000, environ dix ans après la mort d'Elias, il couchera par écrit son histoire, encadrée par le récit de leur rencontre et de leur séparation, cette dernière étant marquée par les funérailles d'Elias.

Le livre est ainsi structuré en trois parties qui retracent la vie de celui-ci. La première, « *Un enfant masqué* » (AH, p. 7-98), porte sur son enfance traumatique, qui coïncide avec la guerre d'indépendance de l'Angola, et sur l'émergence de son élan utopique de changer le monde et de s'engager dans la lutte pour la paix globale. La deuxième, « *Au lendemain du rêve* » (AH, p. 99-208), narre la transformation d'Elias, sa vie « partagée entre guerres, révolutions et jeux d'espionnage » (AH, p. 37) et son désenchantement par rapport à ceux-ci grâce à l'amour qu'il ressent pour Anna. La partie finale, intitulée « *L'homme qui aimait* » (AH, p. 209-295), fait ressortir ce que le narrateur considère comme l'essentiel de la vie du protagoniste, à savoir sa capacité à aimer. Notons que le personnage d'Elias et celui de Dmitri Ress du *Livre des brèves amours éternelles* sont construits sur le même modèle. Le fait que le premier soit angolais et le second, russe, est anecdotique. Les deux ont en commun une capacité inouïe à continuer d'aimer jusqu'à leur mort une femme qui les a abandonnés – « Il aimait... comme on ne peut être aimé... qu'ailleurs que sur cette terre » (LBAE, p. 12), affirme « un de ses familiers » (LBAE, p. 12) à propos de Dmitri, alors qu'Elias est décrit dans la première phrase du roman comme quelqu'un dont « [l]a vie n'aurait été qu'une interminable nuit » (AH, p. 11) sans l'amour qu'il portait à une femme. En outre, ils sont tous les deux engagés dans une lutte révolutionnaire, Dmitri contre le régime soviétique, Elias contre les inégalités qui sévissent dans les pays africains, ce qui entraînera leur mort prématurée. Qui plus est, leur histoire est couchée par écrit par un narrateur soviétique « plus d'un quart de siècle » (LBAE, p. 24) après leur mort.

¹ Nous avons traité ce sujet dans notre article, Diana Mistreanu, « Décentrement et topoï romanesques. La France-Atlantide et la Russie-Atlantide d'Andreï Makine », *op. cit.* L'Atlantide française et la russe sont analysées également par Nina Nazarova dans *op. cit.*, p. 143-174.

Dans *L'Amour humain*, la dynamique de l'intrigue est assurée par l'interaction des quatre esprits centraux entre lesquels il existe des rapports de ressemblance, de correspondance et d'imbrication. Il s'agit, d'une part, d'Elias et du narrateur, qui forment une petite unité intermentale qui se transforme en un esprit intermental, et d'autre part, de la Sibérie et de l'Afrique, qui fonctionnent comme des esprits intermentaux. Les premiers forment l'unité centrale du roman, qui peut effectivement être lu comme l'histoire de leur rencontre, du développement de leur amitié au fil des années et de leur séparation à la suite de la mort d'Elias. D'ailleurs, bien que la chronologie du roman ne soit pas linéaire, l'œuvre commence par leur rencontre et finit par la mort d'Elias lors de la guerre civile somalienne, et entre ces deux jalons le narrateur insère des analepses et des prolepses. L'Afrique émerge au sein de la dyade formée par Elias et le narrateur. Avant la rencontre avec le premier, le narrateur ne percevait le continent qu'à travers ses sens qui rendaient compte de la chaleur, la sécheresse et la soif, et par le biais de la terreur provoquée par la guerre. En captivité dans les forêts du Lunda Norte, il évoque ainsi « la peur » (AH, p. 11), « la soif et la faim » (AH, p. 11) « la vraie terreur de mourir » (AH, p. 15). Elias lui fait voir une autre image, ambivalente, à la fois dysphorique et euphorique. En effet, l'Afrique se dessine comme un esprit intermental, à savoir une entité vaste, autonome et capable d'agir sur l'individu. Elle n'est pas un simple *locus hostilis*, mais un ensemble d'espace, temps, émotions et sentiments qui, par le fait même qu'il est catalyseur d'effroi et d'inquiétude, donne lieu à des méditations philosophiques sur le sens de l'existence et le rôle de la raison dans l'interprétation et la compréhension du monde :

...Durant toute ma vie je rencontrerais des connaisseurs de l'Afrique, des spécialistes qui sauraient tout expliquer. Je les écouterai conscient de mon ignorance. En fait, je n'ai jamais pu me défaire de l'incompréhension née durant la nuit dans le Lunda Norte. Cette perplexité était peut-être aussi une façon de comprendre. Elle me permettait en tout cas de ne pas haïr l'enfant ivre qui me mettait en joue, me souriait et pouvait m'abattre pour faire taire la douleur qui l'habitait. (AH, p. 33-34)

Dans l'initiation africaine du narrateur, Elias assume le rôle de guide. Il intervient surtout quand l'image que son camarade a du continent devient réductrice, monolithique, afin d'opérer un changement de perspective. Par exemple, une des premières répliques qu'il adresse au narrateur, lorsque les deux sont toujours en captivité, porte sur le ciel : « Ce ciel du Sud m'a toujours semblé très proche de nous. Peut-être parce que je suis né sous ses étoiles. Regarde, là, c'est la constellation que je préfère : le Loup » (AH, p. 34). Cette remarque est suivie par une réflexion du narrateur, qui pense qu'Elias « avait dû sentir que dans [sa] jeune tête ébranlée par l'Afrique le monde se réduisait à une femme morte égorgée de plaisir d'hommes » (AH, p. 34). En évoquant le ciel malgré la situation dramatique dans laquelle les deux se trouvaient,

Elias oriente alors son regard et son esprit vers une autre dimension de l'existence. Il lui apprend à échanger l'éphémère, représenté par les massacres, les viols et les cruautés auxquels ils sont exposés, pour l'éternel, illustré par le sublime des constellations¹. Dès le départ, Elias est ainsi le vecteur d'un changement de perspective, qui ne se limite pas à celle qui est culturelle ou historique, mais entraîne également une mutation radicale, révolutionnaire, de l'échelle planétaire à l'échelle cosmique. Le message qu'il a à transmettre est le même que celui énoncé par Stanislas Godbarsky, à savoir le fait que « notre seule identité est celle des mortels qui savent si mal vivre et si peu aimer », (*CEA*, p. 137), développé davantage par Gabriel Osmonde dans le dénouement d'*Au-delà des frontières* :

Nos vraies identités sont ces quatre-vingt-treize milliards d'années-lumière que mesure, semble-t-il, l'univers observable. Notre nature de brin de poussière dans cet abîme. De même, notre vraie couleur de peau c'est ça, oui, ce reflet argenté de la lune sur nos mains, une nuit d'automne, dans ce coin perdu du Caucase. Quant à ceux qui se croient supérieurs, il faudrait leur expliquer que la seule supériorité est de savoir sortir du jeu, quitter la scène où tout le monde joue faux, tirillé par la peur de manquer et la panique de la mort... (*ADF*, p. 262)

La rhétorique d'Elias, comme celle d'Osmonde, est efficace, car, comme tous les maîtres makiniens, il ne moralise pas et ne donne pas de leçon, et sa voix, comme celle du gardien du cimetière du *Crime d'Olga Arbélina*, « ne cherche ni à convaincre ni à prouver » (*COA*, p. 21). Il limite ses réflexions à son expérience personnelle, modulée par les marqueurs d'une humilité (« m'a semblé », « peut-être parce que », « la constellation que je préfère ») authentique, mais qui cache une subtile connaissance de la psychologie humaine. Dans l'hypothèse où une leçon d'histoire ou une réflexion morale aurait pu mettre le narrateur en garde, les références d'Elias à sa propre expérience rendent son camarade réceptif et ouvrent la voie à l'identification empathique, alors que les références faites au ciel dédramatisent le présent et apaisent sa peur. En dépit de leurs origines, souvent humbles, les maîtres sont également des maîtres de la parole, et en les écoutant, les disciples finissent eux aussi par le devenir.

L'Afrique n'est donc pas seulement, comme le narrateur le croyait au départ, un espace funeste soumis aux lois inexorables de l'histoire, mais aussi l'endroit où Elias a connu l'amour maternel – et la Sibérie représentera la réactualisation de l'amour maternel par le contact avec la mère d'Anna – et d'où il peut regarder le ciel, dont l'importance chez Makine

¹ La même idée apparaît dans *Une Femme aimée* : « Oleg ferme les yeux, pour éviter la vue de ce ciel qui a reflété, indifféremment, ces naissances, ces morts, les cris des enfants se débattant sous un jet de feu et l'enfance de cette petite Eva qui, ne sachant pas encore parler, savait distinguer les bombardiers qui arrivaient et ceux qui, ayant accompli leur tâche, s'éloignaient de la ville dont il restait si peu de maisons intactes. Le ciel a vu tout cela sans qu'aucune de ses étoiles se ternisse de compassion » (*UFA*, p. 354).

n'est pas passée inaperçue par la critique¹. Ainsi, à la fin d'une journée de combats, le ciel dévoile une constellation visible seulement depuis l'hémisphère du Sud. Elias continue d'apprendre au narrateur à la regarder : « “Tu ne connais pas encore ce ciel du Sud, me dit Elias. Là, regarde, c'est la constellation que j'aime le plus. Le Loup...” » (AH, p. 30). La particularité de cette constellation australe est le fait que pour les Grecs, elle représentait l'animal que le Centaure portait empalé sur sa lance, ce qui explique son nom. Elle fait ainsi pendant à une autre métaphore animale utilisée pour décrire l'Afrique, à savoir l'éléphant dépecé, « la toute première image de l'Afrique » que le narrateur se rappelle avoir vue dans un livre d'enfant : « Son énorme tête qu'un chasseur blanc foule de sa botte, la trompe, les pieds, le tronc qu'entourent des Noirs souriants et presque nus. [...] Plus tard, l'Afrique elle-même me rappellera souvent ce grand animal débité par les fauves humains » (AH, p. 28). La métaphore du dépècement, présentée ici par une *ekphrasis*, illustre la propriété thériomorphe des humains, particulièrement leur voracité et leur violence.

Le ciel réapparaît à la fin du récit, lors des funérailles aquatiques d'Elias dont le cadavre est plongé dans l'Océan Indien par le narrateur et par Leonid, un de ses camarades d'armes : « Le corps d'Elias s'en va lentement. L'eau est si calme que ce contour humain semble monter au milieu des étoiles, dans un ciel plus profond que le ciel » (AH, p. 295). La signification du ciel pour Elias est expliquée quelques pages auparavant, dans le « nécrologue » du personnage : « L'homme qui regardait la constellation du Loup n'était pas un contemplatif. Tout simplement, il savait que ce point de vue des étoiles permettait de détruire les murs derrière lesquels les humains se protègent pour le plaisir d'être aveugles » (AH, p. 274). La métaphore des murs désigne, comme Campbell l'a déjà montré, les frontières que les humains dressent pour ne pas entamer le voyage initiatique, ne pas abandonner le monde familier pour partir à la recherche de la connaissance de soi². Le ciel est un *memento mori*, car il relativise la souffrance et rappelle le caractère éphémère de la vie humaine, incitant ainsi les personnages à tenter l'aventure, à partir à la découverte de quelque chose de plus vrai et de plus beau que ce qui leur est proposé par leurs pays et leurs gouvernements. Dans ce contexte, la capacité de le regarder est non pas une preuve de défaite et d'acceptation de son sort, mais un signe d'élévation spirituelle et un vecteur de lumière et d'espoir, de même que l'amour d'Elias pour Anna. Le ciel austral complète et nuance l'image de l'Afrique et, à côté de l'amour, fait que la

¹ Voir l'article de Murielle Lucie Clément, « Makine, Bounine, Tchekhov, Tolstoï : rhétorique de la séduction, sémiologie du ciel », in Margaret Parry, Claude Herly et Marie-Louise Scheidhauer (éds.), *Andrei Makine. Le sentiment poétique*, Paris, L'Harmattan, 2008, p. 195-209.

² Joseph Campbell, *op. cit.*, p. 16.

vie mérite, malgré tout, d'être vécue. Les funérailles aquatiques correspondent ainsi, dans le voyage initiatique d'Elias, à (y)5 l'apothéose, et, par la présence du ciel étoilé, elles ne sont pas sans rappeler l'apothéose de César qui, dans *Les Métamorphoses* d'Ovide, consiste en la transformation de son âme en un astre¹.

Les traits définitoires de l'Afrique, l'incompréhensibilité, la complexité, le caractère contradictoire et ambivalent et l'impossibilité de l'appréhender par des théories correspondent également à la Sibérie. Toutes deux relèvent de l'esprit intermental de l'« ici-bas », qui englobe, comme nous l'avons déjà indiqué, tous les autres esprits. Caractérisé par le hasard², la cruauté, la beauté et la fragilité, il se manifeste par une série de coïncidences et de correspondances énigmatiques où chaque composant est en contact avec les autres et avec le tout. Dans cette perspective, l'Afrique et la Sibérie, de même que tout autre espace géographique ou pays représenté chez Makine, reflètent chacune, selon la logique de la fractale, la structure du monde dont elles font partie. De ce fait, leur dimension historique, culturelle et politique est moins importante en soi – on pourrait même affirmer qu'à la limite, elle est anecdotique, puisqu'en définitive, elle n'est qu'une facette du même monde, le premier monde du monomythe, celui que les héros sont appelés à transgresser. Cette idée est exprimée explicitement dans *Le Livre des brèves amours éternelles*, dont le héros, Dmitri Ress, est un Russe soviétique condamné à de nombreuses années dans un camp pour avoir créé des dessins et des pamphlets subversifs. Le narrateur explique cependant que la cible de ses critiques ne visait pas seulement les dirigeants de l'URSS, comme nous pourrions le croire, mais que « sa production picturale et littéraire visait l'humanité tout entière et sa patrie n'était qu'un exemple parmi d'autres » (*LBAE*, p. 15). En proie à ce monde, l'enjeu des héros est la prise de conscience de l'existence de cet esprit, en acceptant (x)1 l'appel de l'aventure qui leur permet de découvrir leur monde intérieur, suivi par la récompense finale, à savoir la (z)5 maîtrise des deux mondes et la liberté (z)6. Seulement, ils ne réalisent jamais ce processus par eux-mêmes mais en synergie avec un personnage qu'ils rencontrent fortuitement et avec qui ils finiront par établir un rapport d'intermentalité : le maître.

¹ Pierre Brunel, *Le Mythe de la métamorphose*, Paris, Armand Colin, 1974, p. 10.

² Le narrateur dissimulé du *Crime d'Olga Arbélina* affirme, par exemple, que « l'essence même de la vie » est « l'in vraisemblance chaotique, l'absurdité bouffonne de tout cet entremêlement de destins, de dates, de hasards... » (*COA*, p. 72). L'isotopie de la comédie apparaît notamment dans deux circonstances, pour caractériser l'histoire et la vie sociale, relevant du topos du *theatrum mundi*, c'est-à-dire du monde envisagé comme un grand théâtre, sur lequel nous reviendrons car il est récurrent chez Makine.

Elias et le narrateur, d'une rencontre intermentale à un esprit intermental

Elias et le narrateur du roman sont chacun une manifestation de l'esprit intermental d'où ils proviennent, l'Afrique et la Sibérie respectivement, et pour chacun d'entre eux l'esprit intermental représenté par la terre natale de l'autre a une valeur initiatique et constitue le catalyseur de mutations existentielles : Elias connaît l'amour en Sibérie, alors que le narrateur atteint la maturité psychologique à la suite de sa participation aux guerres africaines. L'Afrique et la Sibérie se ressemblent aussi : les deux ont un passé colonial – notons au passage que la conquête russe de la Sibérie a commencé presque en même temps que la colonisation de l'Angola par l'Empire portugais (1580 et 1575), un nombre important de leurs populations locales a subi les aléas de gouvernements étrangers ; ces populations sont multiethniques et multilingues, et la surface de ces deux espaces est comparable (presque douze millions de km² pour l'Afrique et un peu plus de treize pour la Sibérie) ; enfin, elles sont sujettes à la démesure climatique, bien que de nature différente.

Dans ce contexte, remarquons que la relation entre le narrateur et Elias est à la fois la cause et l'objet de la narration. Sans leur rencontre et leur amitié étroite, les « notes », c'est-à-dire le texte, n'existeraient pas, car c'est leur relation, difficilement quantifiable en raison de sa nature fluctuante, qui est dès le début le germe et le catalyseur de l'écriture. Ainsi, rappelons que dans l'incipit du roman, Elias, le narrateur et un instructeur soviétique se trouvent en captivité. Le narrateur croit qu'Elias est mort, par conséquent, il vole son stylo mais est surpris de voir celui-ci réagir en l'informant que le stylo n'avait plus d'encre et en le priant de retenir une adresse : « [...] Quand je repris mes esprits, c'est l'adresse épelée par le Noir qui me frappa. Il s'agissait d'une localité voisine du village sibérien où j'étais né, une contrée qui m'avait toujours semblé l'endroit le plus ignoré de la terre. » (*AH*, p. 17) L'adresse, on l'apprendra plus tard, est celle de l'isba de la mère d'Anna, mais ce qui importe ici sont les appellatifs qui désignent Elias, car ils ne seront plus jamais utilisés. « Un cadavre », « l'Africain » et « le Noir » deviendront simplement « Elias », symbole de l'évolution de la relation entre le narrateur et lui. De deux esprits distincts au départ, ils deviennent, à la suite de leur rencontre, une petite unité intermentale puis un esprit intermental, grâce à leurs multiples dialogues et confessions et à l'empathie qu'ils éprouvent l'un pour l'autre.

La formation de cet esprit exerce une forte influence sur l'écriture. Dès l'incipit, la narration, réalisée un quart de siècle après la rencontre d'Elias (donc en 2002), oscille entre la première et la troisième personne, ce qui s'applique à l'intégralité de l'œuvre. La première phrase du roman est symptomatique en ce sens : « Sans l'amour qu'il portait à cette femme, la

vie n'aurait été qu'une interminable nuit dans les forêts de Luanda Norte, à la frontière entre l'Angola et le Zaïre » (AH, p. 11). Il s'agit d'une instance d'attribution d'esprit, par laquelle nous entendons la capacité d'attribuer des états d'esprit, des émotions, des dispositions et des motivations à autrui ou à soi-même¹. Cette interprétation est légitimée par la référence à la vie d'Elias comme quelque chose de fini (« la vie n'aurait été »), ce qui rend improbable l'hypothèse du discours rapporté. Le procédé d'attribution d'esprit à Elias s'étend tout au long du texte, et c'est de cette manière que sont narrés, à la troisième personne, son enfance, sa relation avec sa mère, son enthousiasme pour le marxisme et, enfin, son amour pour Anna. Par exemple, après avoir mentionné l'ancienne amante d'Elias, Louise Rimens, une jeune Française partie à Cuba pour « épouser la révolution » (AH, p. 106), le narrateur décrit ainsi le désillusionnement de celui-ci par rapport aux motivations de Louise :

[...] une fille qui voulait à tout prix dépenser ces avantages de jeunesse bourgeoise dans des aventures au bout du monde, au milieu de peuples affamés, de soubresauts et des luttes. [...] “Et moi aussi, un amant exotique, la négritude incarnée, excellent élément de tout ce décor...” Jamais encore il ne l'avait ressenti avec une telle évidence. [...] *Il y eut alors en lui comme une rapide percée d'intuitions neuves, dérangementes. Il pensa que le personnage d'amant nègre orné de légendes guerrières allait certainement devenir le profil amoureux que les femmes blanches adoreraient voir en lui.* (AH, p. 106-108, nous soulignons)

Deux types d'imbrication sont à l'œuvre dans le texte. Au niveau narratologique, l'esprit d'Elias est présenté à travers celui du narrateur, mais c'est à travers l'esprit d'Elias que sont présentés les esprits des autres personnages (Anna, Louise, la mère d'Anna, les parents d'Elias, etc.). Il en va de même pour les personnages de *La Vie d'un homme inconnu*, roman dans lequel Choutov présente – ou recrée – le personnage de Mila telle qu'elle lui a été décrite par Volski. Ce récit doublement enchâssé se reflète stylistiquement dans l'imbrication de voix appartenant à des émetteurs différents, prises en charge par le narrateur dans de longs exemples de polyphonie discursive², comme le paragraphe cité ci-dessus. La frontière entre les phrases qui ont réellement été prononcées et celles qui sont imaginées ou recrées par le narrateur est fragile, probablement imperceptible, d'autant plus que l'écriture est réalisée a posteriori, étant de ce fait façonnée par l'imagination, la mémoire, les émotions et les sentiments du narrateur au moment de la rédaction.

¹Alan Palmer, « Small Intermental Units in *Little Dorrit* », *op. cit.*, p. 166.

²Nous utilisons cette notion dans l'acception de la théorie scandinave ScaPoLine, qui la définit comme l'insertion dans le discours d'un locuteur de voix appartenant à d'autres locuteurs. Cf. Henning Nolke, Kjersti Flottum et Coco Noren, *ScaPoLine : la Théorie Scandinave de la Polyphonie*, Paris, Kimé, 2004.

Cela ne signifie aucunement que le narrateur n'est pas fiable, comme c'est le cas des narrateurs qui souffrent de maladies mentales ou qui écrivent sous l'influence de l'alcool¹, mais qu'il est profondément subjectif. En effet, c'est un rapport d'intersubjectivité qui s'établit entre Elias et lui, car l'esprit intermental qu'ils forment est quelque chose de différent de la somme de ses parties. Leur relation relève de la cognition distribuée, qui, comme l'explique Edwin Hutchins, confère à un groupe des propriétés différentes de celles qui caractérisent chaque individu – une colonie d'insectes est quelque chose de distinct par rapport à chacun de ses membres qui la composent². Les deux forment ainsi une dyade, c'est-à-dire un système cognitif interactif, et le fait que le narrateur prenne « des notes » avec « le vieux stylo d'Elias » (*AH*, p. 41) est symbolique à cet égard. En effet, la narration émerge souvent à la suite de la rencontre des deux personnages qui incarnent, comme nous l'avons déjà montré, le maître et le disciple. La même technique est utilisée par Umberto Eco dans *Le Nom de la rose* (1980), dont le narrateur, Adso de Melk, revient sur les expériences initiatiques qu'il a vécues lorsqu'il était le disciple de Guillaume de Baskerville. Il en va de même pour *Le Jeu des perles de verre* (1943) de Hermann Hesse, dont le personnage principal, Joseph Knecht, prend tardivement conscience qu'exceller dans un domaine du savoir est une entreprise vaine si ses propres connaissances ne sont pas transmises à un disciple. La relation entre le maître et le disciple paraît être une des dyades les plus anciennes de la culture universelle. Souvent actualisée dans des contextes religieux dans lesquels un maître spirituel initie un néophyte aux mystères de l'existence, elle est présente dans le bouddhisme zen³ et dans l'Islam⁴, et elle traverse aussi les littératures grecques et chrétiennes. Comme le remarque Hanna Shahin, la notion n'était pas nouvelle à l'aube du christianisme, puisque les philosophes et les hommes politiques avaient souvent des disciples⁵. Selon George Steiner, auteur d'un des plus beaux essais sur la relation entre le maître et le disciple, celle-ci est aussi vieille que l'humanité et, centrée sur la transmission du savoir, elle constitue le pilier de la culture occidentale⁶.

¹ Comme, par exemple, dans *Moscou-sur-Vodka* de Venedikt Erofeïev, (Paris, Albin Michel, 1976, trad. du russe par Anna Sabatier et Antoine Pignaud), dont le narrateur est ivre.

² Edwin Hutchins, « Enaction, Imagination, and Insight », in John Stewart, Olivier Gapenne et Ezequiel A. Di Paolo (éds.), *Enaction. Toward a New Paradigm for Cognitive Science*, Cambridge (Mass.), MIT Press, 2010, p. 425.

³ Masao Abe, *Zen and Comparative Studies*, ouvrage édité par Steven Heine, Honolulu, University of Hawai'i Press, 1997, p. 76-82.

⁴ Un des premiers ouvrages littéraires de l'Islam s'intitule justement *Le Livre du maître et du disciple*. Cf. *Master and the Disciple : An Early Islamic Spiritual Dialogue*, Londres-New York, I. B. Tauris Publishers, 2001, édité et trad. de l'arabe par James W. Morris.

⁵ Hanna S. Shahin, *The Master-Disciple Maker*, Bloomington, West-Bow Press, 2011, p. 19.

⁶ George Steiner, *Lessons of the Masters*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 2003, p. 7.

Makine place cette dyade au cœur de son œuvre au niveau diégétique, au centre à la fois de l'intrigue et du déclenchement de l'acte de création littéraire. Ainsi, elle ne concerne pas seulement la transmission de connaissances, mais surtout celle d'un autre rapport au monde. Charlotte et Aliocha (*TF*), Alexeï Berg et le narrateur (*LMV*) Mila et Volski, Volski et Choutov (*VHI*), Oleg Erdmann et Eva Sander (*UFA*), Elkan et Pavel Gartsev, Pavel Garstev et le narrateur (*AAV*) comptent parmi les dyades maître-disciple mémorables de l'œuvre makinienne. Notons que l'origine, la profession, le genre et l'âge des maîtres varient. Ils peuvent être âgés, comme la vieille Olga (*ATFA*), Charlotte (*TF*) ou Choura (*TCJD*), ou jeunes, comme Véra (*FA*), qui a une quarantaine d'années, ou Elias, qui est plus jeune que le narrateur (*AH*). Elias est un Angolais, Eva Sander, une Allemande, Elkan est originaire d'une tribu sibérienne, Volski et Mila sont russes. Elias est un révolutionnaire professionnel, Eva est actrice et traductrice, un autre personnage est garde d'un cimetière (*COA*). La riche diversité de ces éléments relève d'un désir d'universalité propre aux récits initiatiques. Nous y décelons quand même une préférence pour les figures féminines, qui incarnent le rôle du maître plus souvent que les personnages masculins. Parfois, lorsque le maître est un homme, le lecteur apprendra que dans l'histoire initiatique de celui-ci, le maître a été une femme (*VHI*, *AAV*). Personnifications de l'amour altruiste, de l'abnégation et de la perfection, ces personnages féminins sont des avatars de la déesse, à savoir la Mère universelle, nourricière et protectrice, décrite par Campbell, qui semble être un des fantasmes qui hantent la plupart des narrateurs, ce qui s'explique aussi par le fait que tous les narrateurs makinien¹ soient des hommes (*CPDD*, *ATFA*, *TF*, *RE*, *LMV*, *TCJD*, *FA*, *AH*, *LBAE*, *PLS*, *AAV*, *ADF*, *CEA* et *A*). Somme toute, par-delà un premier niveau de lecture, celui des actions des personnages et des facettes les plus manifestes de l'action, la plupart des romans de Makine peuvent être lus, en fait, comme des récits de l'émergence de l'écriture, à la suite de l'interaction du maître et du disciple – un aspect qui est digne de toute notre attention.

¹ Nous utilisons ici la distinction entre le narrateur manifeste (*overt*) et celui dissimulé (*covert*). Le premier est incarné par une instance personnifiée et facilement identifiable, alors que le second est une simple instance narrative, à laquelle il est difficile d'attribuer une identité. Cf. Richard Walsh, « Who is the narrator ? », *Poetics Today*, vol. 18, n° 4, 1997, p. 495-513.

II. 3. « Raconter pour la vivre ». L'émergence de l'écriture

La plupart des ouvrages makiniens portent sur un héros qui, à la fin de son voyage initiatique, découvre le (y)6 don suprême grâce auquel il peut changer son monde d'origine, celui des non-initiés. L'écriture romanesque et l'expérience intime du héros apparaissent ainsi inextricablement liées, la première étant le résultat de la seconde. L'écriture correspond à la vocation du héros, qui quitte le monde de son initiation, habité par son maître, et retourne à ses origines, selon le schéma typique du monomythe, muni d'un message à transmettre à ses semblables. Il rédige ainsi un texte dans lequel il revient sur son expérience initiatique pour transmettre au lecteur – bien que « l'exhorter » soit un terme plus approprié – le désir d'entamer son propre voyage, de tenter l'aventure, de repenser sa vision de la vie et de revenir transfiguré pour rejoindre le cercle des initiés et contribuer, lui aussi, à l'amélioration du monde.

Sous le masque de l'humilité, les narrateurs makiniens sont en fait prophétiques, conscients que de leur plume ils peuvent changer la réalité. Connaisseurs du lien entre langage et affect et entre affect et action, ils envisagent la fiction romanesque comme un instrument qui ne se contente pas de coexister avec le réel, mais qui s'insère dans ses interstices pour le transfigurer. Cette vision du monde et de l'écriture est un des traits du réalisme cognitif. En effet, selon le modèle de la cognition incarnée, intégrée, étendue et éactive (la « *4E cognition* »), le réel est un processus, une production permanente, réalisée à chaque instant par chacun d'entre nous. L'activité cérébrale se comporte comme un vaste circuit computationnel qui analyse en permanence les données internes et externes, et génère des réponses et des réactions qui façonnent notre monde et celui des autres. Lorsque nous interagissons avec un monde fictionnel, celui-ci participe à ce processus, comme le précise, entre autres, Lisa Feldman Barrett¹. L'idée que la littérature *change* le réel est donc un peu inexacte au niveau de l'expression, parce qu'en réalité, elle contribue à sa production. Mais le pouvoir de la fiction reste cependant difficilement quantifiable, bien qu'il ait pu être inféré en étudiant les mécanismes de notre activité mentale et cérébrale. Il est impossible, avec les moyens techniques dont nous disposons actuellement, d'étudier l'activité cérébrale d'une personne qui lit pendant une longue période, pour apprendre laquelle de ses actions a été le résultat d'une lecture ou d'une autre. Ce processus se perd dans les centaines de milliards de synapses en

¹ Lisa Feldman Barrett, *op. cit.*, p. 58.

action chaque jour dans notre cerveau¹, mais observé à travers le prisme du dernier modèle conceptuel de la cognition humaine, le fait qu'il ait lieu reste une certitude. Au fur et à mesure qu'ils avancent dans leur voyage initiatique, les narrateurs makiniens deviennent conscients, de manière intuitive ou expérimentale (A), de ce mécanisme, qu'ils exposent et sur lequel ils réfléchissent par la suite dans leurs textes. De ce fait, nous pouvons lire entre leurs lignes une véritable théorie de la littérature accompagnée d'un art poétique, ce qui fait que les textes portent en eux les traces de leur création. Ainsi la récursivité que nous avons identifiée au niveau de la représentation de l'esprit intermental de l'« ici-bas » se reflète également au niveau de l'écriture. À la lumière de ces considérations, nous nous pencherons dans ce chapitre sur le triptyque formé par le contexte de l'émergence de l'écriture, les caractéristiques de celle-ci, ainsi que la vision de l'écriture qui en résulte. Précisons, avant de procéder à notre analyse, que par « écriture » nous entendons tout simplement l'acte d'écrire et le résultat de ce processus. Notre usage de cette notion est donc purement opérationnel, et notre objectif n'est pas d'entrer dans les débats théoriques qui ont opposé l'écriture à la langue ou au style².

Écrire pour faire vivre. La littérature comme catalyseur de la vie

Selon la citation mise en exergue par Gabriel García Márquez dans son autobiographie, « la vie n'est pas ce que l'on a vécu, mais ce dont on se souvient et comment on s'en souvient »³. Expérience de vie, activité mentale et écriture apparaissent dès lors comme un ensemble indissoluble à contours fluctuants, dont chaque élément façonne et redéfinit en permanence les autres. L'expérience, ou « ce que l'on a vécu », ne peut pas être définie dans l'absence de la mémoire (« ce dont on se souvient »), qui est, à son tour, dépendante des autres processus cognitifs, comme la perception, l'affect et l'imagination, qui façonnent la manière dont on se souvient⁴. Les narrateurs de Makine rendent compte, eux aussi, de ces mécanismes. Ils commencent à écrire à la suite d'une expérience initiatique et leur écriture porte sur cette

¹ Ronald G. Boothe, Elsi Vassdal et Marilyn Schneck, « Experience and Development in the Visual System : Anatomical Studies », in William T. Greenough et Janice M. Juraska (éds.), *Developmental NeuroPsychobiology*, New York, Academic Press, p. 302.

² Pour l'émergence de la notion d'écriture chez Barthes et ses acceptions, voir Jean-Gérard Lapacherie, « Du moment épistémique de l'écriture (1947-1983) », *Poétique*, vol. 3, n° 159, p. 259-274.

³ Gabriel García Márquez, *Vivre pour la raconter*, Paris, Grasset, [2002] 2003, p. 7, trad. de l'espagnol par Annie Morvan.

⁴ L'ensemble de la recherche de Lisa Feldman Barrett, que nous avons citée à plusieurs reprises, ainsi que la plupart des travaux contemporains sur la cognition, comme ceux d'Antonio Damasio, renforcent le lien indissoluble entre les différents processus cognitifs qui ont été artificiellement séparés par la culture occidentale.

expérience même. Cependant, l'écriture étant ultérieure à cette dernière, l'expérience est restituée à travers le cadre de la mémoire, de l'affect et de la perception que le narrateur a du monde au moment de la narration. Le temps et l'affect altèrent ses souvenirs et sa perception du passé, le récit que les narrateurs en constituent étant le résultat d'activités mentales conscientes (la décision de coucher par écrit une partie de son expérience, d'en garder certains éléments, d'en passer d'autres sous silence, le choix de la perspective narrative, etc.) et inconscientes, qui se passent à son insu (ses souvenirs sont modifiés par l'écoulement du temps). Par exemple, Oleg Erdmann, le protagoniste d'*Une Femme aimée*, constate avec étonnement que sa mémoire est défaillante, et « l'idée le stupéfie. C'est vrai, il ne sait plus ce qu'il faisait, disons, le 22 mars 2018. Ni la veille ni le lendemain. Ces dates, si récentes encore, se sont effacées en miettes de gomme » (*UFA*, p. 14). Il est plus facile, se rend compte le jeune cinéaste, de recréer que de se souvenir.

La création apparaît dès lors comme un travail de reconstruction, dont la matière première est composée des souvenirs, des connaissances, des impressions, des intentions et des émotions de l'artiste. Elle mobilise l'ensemble de ses processus mentaux et consiste non pas à restituer le passé tel qu'il a été – tâche d'ailleurs impossible –, ni tel qu'il a été vécu et perçu. Les narrateurs ont un autre objectif, à savoir celui de le recréer d'une manière susceptible d'avoir le même impact sur la cognition du lecteur que celui qu'il a eu sur celle du héros qui l'a vécu. L'écriture se fait ainsi le véhicule d'une expérience intime, mais elle n'en garde que l'essentiel. Elle devient dépositaire des événements significatifs, transfigurateurs, qui une fois racontés, peuvent régénérer le monde, alors que tous les autres détails sont oblitérés. Ces événements consistent, comme nous l'avons montré dans le premier chapitre, dans le départ pour l'aventure, l'initiation et le retour, et ils sont souvent centrés, comme nous l'avons montré dans le chapitre précédent, sur la relation entre le narrateur et un maître, un personnage que ce premier rencontre et qui, en partageant avec lui l'histoire de sa vie, change sa manière de percevoir le monde. Cela explique les nombreuses ellipses qui traversent l'œuvre. Dans la plupart des cas, le nom du narrateur est passé sous silence, de même qu'un bon nombre de détails concernant sa vie – à l'exception, bien sûr, de son expérience initiatique, qui est la seule qui mérite d'être partagée avec autrui.

Dans *La Musique d'une vie*, par exemple, les seuls détails personnels que le narrateur dévoile sont une référence à l'endroit où il habitait à l'époque de son expérience initiatique, à savoir, « non loin de la Nevski » (*LM*, p. 32), qui est l'avenue centrale de Saint-Pétersbourg (Leningrad à l'époque où se déroule l'histoire), et le fait qu'il revenait d'un voyage dans l'Orient russe lorsqu'il avait rencontré Alexeï Berg. En revanche, le but de son voyage, son

âge, son occupation, y compris son nom, sont passés sous silence. Dès l'incipit, le narrateur homodiégétique se concentre sur la rencontre d'Alexeï Berg, qui changera sa vision du monde et sur laquelle portera son écriture : « Je pourrais sans peine dater cette rencontre. Elle remonte déjà à un quart de siècle » (*LM*, p. 9) pendant lequel, il le précisera plus tard, « l'empire dont on avait prédit l'éclatement est tombé » (*LM*, p. 11). Restituée un quart de siècle après son déroulement, cette expérience est forcément reconstituée, transformée et modelée par l'esprit du narrateur. Le lecteur n'a donc pas un accès direct à son expérience mais aux souvenirs que le narrateur en a. De même, pendant le temps qu'ils passent ensemble dans le train pour Moscou, Alexeï Berg raconte au narrateur sa jeunesse, le début de sa carrière de pianiste, brisée par les persécutions staliniennes, ainsi que la manière dont il a vécu la Seconde Guerre mondiale et ses essais de reconstruire sa vie après 1945. Ce laps de temps d'une dizaine d'années – de 1936 à 1946 – est lui aussi rendu à travers le filtre de la mémoire et de l'expérience de Berg. Son récit oral, partagé avec le narrateur dans les années 1970, ne passera à l'écrit que vers la fin des années 1990 ou au début des années 2000¹. Il s'ensuit que le principe de construction du roman est l'imbrication, caractéristique définitoire des récits à cadre. Le récit enchâssant comporte (x) le départ et (z) le retour du héros principal, qui est souvent aussi le narrateur, entre lesquels est insérée l'histoire d'un autre héros qui partage avec le futur narrateur son expérience initiatique, à savoir son (x) départ, son (y) initiation et son (z) retour. Écouter son récit devient une (y) expérience initiatique pour ce dernier, la récursivité que nous avons évoquée dans le chapitre précédent se manifestant donc aussi au niveau de la construction narrative. Ainsi, une expérience qui traverse les décennies et passe d'un narrateur à l'autre finira par devenir, lorsqu'elle est racontée au héros, le catalyseur de l'écriture ainsi que son objet.

L'écriture émerge alors, comme dans *La Musique d'une vie*, à la suite de l'interaction entre un maître et un disciple. Deux mécanismes assurent la cohérence du récit final, à savoir la projection mnémonique d'une part et la théorie de l'esprit de l'autre. Ainsi, le disciple se remémore le récit oral qu'il a entendu – qui est à son tour une remémoration d'événements vécus par son narrateur dans le passé – dans le but de le transcrire. La remémoration organisationnelle à laquelle celui-ci procède est un exercice de volonté, « un acte de (re)construction (de recreation) de traces d'expériences, d'événements passés dans le but

¹ Nous utilisons des modificateurs d'approximation (« vers ») parce que la chronologie makinienne est floue. Il est possible de la reconstruire de manière approximative à partir des indices inscrits dans les textes – nous montrerons comment dans la dernière partie de notre thèse.

qu'elles fassent sens dans la situation présente »¹. L'instance qui recrée le passé pour le transformer en un récit est ce qu'Antonio Damasio appelle « le soi autobiographique », qui construit à partir de différents souvenirs un récit de vie cohérent². La cohérence n'est pas inhérente à l'expérience, mais elle est une construction, le résultat d'une interprétation réalisée a posteriori. Ce processus est, comme le remarquent Sylvie Grosjean et Luc Bonneville, « très lié au langage, lequel permet la conservation et la transmission des savoirs »³. Effectivement, le héros transmettra par l'écriture ce qu'il a entendu à l'oral, le langage étant le moyen privilégié de la transmission des connaissances, mais aussi de l'expérience. La construction narrative imite ainsi l'émergence de l'écriture, puisque le récit à cadre qui structure chaque roman restitue le double prisme cognitif à travers lequel s'est constituée l'intrigue finale. Par exemple, les événements vécus et racontés par Volski à Choutov seront narrés de nouveau par ce dernier, après avoir été filtrées par son activité mentale. C'est dans ce sens qu'Alan Palmer considère comme nécessaire d'ajouter à la notion de récit imbriqué, ou à cadre, celle de « récit doublement cognitif » (« *double cognitive narrative* »), qui déplace l'accent de l'architecture narrative sur l'activité mentale des personnages. Selon Palmer, les esprits de certains personnages contiennent des *versions* des esprits d'autres personnages, de manière à ce que lorsque l'un d'entre eux s'exprime à propos d'un autre, ce à quoi le lecteur a accès est une version, une interprétation de ce dernier, perçue à travers l'esprit de celui qui le présente⁴. Or, la polyphonie qui traverse l'œuvre de Makine consiste à chaque fois en une voix qui recrée toutes les autres et qui fonctionne comme le cadre à l'intérieur duquel se confrontent différentes visions du monde, différentes répliques et différentes histoires. Le mécanisme central de la création du récit final est donc la théorie de l'esprit, le monde diégétique étant restitué par un narrateur qui recrée et infère les états mentaux, les sentiments et intentions des personnages. Ainsi, les textes n'illustrent que la version que les narrateurs créent des personnages qu'ils ont rencontrés lors de leur voyage initiatique.

Les textes s'interrogent sur leur propre genèse, ayant comme objet leur émergence et leur fonctionnement. L'œuvre renvoie souvent à son propre dispositif de production, se présentant comme le miroir de ses modes de création. Une de ses caractéristiques centrales est ainsi l'autoréférentialité. Manifestation de la récursivité – centrale à l'œuvre de Makine – au

¹ Sylvie Grosjean et Luc Bonneville, « Saisir le processus de remémoration organisationnelle des actants humains et non humains au cœur du processus », *Revue d'anthropologie des connaissances*, vol. 3, n° 2, 2009, p. 320.

² Antonio Damasio cité par Adrian Johnston et Catherine Malabou in *Self and Emotional Life. Philosophy, Psychoanalysis, and Neuroscience*, New York, Columbia University Press, 2013, p. 32.

³ *Idem*.

⁴ Alan Palmer, *Social Minds in the Novel*, op. cit., p. 12.

niveau du langage, et définie comme l'ensemble des « effets par lesquels le texte paraît renvoyer à lui-même [et] mettre en exergue sa clôture interne »¹, l'autoréférentialité favorise, comme l'observe Jean-Louis Dufays, « la mise en place d'une homologie entre la thématique du texte et sa rhétorique »². En effet, les pensées des narrateurs portent fréquemment sur les mécanismes de la création, littéraire ou autre. Les romans mettent souvent en scène des cinéastes (*UFA*) ou des écrivains (*ATFA*, *TF*, *TCJD*, *VHI*) qui traversent une période stérile de leur vie, incapables de créer ou devant affronter trop d'obstacles pour réaliser les œuvres dont ils rêvent être les auteurs. Ceux-ci sont illustrés lors de l'étape qui préfigure leur départ pour l'aventure, à la suite de laquelle ils redécouvriront leur inspiration. Par exemple, avant son voyage en Russie, Ivan Choutov (*VHI*) est en proie à l'angoisse de la page blanche, réfléchissant sans cesse au style d'un de ses écrivains préférés, regrettant qu'il ne soit plus possible d'écrire à sa manière :

« Sacré Tchékhouv ! De son temps, on pouvait encore écrire comme ça [...] ». [...] Eh oui, très simple et pourtant si juste, si prégnant ! Ils pouvaient encore écrire comme ça en ce bon vieux temps. Sans Freud, sans postmodernisme, sans sexe à tout bout de phrase. Et sans se soucier de ce qu'en dira un petit crétin gominé dans une émission de télé. Voilà pourquoi cela tient encore la route. De nos jours, il faut écrire autrement... (*VHI*, p. 9-10)

Le roman révélera par la suite que ces multiples projections – le texte suggère que Choutov considère l'époque à laquelle il vit, la psychanalyse freudienne et l'avènement du postmodernisme comme coupables de son inaptitude à créer – sont le symptôme des dysfonctions psychologiques du personnage. Au fur et à mesure que la narration avance, il devient clair que celui-ci n'est pas seulement prisonnier de la littérature d'autrefois, mais aussi de son propre passé, dont il idéalise certains éléments auxquels il oppose un présent essentiellement dysphorique, vecteur de désespoir. Ainsi, il déplore le capitalisme qui s'est emparé du marché littéraire et élève en gloire l'attitude des Russes par rapport aux livres, qui constituent souvent l'objet de ses conversations avec Léa :

Choutov s'échauffait, citait le cas des écrivains ressuscités, oui, Nietzsche et ses quarante exemplaires de *Zarathoustra* édités à compte d'auteur et offerts à ses amis. [...] « [...] Tu te trompes d'époque, Ivan. Aujourd'hui, la personne préférée des Français est un footballeur et non plus un poète...

- Il y a des pays où cette époque a survécu !
- Ah, bon ? Sans doute dans la Mandchourie profonde.
- Non. En Russie... »

Ces duels eurent une conséquence indirecte. Choutov se mit à rêver de cette Russie qu'il n'avait pas revue depuis vingt ans et où se poursuivait, croyait-il, une vie bercée

¹ Jean-Louis Dufays, *Stéréotype et lecture. Essai sur la réception littéraire*, Bruxelles, Peter Lang, 2010, p. 182.

² *Idem*.

par des strophes aimées. Un parc sous la dorure des feuilles, une femme qui marche en silence, telle l'héroïne d'un poème. (*VHI*, p. 34)

Avant d'entamer son voyage initiatique, Choutov regarde la vie à travers un ensemble d'idéalisations – celles de la littérature du passé, du peuple Russe et de Iana, son amour de jeunesse, dotée de qualités qui l'opposent, selon lui, à la frivolité de Léa. Lorsque cette dernière le quitte, il prend progressivement conscience de son malaise : « Il se rend compte qu'il n'a rien dit d'essentiel à Léa. N'a pas osé, n'a pas su. Il a perdu tant de jours (ces jours miraculeux, reçus pour aimer) à clamer la mission du poète, à fulminer contre le milieu intellectuel » (*VHI*, p. 33). Sa guérison n'aura lieu qu'à la fin de son voyage, couronné par le dépassement de l'angoisse de la page blanche, lorsqu'il mettra un terme à ses projections et à la culpabilisation d'autrui et de son milieu pour sa stérilité créative. Ainsi, de retour en Russie à la suite de la mort de Volski, il se rend dans le petit cimetière de Vyborg où ce dernier fut enterré. En train de regarder le nombre de tombes « où la seule inscription est tantôt "f. i.", tantôt "h. i." » (*VHI*, p. 265), il se rend compte non seulement de ce qu'il veut écrire, mais aussi du sens et de la mission de son écriture : « Ce qu'il faudra écrire, c'est justement cela : ces "femmes inconnues" et ces "hommes inconnus" qui s'aimaient et dont la parole est restée muette » (*VHI*, p. 266). Bien que le livre soit narré à la troisième personne par un narrateur hétérodiégétique dissimulé, le texte suggère qu'il pourrait être incarné par Choutov lui-même, qui, à la fin de son voyage, écrit son aventure en préférant la troisième personne à la première.

En outre, la fin de ce roman est riche en références, non seulement à son contenu thématique, mais aussi aux choix formels de l'écrivain. Dans la dernière page du livre, qui porte sur le retour de Choutov en Russie pour se rendre à Vyborg, le narrateur réfléchit sur la place qu'occupe dans son texte la description de ce voyage : « Son nouveau voyage en Russie, pense-t-il, est précisément cette partie finale, dans une nouvelle, que Tchekhov recommandait de couper. Et c'est par là que passe la frontière entre une jolie chute dans une belle prose et la patiente et rugueuse prose de nos vies » (*VHI*, p. 266). En procédant à l'encontre des conseils de Tchekhov, qui avait été l'idole de Choutov, le narrateur manifeste son autonomie créative. En outre, la fin de son roman fait converger la « jolie chute [d'une] belle prose » avec « la patiente et rugueuse prose de nos vies », l'autoréférentialité se déclinant sous la forme de l'intertextualité utilisée comme prétexte pour l'autoréférence.

Le parcours d'Oleg Erdmann (*UFA*), qui, au début du roman, ne parvient pas à réaliser le film sur Catherine II auquel il rêve, est similaire. *Mutatis mutandis*, le livre est rempli de références sur les ressorts et les mécanismes de la création – en l'occurrence, cinématographique. Le narrateur de *L'Archipel d'une autre vie* passe lui aussi par une

expérience semblable, trouvant l'objet de son écriture – l'histoire d'amour entre Pavel Gartsev et Elkan, qui vivent en ermites sur une île en parfaite communion affective et spirituelle – à la suite de son voyage initiatique dans l'Extrême-Orient russe, où il rencontre Gartsev qui partage avec lui l'histoire de sa vie. De même, dans *L'Amour humain*, le narrateur rencontre Elias Almeida, dont la vie constituera l'objet de son livre. Dans *Au-delà des frontières* sont insérés et commentés des fragments du roman *Le Grand Déplacement* de Vivien de Lynden, dont la lecture par le narrateur-écrivain déclenche l'intrigue. Dans *L'Œuvre de l'amour*, le narrateur fait apparaître dans le texte des fragments d'un petit livre écrit par son père, Théodore Godbarsky, *Un Rendez-vous*, à l'intention de son fils, ainsi que de l'*Encyclopédie du Crétinisme*, un projet de livre d'une de ses élèves, Sandra Cohen, inspiré par les propos du narrateur, qui était à l'époque son professeur de philosophie. La mise en abyme est dès lors un des procédés littéraires de prédilection de l'œuvre makinienne. Définie comme l'insertion à l'intérieur d'une œuvre principale d'une œuvre qui représente l'œuvre elle-même ou les outils génériques ou stylistiques qu'elle utilise¹, son emploi a comme résultat la création d'un récit spéculaire, raison pour laquelle Linda Hutcheon considère ce procédé comme un des modes d'expression du narcissisme textuel².

Dans ce cas, cependant, elle n'est pas symptomatique d'un simple narcissisme textuel, d'une écriture repliée sur elle-même, auto-suffisante et autarcique. Au contraire, les réflexions métafictionnelles, qui ont comme objet les ressorts de la création de la fiction, sont inscrites dans une rhétorique qui s'interroge sur la meilleure manière de communiquer au monde un message. Ce dernier, acquis à la suite de l'expérience initiatique, pousse les lecteurs à changer de vie et à répondre, à l'instar du héros, à l'appel de l'aventure pour atteindre l'« alternance ». Comme Helena Duffy l'a montré dans son étude sur la représentation de la Seconde Guerre mondiale chez Makine, les romans de celui-ci relèvent de la métafiction historiographique, partageant les caractéristiques à travers lesquelles Linda Hutcheon définit ce genre postmoderne³. Effectivement, la mise en scène de l'histoire est accompagnée de

¹ Johan Faerber et Sylvie Loignon, *Les Procédés littéraires. De allégorie au zeugme*, *op. cit.*, p. 159. L'existence de la mise en abyme précède sa théorisation, qui ne commence véritablement que dans les années 1970. La première monographie qui lui est consacrée est celle de Lucien Dällenbach, *Le Récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme* (Paris, Le Seuil, 1977), qui donnera naissance à la controverse Dällenbach-Bal-Ron. Mieke Bal et Moshe Ron revisitent la classification de Dällenbach pour en souligner les faiblesses et proposer des améliorations. Notre étude ne nous permet pas de nous attarder sur les subtilités de la mise en abyme, dont nous nous contentons simplement de mentionner l'existence. Cf. Mieke Bal, « Mise en abyme et iconicité », *Littérature*, vol. 29, 1978, p. 116-128, et Moshe Ron, « The Restricted Abyss. Nine Problems in the Theory of Mise en Abyme », *Poetics Today*, vol. 8, n° 2, 1997, p. 417-438.

² Linda Hutcheon, *Narcissistic Narrative : The Metafictional Paradox*, New York-Londres, Methuen, 1980, p. 4.

³ Helena Duffy, *op. cit.*, p. 26-96.

réflexions sur cette pratique, ce qui constitue le cœur de la métafiction historiographique¹. En prolongeant les propos de Duffy tout en changeant de perspective, il nous semble que le discours historique s'oppose chez Makine au discours littéraire, le premier ne servant que de prétexte à l'élaboration d'une véritable théorie de l'art. Celle-ci est similaire à celle suggérée par Tarkovski, citée en exergue dans notre thèse, selon laquelle le rôle de l'art est de révéler les failles du monde pour contribuer ainsi à sa régénération².

Cette idée est, entre autres, illustrée de manière évidente dans *L'Amour humain*, un roman qui évoque plus de guerres que n'importe quel autre livre, de la guerre d'indépendance de l'Angola (1961-1974) à la guerre civile ultérieure (1977-2002), en passant par la guerre de l'Ogaden (1977-1978), la guerre civile somalienne (1991-) et les évocations de la révolution cubaine (1953-1959). La mise en scène de l'histoire se décline sous deux aspects. Il y a, d'une part, l'histoire événementielle, placée tantôt sous le signe de l'atrocité, tantôt sous celui de l'absurde et de la farce, et d'un autre côté, l'histoire comme discipline, que le narrateur considère non seulement comme limitée par définition mais également comme cynique, puisque l'expérience des combattants et leur rencontre intime avec la mort ne sont pas récupérées par son discours. Le roman réactualise ainsi la théorie postmoderne de l'histoire, pour laquelle l'objectivité est un mythe et l'historiographie est partiellement fictionnelle, dans le sens où elle opère des choix qui transforment, découpent, modifient et recréent le passé. Dans le paradigme postmoderne, l'histoire est de ce fait une interprétation discursive subjective du passé, qui ne se soucie pas de l'expérience personnelle³. Cette idée est une autre constante de l'œuvre makinienne. Dans *Une Femme aimée*, elle apparaît dans une conversation entre Oleg Erdmann et l'historien soviétique Lourié, lors d'un déjeuner qu'ils prennent ensemble :

« Mangez, sinon vos raviolis vont être froids. Quant à la “vraie histoire”, comment montrer ce qui n'existe pas ? »

Oleg croit avoir mal entendu.

« Non, je voulais dire, l'histoire qui s'est réellement déroulée... »

– Personne ne sait ce qui s'est “réellement déroulé”. On connaît des faits, des dates, des protagonistes. Les historiens proposent des interprétations. Certains se prennent pour Dieu le père et exigent que leur vision soit reconnue comme irrécusable. Dans ma jeunesse, je voyais dans la révolution d'Octobre une libération définitive de l'homme ! Depuis, on a tellement réécrit 1917... L'horreur absolue pour les uns, une promesse de paradis pour les autres. Il y a peut-être dans ce ciel d'automne un dieu qui a lu les pensées de Staline pendant que celui-ci signait des listes de personnes à fusiller. Peut-être... Mais nous, pauvres mortels, nous sommes réduits à conjecturer. (*UFA*, p. 260)

¹ *Ibid.*, p. 23.

² Andreï Tarkovski in Donatella Baglivo, *Un poeta nel Cinema : Andrej Tarkovskij. Documentario*, 1984.

³ Trygve R. Tholfsen, « Postmodern Theory of History : A Critique », *Memoria y Civilización*, vol. 2, 1999, p. 203.

L'histoire comme un discours éminemment subjectif, dépendant du point de vue de celui qui le construit, apparaît également dans *L'Amour humain*, histoire que le narrateur relègue avec condescendance au statut de « belles théories », qui fait écho aux « belles doctrines » (CEA, p. 36) philosophiques dont le narrateur de *L'Œuvre de l'amour* découvre la vanité :

...Durant toute ma vie je rencontrerais des connaisseurs de l'Afrique, des spécialistes qui sauraient tout expliquer. Je les écouterais, conscient de mon ignorance. En fait, je n'ai jamais pu me défaire de l'incompréhension née durant la nuit dans le Lunda Norte. Cette perplexité est peut-être aussi une façon de comprendre. Elle me permettrait en tout cas de ne pas haïr l'enfant ivre qui me mettait en joue, me souriait et pouvait m'abattre pour faire taire la douleur qui l'habitait. En vingt-cinq ans, je n'ai pas trouvé où placer, au milieu de nos belles théories, ce jeune être humain qui avait déjà violé et tué et qui me regarde souvent, dans mes rêves, à travers les verres cassés de son masque à gaz. Non, je n'ai jamais eu la prétention de comprendre l'Afrique. (AH, p. 33-34)

Sous l'apparence de l'humilité (« conscient de mon ignorance »/ « cette perplexité est peut-être aussi une façon de comprendre »/ « je n'ai jamais eu la prétention de comprendre l'Afrique »), le narrateur défend l'idée de la supériorité de la vie par rapport à la théorie. Le véritable vecteur de compréhension, mais aussi d'empathie, affirme-t-il entre les lignes, sont l'expérience et le vécu, non pas le savoir et l'accumulation des connaissances. En outre, remarquons que malgré sa critique des « théories », l'affect et l'intellect n'apparaissent pas comme complètement séparables, bien au contraire. L'affect façonne l'intellect – une idée partagée par la plupart des neuroscientifiques et des spécialistes des sciences cognitives¹ – et contribue de manière active à la construction d'une vision du monde. Ainsi, dans un autre passage, le narrateur montre, décrivant un épisode de la vie d'Elias, comment le contexte culturel et l'expérience façonnent une assimilation différente du marxisme dans les universités européennes et dans les pays des anciennes colonies africaines :

...Plus tard, lors de ses voyages en Europe, il entendrait souvent les intellectuels parler avec une petite grimace de dégoût de « la vulgate marxiste ». Il se souviendrait alors de ses études à Moscou, conscient que ses camarades de fac pouvaient être tous accusés de trop de légèreté dans leurs exégèses de Marx. Sauf que, pour eux, cette vulgate méprisable portait le poids écrasant des morts, la douleur des années d'humiliation et de combats. (AH, p. 129)

¹ Dans *How Emotions are Made. The Secret Life of the Brain* (op. cit., p. 81 et suiv.), Lisa Feldman Barrett déconstruit le mythe de « l'homme rationnel », qui est un des mythes centraux de l'histoire intellectuelle de l'Occident, montrant qu'il est une construction générée, paradoxalement, par nos ressorts affectifs, particulièrement par le désir de nous distinguer des autres espèces animales par la raison. Sur le même sujet, dans une perspective philosophique, voir aussi Ali Benmakhlouf (éd.), *La Raison et la question des limites*, Casablanca, Le Fennec, 1996.

La mise en texte de ce mécanisme, qui constitue l'idée centrale de la théorie des émotions construites, est fréquente chez Makine, et nous y reviendrons pour l'analyser de près dans la partie suivante de notre travail¹.

La rhétorique de la séparation entre d'une part, la vie, et d'autre part, son expression, son explication et sa quantification, se développe et devient de plus en plus virulente au fur et à mesure que le héros avance dans son voyage et qu'il accumule des expériences difficilement restituables par la parole. Le discours du narrateur devient ainsi une péroratoire des sciences humaines, dont il dénonce les limites. Du milieu du vertige des guerres africaines de la seconde moitié du XX^e siècle, entouré par des femmes violées, des enfants tués, des cadavres anonymes et des peuples qui s'entretuent, sa voix s'en prend notamment aux théories totalisantes, univoques, qui se passent de la complexité du réel. Il les remet en cause dans des passages polyphoniques, définis par l'emboîtement cognitif, à travers la restitution des pensées d'Elias. Celles-ci sont, comme nous l'avons déjà précisé, des créations qui appartiennent au narrateur. Par exemple, utilisant comme prétexte le souvenir d'une paysanne russe, « une très vieille femme » (*AH*, p. 130), qu'Elias observe en train de marcher sur une route campagnarde avec un filet de provisions dans la main, le narrateur remet en question la théorie politique et économique de Marx :

Il repensa souvent à cette femme. Dans un monde où les pauvres, fatalement malheureux, menaient leur lutte de classes contre les riches, inévitablement comblés de bonheur, il était difficile de trouver une place pour cette vieille paysanne du jour de la première neige. Était-elle pauvre ? Certainement. Et même bien plus démunie que ces « masses populaires », dans les sociétés capitalistes, qui bataillent contre les bourgeois. Mais était-elle malheureuse ? Elias connaissait déjà assez la vie russe pour savoir à quel point ces destins invisibles pouvaient être mystérieusement emplis de sens. D'ailleurs, aurait-elle été plus heureuse si son filet avait regorgé de victuailles ? Si, au lieu d'avoir traversé des guerres, des purges, des famines, elle avait mené une existence calme et fortunée quelque part en Occident ? (*AH*, p. 130-131)

Elias – plus précisément, la version d'Elias qui existe dans l'esprit du narrateur au moment de la rédaction – procède par la suite à la déconstruction de la relation entre bonheur et capital :

Ces questions lui paraissaient enfantines et même bêtes, et pourtant elles troublaient la rigueur des théories qu'il apprenait à l'université. Une vieille femme qui marche lentement, le jour de la première neige, s'appuie sur une branche, lève des yeux vers le tourbillon des flocons... Impossible de caser cet être humain dans le trio de propagande qu'on voyait à Moscou sur toutes les façades : un ouvrier aux bras musclés, un kolkhozien chargé de gerbes de blé, un intellectuel à lunettes avec ses outils de savant. Ces trois classes symbolisaient le présent et l'avenir du pays. La vieille femme n'appartenait pas à leur temps. « Comme tant d'autres, dans ce pays... », pensa Elias. Tout un pan de vie échappait aux beaux systèmes des philosophes. Depuis ce jour-là, il se déplaçait beaucoup à pied, dans l'espoir de découvrir derrière les façades un monde peuplé de ces êtres inclassables qui défiaient Marx. (*AH*, p. 131)

¹ Voir *infra*, p. 360 et suiv.

Certes, ce passage exprime une version succincte et forcément simplifiée de la théorie politique et économique de Marx, mais son importance réelle ne réside pas dans la dénonciation de ce système philosophique. Dans sa thèse doctorale, Stéphanie Bellamare-Page affirme que le projet poétique de Makine vise à combattre « l'instrumentalisation de l'Homme par les idéologies pour mettre en lumière la singularité de chaque vie humaine »¹, et Magda Ibrahim corrobore cette idée en précisant que l'idéologie et la réflexion politiques sont, d'après Makine, « à mettre hors d'usage parce qu'elles sont inutiles »² et constituent des sources de destruction. Ainsi, ce passage constitue, nous semble-t-il, un éloge *in absentia* de la littérature, la seule à même de se glisser dans les interstices de la vie, à restituer le vécu des « êtres inclassables », à pénétrer les bas-fonds de la micro-histoire pour rendre compte de l'expérience humaine ignorée par les théories économiques et socio-politiques, et de la singularité de chaque être humain, évoquée par Bellemare-Page. Cette idée n'est ni neuve ni originale, ayant traversé la littérature universelle, des *Souvenirs de la maison des morts* (1862) de Dostoïevski à *Un Tombeau pour Boris Davidovich* (1976) de l'écrivain serbe Danilo Kiš, en passant par *Cent ans de solitude* (1967) de Gabriel García Márquez ou par l'œuvre monumentale de Proust et sa célèbre métaphore du livre-cimetière³, pour ne citer que quelques-uns des écrivains porteurs des voix des êtres muets, morts, réduits au silence ou considérés comme insignifiants⁴. La solution proposée par les romans de Makine à ces êtres déclassés ou opprimés n'est pas non plus

¹ Stéphanie Bellemare-Page, *Par-delà l'histoire. Regards sur l'identité et la mémoire dans l'œuvre d'Andreï Makine*, *op. cit.*, p. ii.

² Magda Ibrahim, *op. cit.*, p. 69. Ibrahim précise cependant, en ré-idéologisant la pensée de Makine, que la source de la destruction serait, d'après lui, les États-Unis. Comme Helena Duffy, Ibrahim laisse probablement ses propres biais culturels agir sur son interprétation de Makine, pour lequel les idéologies et les pouvoirs politiques se valent, et il s'agit de passer au-delà des récits et des discours du pouvoir. De même que Duffy, Ibrahim fait délibérément abstraction de l'ensemble de textes, romans et arguments qui n'édifient pas son hypothèse, utilisant dans son analyse uniquement ceux qui renforcent ses propos. En effet, l'anti-américanisme identifié par Ibrahim, de même que la russophilie, voire la poutinophilie makinienne identifiées par Duffy, restent à tout le moins discutables.

³ Dans la dernière partie de son cycle romanesque, Proust écrit qu'« un livre est un grand cimetière où sur la plupart des tombes on ne peut plus lire les noms effacés ». Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu. XV. Le temps retrouvé*, vol. 2, Paris, Gallimard, 1927, p. 53. Dans le dénouement de *La Vie d'un homme inconnu*, le narrateur fait allusion à ce passage, sans le mentionner. Dans le cimetière dans lequel est enterré Volski, Choutov réfléchit à la signification des noms inscrits sur les tombes : « Le cimetière est petit, accolé à une église vide. [...] Le plus troublant reste cette façon de résumer une existence humaine : "f.i.", "h.i."... Demain, les ouvriers avec qui il s'est arrangé viendront pour mettre sur la tombe de Volski une stèle avec son nom complet, la date de sa naissance et celle de sa mort. Il fallait le faire, se dit Choutov ("la partie finale"...) mais, en même temps, cette inscription apprendra-t-elle plus aux gens que ne le fait la mention "homme inconnu" ? Peut-être même moins. » (*VHI*, p. 266). Une autre référence à cette métaphore proustienne et celle du livre comme tombeau, récurrente dans *Une Femme aimée* : « Les livres sont rangés en piles sur son lit – une dalle de reliures qui rappelle un sarcophage » (*UFA*, p. 187) ; « Il remet le livre dans le tombeau des pages » (*UFA*, p. 193), et enfin, « Il imagine un volume enfoui au fond de ce sarcophage de mots » (*UFA*, p. 193).

⁴ Dans la même logique, Marc Angenot voit l'origine du roman dans le désir de faire échapper les humains insignifiants à l'oubli. Cf. Marc Angenot, « La fiction, l'oubli et la trace : la généalogie du roman entre l'épigraphe funéraire et la parodie de Plutarque », *Discours social*, vol. 2, n° 1/2, 1989, p. 143-150.

novatrice. Réfléchissant au cheminement d'Elias d'une guerre à l'autre, le narrateur affirme qu'« il n'y avait que l'amour à opposer à la démente de cette farce » (*AH*, p. 247)¹. La même conclusion est partagée par le couple Pavel Gartsev et Elkan (*AAV*), qui, rescapés d'un camp soviétique et considérés comme morts par leurs semblables, vivent en ermites sur une île dans un amour réciproque idyllique, par Alexandra (*TCJD*), qui continue d'aimer Jacques Dorme après la mort de celui-ci, ou par Laura Baroncelli (*VFPPV*), une veuve tombée en désespoir après avoir appris que son mari l'avait trompée, et dont le périple initiatique finit par un voyage vers l'aurore boréale avec l'homme qui lui apprend à aimer (*VFPPV*, p. 250). À l'amour s'ajoute, pour les initiés de Makine, la contemplation de la nature, belle et sublime dans sa simplicité. Les images du ciel, des couchers de soleil, des bords de la mer ou de l'océan, de la steppe et de la taïga traversent son œuvre, et les héros s'arrêtent pour les admirer et se laissent émerveiller. Dans le dénouement d'*Une Femme aimée*, Oleg Erdmann aperçoit la mer, scène qui constitue (y)5 l'apothéose de son voyage initiatique : « Il fait quelques pas et soudain, il voit ! Une ligne, d'un bleu plus dense que le ciel, coupe le chemin au bout de l'allée. Il voudrait courir, crier sa joie, saluer la mer, mais il a peur de renverser son café » (*AH*, p. 363), se contentant d'une marche ralentie vers le bord de la mer, où l'attend Eva².

¹ La farce comme métaphore pour l'histoire apparaît de manière récurrente. Par exemple, Oleg Erdmann (*UFA*) songe à « compresser la farce de l'Histoire, en tirer une série de sketches, de pantomimes » (*UFA*, p. 66). Un peu plus tard, le narrateur du même roman fait référence aux « jeux terriblement compliqués de notre farce humaine » (*UFA*, p. 127), à la « farce pompeuse de l'Histoire » (*UFA*, p. 154) et à « l'ingénieuse farce des humains » (*UFA*, p. 184). Cf. « L'Histoire, quelle farce ! » (*CEA*, p. 43). Cette expression réactualise la célèbre fantasmagorie baroque du *theatrum mundi*, qui envisage le monde comme une grande scène de théâtre, transposé dans ce roman à travers le monde cinématographique : « l'Histoire, un plateau de tournage » (*UFA*, p. 133). Chose intéressante, la farce, pièce de théâtre d'inspiration bouffonne, qui relève du registre comique et qui met souvent en scène des personnages grotesques, fonctionne chez Makine comme une antiphrase pour une histoire qui est plutôt dramatique, voire tragique, à savoir celle des guerres du XX^e siècle, des camps et des meurtres fratricides. Dans la même logique, d'autres métaphores pour désigner l'histoire sont celles de la « bouffonnerie » (*UFA*, p. 266), du « vaudeville » (*UFA*, p. 267), du « dessin animé » (*UFA*, p. 362), des « turpitudes pompeuses » (*UFA*, p. 234) et de « l'écheveau de sanglantes et brillantes vanités » (*UFA*, p. 208). Le narrateur de *L'Amour humain* décrit un épisode de la guerre civile angolaise comme une « pantomime nocturne » (*AH*, p. 15). Notons que dans *Une Femme aimée*, il existe une surabondance de jeux, jouets et maquettes – des poupées, des oursins, des maquettes de palais allemands, des « lanternes magiques », à savoir des stéréoscopes. Ces objets corroborent l'isotopie du jeu en opérant une inversion des valeurs, car ce ne sont pas les enfants qui jouent, mais les adultes qui « jouent à l'histoire », par exemple en s'envoyant des menaces de mort sous la forme d'une poupée ou sous celle d'un oursin tâché de sang.

² La scène se passe en Italie et la marche ralentie avec un gobelet de café dans la main fait écho à la fin de *Nostalghia* (*La Nostalgie*, 1983) d'Andreï Tarkovski, qui se termine aussi en Italie, par la marche ralentie du protagoniste au long d'un bassin vide, une bougie allumée dans la main. Tarkovski est mentionné à plusieurs reprises dans *Une Femme aimée* (p. 280, p. 318, p. 319, p. 326, p. 329), dans les dialogues des personnages sur la production filmique. Dans son film, la bougie fonctionne comme une métaphore de la vulnérabilité de la vie humaine. Il nous semble que Makine reprend les éléments de la scène finale de *Nostalghia* pour les subvertir : l'eau absente de Tarkovski est chez Makine présente en abondance, l'élément calorifère (la bougie) porté par le héros est remplacé par un autre, destiné à être savouré (le café), et la marche sans objet de Tarkovski a chez Makine comme destination les berges de la mer et la femme aimée.

La solution proposée par l'œuvre de Makine, à savoir l'« alternance », relève du constructivisme épistémologique. Enraciné dans la pensée de Kant, le constructivisme affirme que notre image du monde n'est pas un reflet de celui-ci, mais le produit de l'esprit humain en relation avec ce monde. Dans le paradigme constructiviste, les connaissances que nous avons du réel ne sont pas contingentes, mais elles consistent dans un artefact, étant créées par le sujet observant. Entre l'homme et le monde il existe ainsi un système de représentations produites par l'activité mentale en interaction avec le milieu¹. Chez Makine, ces constructions se multiplient et se superposent, jusqu'à être assimilées au réel et ne plus être reconnues en tant que constructions sociales. En effet, le monde comme hologramme est une image récurrente dans *Alternance* et *Au-delà des frontières*, mais elle apparaît aussi, d'une manière moins explicite, dans d'autres romans. Elle est une version du topos du *theatrum mundi*, central à l'univers romanesque makinien². Dans *L'Œuvre de l'amour*, par exemple, le narrateur décrit le monde comme un « décor peint par les humains » (*CEA*, p. 19), une toile qui peut être déchirée, le reste du roman portant sur l'histoire de la découverte de la dimension qui se trouve au-delà de cette toile : « Ainsi », affirme-t-il, « un jour de printemps je fis mon premier pas derrière la toile que les hommes maculent de leurs mensonges (le Bien, le Mal, l'Histoire, l'amour du prochain...). L'idée de pouvoir percer ce barbouillage m'exalta » (*CEA*, p. 19). Le système de concepts utilisés pour décrire la réalité se trouve ici subverti par l'usage ironique des majuscules, ainsi que par la métaphore dévalorisante du barbouillage. De même, les *diggers*, et avec eux, les « initiés », sont ceux qui, comme leur nom l'indique, creusent au-delà de la « toile » faite d'images et de discours socialement construits, à la recherche de la véritable vie, d'une vie « vertigineusement autre » (*ADF*, p. 93). Dans cette logique, l'« alternance » est ainsi définie comme une dimension qui « nous libère de nos servitudes : les classes, les origines, la peur, l'angoisse devant la mort... » (*ADF*, p. 92). Elle est présentée, par exemple, dans un dialogue entre le narrateur d'*Au-delà des frontières* et le personnage de Gaïa de Lynden, qu'il « convertit » à la sagesse des *diggers* :

- Oui, nos cellules, réglées pour trente mille jours et la société avec les étapes de son « script ». Mais au-delà de ce jeu ?
- Je ne vois rien d'autre...
- Vous ne le voyez pas jusqu'à l'instant où vous vous arrêtez, un soir, dans une forêt recouverte de neige, en pensant : « La vie pourrait donc être cela ». Votre temps physique et le temps du jeu social s'effacent. Vous n'êtes plus ce que vous avez

¹ Voir surtout l'ouvrage de Peter L. Berger et Thomas Luckmann, *La Construction sociale de la réalité*, Paris, Armand Colin, [1966] 2012, trad. de l'anglais par de Pierre Taminiaux, révisé par Danilo Martuccelli. Cf. André Didierjean, *op. cit.*, p. 32.

² Nancy Huston voit aussi le monde comme un théâtre. Voir Nancy Huston, *L'Espèce fabulatrice*, Arles, Actes Sud, 2008, p. 128.

toujours cru être – cette Gaia de Lynden, ce moi construit, érodé, reconstruit, aimé, haï, compris, rejeté, plaint, méprisé, etc., à qui l'on faisait interpréter tous ces rôles dans la comédie du monde.

– Donc les diggers proposaient un... changement qui...

– Une révolution. Pas un retournement de veste, genre 1789 ou 1917, qui n'a fait que de changer des déguisements. Une révolution qui créerait un temps radicalement autre. Godbarsky l'appelait « pérennité », il disait aussi « l'instant où la mort meurt en nous ». (ADF, p. 228)

Refuser cette temporalité autre, qui n'est pas rythmée ni façonnée par les constructions sociales, peut avoir des conséquences funestes tant au niveau personnel que planétaire. Les gens qui le font, affirme le personnage de Gabriel Osmonde,

[...] poursuivront leurs petits jeux de race et de classes, clamant la priorité tantôt de la négritude tantôt de la blanchitude, admirant soit les métis soit les pur-sangs, vendant leur couleur de peau au marché des vanités idéologiques, ramenant tout à leur identité sexuelle ou à je ne sais quelle supériorité mythique. Et puis, un jour, tout cela s'effacera dans une belle fournaise nucléaire... (ADF, p. 261)

Le remède est la recherche des instants qui se dérobent à l'idéologisation, qui consistent, comme Gaia le constate, dans une « rupture » (ADF, p. 216) avec le mode de vie ordinaire. La prose de Makine en est traversée, et ils y sont représentés dans des passages poétiques, par la création d'images qui associent des éléments cosmiques et naturels à une existence dépouillée de discours et d'interprétations, suggérant que seul le langage poétique est à même de se rapprocher de l'essence de la vie. L'ellipse stylistique est récurrente dans ces passages dont les prédicats sont souvent absents, ce qui traduit leur objectif d'exprimer non pas une action, qui se déroule dans un laps de temps, mais un état d'âme, un instant suspendu. Chaque roman est traversé par une ou plusieurs images de ce genre, récurrentes dans les pensées, l'imagination et les paroles des personnages. Dans *Une Femme aimée*, cette image est celle d'« une silhouette féminine avançant entre deux rangées de peupliers » (UFA, p. 363). *Au-delà des frontières* est traversé par l'image d'« un vieillard agenouillé au milieu d'un désert, le silence, la ligne brumeuse des montagnes... ». (ADF, p. 229), *L'Œuvre de l'amour* par celle « d'une vieille rue campagnarde de Paris où une femme aux seins lourds mettait une plante à sa fenêtre » (CEA, p. 30) pendant que le narrateur regardait passer un cortège funéraire. Ces images poétiques symbolisent la vie telle qu'elle est, avant toute interprétation, avant qu'un discours ou un autre ne se l'approprie ou qu'une dimension culturelle ou théorique ne s'y superpose. Ils consistent ainsi dans une épiphanie du mystère de l'existence humaine, qui, les textes le suggèrent, peut être restituée par le biais du langage poétique, mais échappe à tout autre type de langage.

Atteindre la vie révélée par ces images est le cœur de la théorie des trois naissances. Dans certains romans, s'y ajoute l'amour, mais notons qu'il n'est ni nécessaire pour atteindre

l'« alternance », ni une conséquence de celle-ci. La seule promesse et le seul enjeu des initiés makiniens est la découverte de la vie qui existe au-delà des représentations, non pas du bonheur conjugal ou autre. Cependant, une fois initiés, certains personnages se retirent du monde avec l'être aimé, pour vivre ensemble une « alternance » perpétuelle. L'idée de réagir devant l'adversité de l'histoire en se retirant dans ses coulisses pour aimer a été suggérée par plusieurs penseurs ou écrivains à travers les époques. Elle traverse la pensée chrétienne antique et médiévale et apparaît pendant la Renaissance dans les écrits de Maître Eckhart¹. Au XX^e siècle, elle ressurgit chez Soljenitsyne qui la défend à travers le personnage d'Assia dans *Le Pavillon des cancéreux*², ainsi que chez André Chouraqui, qui dans son autobiographie propose la voie de l'amour comme sortie de la logique des guerres, à la lumière de son expérience de la Seconde Guerre mondiale et de celle de la guerre d'Algérie³. Comme élément qui donne sens à la vie et transgresse la mort, l'amour n'est pas non plus absent de la littérature contemporaine, apparaissant par exemple chez Jean Rouaud, où il est incarné, comme l'a montré Sylvie Freyermuth, par le personnage de « l'immortelle » Anne/Annick Rouaud⁴, ou encore par Constance Monastier dans *L'Imitation du bonheur*⁵.

Une des définitions makiniennes de l'amour est celle donnée par le narrateur homodiégétique de *La Terre et le ciel* de Jacques Dorme. Ce roman, composé selon le même scénario que *Le Testament français*, est centré sur un jeune orphelin russe initié par Alexandra, une femme française qui habite en URSS, à la langue et la littérature française, ce qui engendrera en lui le désir de s'établir à Paris et de devenir un écrivain francophone. Après avoir écouté Alexandra lui narrer sa brève histoire d'amour avec un pilote français en mission en Union soviétique pendant la Seconde Guerre, le narrateur avoue : « Je n'avais pas alors (je ne sais pas si je l'ai aujourd'hui) une meilleure définition de l'amour que cette sorte de prière silencieuse qui relie deux êtres, séparés par l'espace ou la mort, dans une intuition permanente des douleurs et des instants de joie vécus par l'autre » (*TCJD*, p. 189). L'amour comme un lien

¹ Maître Eckhart, *L'Amour est fort comme la mort et autres textes*, Paris, Gallimard, 2013, trad. de l'allemand par Paul Petit.

² Chaque personnage répond à sa manière, en fonction de sa position sociale, son passé et son opinion par rapport au régime soviétique, à la question récurrente dans le livre, « Pour quelle raison vit l'homme ? ». La jeune Assia y répond avec étonnement « Comment ça, pour quelle raison ? C'est pour l'amour, bien sûr ! ». Alexandre Soljenitsyne, *Le Pavillon des cancéreux*, Paris, Robert Laffont, [1966] 2016, p. 204, trad. du russe par Alfreda et Michel Aucouturier, Lucile et Georges Nivat et Jean-Paul Sémon.

³ André Chouraqui, *L'Amour fort comme la mort*, Monaco, Éditions du Rocher, 1998.

⁴ Sylvie Freyermuth, *Jean Rouaud et le périple initiatique : une poétique de la fluidité*, Paris, L'Harmattan, 2006, p. 36.

⁵ Cf. Sylvie Freyermuth, *Jean Rouaud et l'écriture « les yeux clos ». De la mémoire engagée à la mémoire incarnée*, *op. cit.*, p. 237-245.

affectif empathique, invisible mais indestructible, qui transgresse la distance ainsi que la mort, est illustré ici comme une communion quasi mystique. Adoptant une perspective différente, Stanislas Godbarky, le narrateur d'un autre roman (*CEA*), présente l'amour comme étant, dans le monde idéal qu'il recherche depuis son enfance, au cœur des relations interpersonnelles et sociales. Marié à Rosa, une femme d'orientation marxiste, engagée pour différentes causes humanitaires non pas par charité, mais pour son propre « confort mental » (*CEA*, p. 62), Stanislas affirme qu'il croyait, en la rencontrant, « qu'un humaniste devait, par définition, savoir aimer » (*CEA*, p. 70).

Si nous tenons compte de la recherche de l'anthropologue William Reddy sur la signification et la compréhension de l'amour dans différentes cultures, nous constaterons que l'amour makinién n'est cependant pas celui prêché par la culture occidentale. Il convient peut-être à cet égard de prêter l'oreille à ceux qui mettent de l'emphase sur la dimension asiatique de la personnalité de l'auteur¹, puisque des trois régimes amoureux étudiés par Reddy – celui de l'Asie du sud-est, du Japon et de l'Europe occidentale – celui qui se dégage de notre corpus est le premier². Il a ceci de particulier qu'à la différence des deux autres, définis par la distinction entre matériel et spirituel, celui-ci ne sépare pas ces deux registres et de ce fait, il considère que l'expression sexuelle s'accorde avec l'élévation spirituelle³. La sensualité n'est pas incompatible, chez Makine, avec l'amour comme facteur d'élévation mentale, bien au contraire, puisque la communion totale des esprits vers laquelle tendent ses couples passe par celle des corps. Par exemple, dans la vie de Catherine II imaginée par Oleg Erdmann, la relation de l'impératrice avec le lieutenant-général Alexandre Lanskoï, le seul de ses amoureux qui, selon Erdmann, l'ait véritablement aimée, est décrite comme « une consonnance sereine des cœurs et des corps » qui donne suite à « l'instabilité passionnelle qu'à toujours vécue Catherine » (*UFA*, p. 209). Il arrive même parfois que l'érotisme devienne vecteur d'amour de soi. Lors des nuits qu'elle passe avec l'étranger qui changera sa vie, Laura Baroncelli (*VFPPV*),

¹ Par exemple, l'auteur (qui n'est pas nommé) de l'article « Le retour en Russie d'Andreï Makine, le plus russe des écrivains français », consulté en ligne sur https://www.lepoint.fr/culture/le-retour-en-russie-d-andrei-makine-le-plus-russe-des-ecrivains-francais-27-08-2016-2064108_3.php le 30 avril 2019.

² William Reddy, *The Making of Romantic Love. Longing and Sexuality in Europe, South Asia and Japan, 900-1200 CE*, The University of Chicago Press, 2012. Certes, la Sibérie en se trouve pas en Asie du sud-est. Nous ne faisons ici que constater une similitude entre la pensée et les pratiques amoureuses découvertes par Reddy dans les civilisations de cette zone géographique et celle que nous retrouvons dans notre corpus.

³ *Ibid.*, p. 223. Dans une optique similaire, dans le roman *La femme promise* de Jean Rouaud, l'amour mutuel de Mariana et de Daniel est, comme le remarque Sylvie Freyermuth, le rachat du sens de leur existence. Cf. Sylvie Freyermuth, « L'antre-ventre dans le roman roualdien, ou les lieux de résurrection », article consulté en ligne sur [https://orbilu.uni.lu/bitstream/10993/935/1/Rouaud_Mayence_Freyermuth%20\(2\).pdf](https://orbilu.uni.lu/bitstream/10993/935/1/Rouaud_Mayence_Freyermuth%20(2).pdf) le 20 juin 2019.

âgée de cinquante ans et en proie à la dépression, découvre que le toucher d'autrui peut générer de l'amour et de l'affection pour soi-même :

[...] sa tête repose sur la main de l'inconnu, sa nuque dans le creux de cette grande paume chaude. [...] De toute sa vie, elle n'a connu ce geste si simple, une main glissée sous sa nuque. Mais elle n'a rien connu, en vérité ! [...] La main ne se retire pas brusquement après le plaisir et le plaisir ne se rompt pas. Le plaisir est dans cette main qui lui caresse la nuque, dans la présence, tantôt tumultueuse, tantôt encalminée, de l'homme en elle, dans cette pesée souple que la force de ce corps imprime entre ses cuisses. [...] Elle découvre que tout dans ce corps qu'elle n'a jamais aimé est souhaité par cette nuit. Souhaité et nécessaire et désirable. Ces seins lourds dont elle a toujours eu honte. La rotondité ample des hanches. Le galbe plein de ses cuisses. Elle a pour la première fois une confiance totale en son corps. (VFPPV, p. 212)

La description de l'effet que la rencontre sexuelle entre les deux personnages a sur Laura est une autre illustration de la dimension incarnée, sociale et éactive de la cognition. Dans *Au temps du fleuve Amour*, le regard de deux étudiantes inconnues provoque une crise existentielle qui met le narrateur sur le chemin du voyage de la découverte de soi. Dans ce roman, ce n'est pas la vision mais le toucher d'autrui qui bouleverse la vision du monde de Laura et finit par façonner une autre perception de soi. L'autre, le corps, les sensations tactiles, la pensée, l'affect et la perception du monde sont unis dans un réseau dynamique et intersubjectif, dans le cadre duquel chaque élément se constitue et se définit en fonction des autres. Ainsi, à mesure que ses rencontres avec cet étranger se multiplient, Laura vit une mort et une renaissance symboliques pendant lesquelles ce n'est pas seulement sa vision du présent qui subit des mutations, mais aussi le regard qu'elle pose sur son passé :

Elle découvre aussi que l'inconnu a besoin de tout son corps. Le souvenir de ce corps dépecé dans l'amour lui revient, lui fait mal : un corps à moitié inutile et dans lequel celui qui le prenait découpait ce qui suffisait à son plaisir... L'inconnu la prend tout entière, l'absorbe en lui, ne laisse rien d'elle à la surface. (VFPPV, p. 213)

L'importance de la relation avec autrui, qui n'est jamais insignifiante mais peut être porteuse de vie ou de mort, de désespoir ou de malheur, est illustrée dans tous les romans de Makine. La relation entre les deux personnages évoqués ci-dessus est le catalyseur de cette vie autre de la troisième naissance sur laquelle porte le manuscrit de Theo Godb (A). Il est par ailleurs intéressant de relever les similitudes lexicales et sémantiques de l'isotopie de l'« alternance » et de celle de la vie des non-initiés. Le substantif « creux » (VFPPV, p. 212, voir l'avant-dernière citation) et l'adjectif « dépecé » (VFPPV, p. 213, dernière citation) apparaissent dans la même logique également dans *L'Amour humain*. Elias se rappelle que sa mère « gardait dans le creux de son coude tout le bonheur du monde... » (AH, p. 75), et le narrateur associe les interminables guerres africaines auxquelles il prend part à l'image thériomorphe d'un « éléphant dépecé », un « grand animal débité par les fauves humains »

(*AH*, p. 28). Par sa forme concave qui héberge le visage de l'être aimé, qu'il s'agisse de l'amour maternel (*AH*) ou sensuel (*VFPPV*), le creux s'inscrit dans la rhétorique de ce que Bachelard appelle les « premiers refuges »¹. Elle relève de l'imaginaire de l'introversión terrestre et du repos, que nous retrouvons également dans *L'Archipel d'une autre vie*. Les îles Chantar, où se retirent Pavel Gartsev et Elkan, sont situées dans la mer d'Okhotsk, entourées de trois côtés par la terre de l'Extrême-Orient russe, qui semblent ainsi les protéger. La trajectoire transformatrice des personnages makiniens est celle qui les amène de l'incertitude et du désespoir, ou du creux de la vague, si l'expression nous est permise, au creux formé par le corps de l'être aimé. Cet amour a des valences mystiques, étant capable de transfigurer l'existence, de transgresser la mort et d'annihiler le temps. Après la disparition d'Elias, le narrateur affirme, en réfléchissant sur la vie de son « maître », que « la vérité souveraine de la vie [...] est la certitude que la disparition d'un homme qui aimait ne signifie pas la disparition de l'amour qu'il portait en lui » (*AH*, p. 295). Ces paroles, précédant les funérailles d'Elias dont le cadavre sera jeté par le narrateur dans l'Océan Indien, peuvent être interprétées comme le nécrologue du personnage, transmettant la leçon la plus importante que le disciple a apprise de son maître.

L'amour s'oppose ainsi à la violence de l'histoire, à la fragmentation des corps humains et de la terre, au caractère funeste du monde des non-initiés, avec leurs affrontements sanglants et inutiles. La question-refrain de *L'Amour humain* est « Croyez-vous qu'après la victoire de la révolution, les gens vont s'aimer autrement ? » (*AH*, p. 80). Après la mort d'Elias, le narrateur de ce roman se donne comme tâche d'exprimer par l'écriture cette véritable leçon de vie, pour la rendre accessible aux autres :

Le monde entier était condensé dans cette nuit. Et pourtant quelque chose y manquait. [...] Elias [...] cachait son visage dans le creux du coude de sa mère, immobile, silencieuse. La vie battait doucement sous la courbe lisse de ce bras... L'essentiel était cet amour, et c'est cela qui manquait à ce monde. Les femmes qu'on venait de violer et de tuer avaient porté dans le creux de leurs coudes cet univers de tendresse et de paix. Chaque homme qui tuait ou qu'on tuait avait été cet enfant pressant son visage contre le bras de sa mère. Il suffisait de le dire, de le faire comprendre aux autres... (*AH*, p. 90-91)

« Le faire comprendre aux autres » devient dès lors la mission du personnage-narrateur. Le cycle complet du monomythe prévoit que l'initié (z) retourne au monde qu'il a quitté pour contribuer à la renaissance de la collectivité en transmettant un message qui a le pouvoir de régénérer la vie². Campbell précise que le héros peut (z)1 refuser le retour, une des raisons de

¹ Gaston Bachelard, *La Terre et les rêveries de la volonté. Essai sur l'imagination de la matière*, op. cit., p. 433.

² Joseph Campbell, op. cit., p. 173.

ce choix étant le sentiment que ses semblables ne seront pas capables de comprendre son message, ou qu'il ne trouvera pas la formulation adéquate pour le leur transmettre. Le narrateur est ainsi à la « quête de l'indicible », pour reprendre cette formule à Stéphanie Bellemare-Page¹, d'où découlent des réflexions métalinguistiques sur l'expression de ce qui ne peut être dit ni nommé :

L'indicible ! Il était mystérieusement lié, je le 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*, p. 175-176)

L'essentiel, quant à lui, consiste dans la communion amoureuse qui lie les êtres : « L'amour », affirme le narrateur du même roman, « m'apparut de nouveau dans toute sa douloureuse simplicité. Inexplicable. Inexprimable » (*TF*, p. 270).

Le narrateur se heurte ainsi aux limites du langage, dont il remet souvent en cause la capacité expressive. Il existe deux choses qui semblent être incommunicables pour les narrateurs makiniens, à savoir, d'une part, les affres de l'histoire, et d'autre part, la vie d'au-delà de celle-ci, celle de l'« alternance ». Dans un manuscrit allemand de Theo Godb, le théoricien des trois naissances, retrouvé dans les archives de Soukhomi, le penseur avoue que la troisième naissance est indescriptible : « Nos mots humains ne sont pas faits pour décrire cet alliage de lumière et de silence » (*ADF*, p. 267). De même, les horreurs, les textes le suggèrent, sont incommunicables, bien qu'elles puissent être nommées, car il est impossible de transmettre à autrui la prise de conscience de leur folie (*UFA*, p. 93) et de leur absurdité. Dans *Une Femme aimée*, le vecteur de cette idée est le personnage Sergueï Edrmann qui ne parvient jamais à se libérer de ce qu'il a vécu au front pendant la Grande Guerre patriotique « car aucune parole ne pouvait dire l'horreur de ces petits visages réduits à l'état de tisons » (*UFA*, p. 93). Si cette parole² existait, le texte le suggère, elle serait libératrice, idée qui réapparaîtra à plusieurs reprises. Par exemple, vers la fin de sa relation avec Lessia, Oleg Erdmann, le fils de Sergueï, sent que s'il pouvait exprimer « la vérité » (*UFA*, p. 59) sur la vie de Catherine II, « leur vie – cet amour finissant – aurait pu renaître, fabuleusement autre » (*UFA*, p. 59). Dans une optique similaire, dans *Alternance*, les *diggers* – un groupe d'hommes et de femmes

¹ Stéphanie Bellemare-Page, *op. cit.*, p. 117. Maria Margherita Mattioldo remarque également que « l'indicible joue un rôle essentiel dans sa production littéraire », dans son article « Paroles de femmes : silences et réticences dans l'œuvre d'Andrei Makine », *op. cit.*, p. 115.

² Contre toute rigueur théorique, lorsqu'il s'agit de trouver la « parole » qui peut changer le monde, « langue », « langage » et « parole » sont utilisés de manière interchangeable par l'auteur. Ils renvoient à toute manifestation de la parole qui peut être le vecteur de la troisième naissance, fonctionner comme l'appel de l'aventure et provoquer une métamorphose cognitive profonde – la *metanoia* mentionnée dans *Alternance* – chez le lecteur ou le locuteur.

basé en Australie qui souhaite changer le monde par l’holopraxie¹ – sont à la recherche d’un nouveau langage, plus puissant et efficace que les paroles usuelles. Un des membres du groupe, Thomas, explique au narrateur l’enjeu de cette entreprise :

« Ce qui nous manque, c’est... la parole. Et vous le savez. Cette langue qui aurait dit la vérité des diggers avec la simplicité de la vérité vécue. Des mots nouveaux, libérés de la pesanteur de la terminologie qui transforme la pensée vivante en blocs de béton comme font la philosophie et la religion : être, âme, éternité, illumination, aura, transcendance et tant d’autres abstractions mortes. Ida vous parlait du rôle qu’aurait pu jouer votre livre si seulement vous aviez réussi à faire de ses pages une nouvelle manière de parler, d’exprimer la vie, de recréer la vie ! [...] Promettez-moi que si nous nous en sortons, vous ferez tout pour créer cette langue. » (A, p. 476)

Les narrateurs finissent par accepter cette mission et ils écrivent une prose profondément poétique, qui a souvent comme objet justement l’indicible et l’inexprimable, auxquels ils substituent souvent, nous le verrons plus tard, des descriptions minimalistes et évocatrices des berges de la mer, des taïgas et des steppes, de la lumière et des eaux, des parfums et du silence, comme si la beauté sublime de la nature prenait la relève lorsque le langage atteint ses limites. Des profondeurs de l’enfer qu’est pour eux l’existence des non-initiés, à savoir le monde qui n’est pas perçu par un esprit transfiguré mais par un être ordinaire, les narrateurs makiniens pourraient déclamer avec Rimbaud : « J’écrivais des silences, des nuits, je notais l’inexprimable »². Le problème posé ici est au fond un problème de traduction, plus précisément, celle des états mentaux, ou de l’activité cognitive, par le biais du langage³. Rendre accessible à autrui les états d’esprit, les croyances acquises et les épiphanies vécues par le héros pendant son initiation est une tâche dont la réussite est souvent remise en question. Les narrateurs sont conscients de cet aspect délicat de leur mission, revenant sans cesse sur l’isotopie de l’inexprimable.

¹ La société secrète fictionnelle des *diggers* apparaît aussi dans *Au-delà des frontières*. Elle est créée sur le modèle des sociétés et fraternités secrètes animées par des rêves utopiques ou prétendant porter un message de sagesse ancienne, comme la société de la Rose-Croix, décrite dans des manifestes apparus en Allemagne au XVII^e siècle, ou celle des Diggers anglais du XVII^e siècle, un groupe de protestants radicaux qui visait à bouleverser l’ordre social et militait pour un style de vie éminemment agraire et égalitaire. Depuis le Moyen Âge, de nombreuses sociétés de cette sorte ont existé ou prétendu exister, et elles ont souvent été représentées en littérature, de *Joseph Balsamo* (1846) d’Alexandre Dumas au *Pendule de Foucault* (1988) d’Umberto Eco, en passant par *La Dame en blanc* (1860) de Wilkie Collins.

² Arthur Rimbaud, *L’Alchimie du verbe*, in *Une saison en enfer* (1873), poème consulté en ligne sur https://www.poetes.com/textes/rbd_enf.pdf le 14 mai 2019, p. 17.

³ Le cadre de ce problème est celui du rapport entre les humains et le langage, une préoccupation philosophique, linguistique et psychologique qui, en raison de sa complexité, dépasse le cadre de notre travail. Notons cependant que la capacité du langage à traduire l’activité mentale a préoccupé de nombreux écrivains. Un exemple célèbre est celui d’Emily Dickinson (1830-1886), qui a interrogé la possibilité que le langage traduise ce qu’elle ressent devant la transcendance. Voir l’article d’Elisa New, « Difficult Writing, Difficult God : Emily Dickinson’s Poems beyond Circumference », *Religion & Literature*, vol. 18, n° 3, 1986, p. 1-27.

Sans (z)1 refuser explicitement leur retour dans leur communauté d'origine, certains héros incarnent le cas de figure de ceux qui ont des doutes quant à leur capacité de mener à bien leur mission, de communiquer à leurs semblables le message acquis lors de leur initiation. Stanislas Godbarsky, le narrateur de *L'Œuvre de l'amour*, découvre à la suite de nombreuses aventures et crises existentielles que la seule chose qui donne sens à la vie sont les instants autres, tissus de lumière, de silence et d'amour, que les hommes peuvent vivre s'ils osent « quitter le temps des humains » (CEA, p. 179), celui du « vaudeville festif et fornicateur » (CEA, p. 180), mais en définitive, « tragique » (UFA, p. 362), que leur imposent leurs rôles sociaux et leurs désirs charnels. Toutefois, se sentant « incapable de [...] faire partager » cette épiphanie à ses semblables, il éprouve pendant longtemps les angoisses de la culpabilité face à son incapacité à « *démontrer qu'une autre vie existe ici-bas* » (CEA, p. 156, en italique dans l'original). De même, par une réactualisation du topos de la parole christique, celle qui, incarnée, peut sauver le monde, le narrateur affirmera plus tard « “Au début était le Verbe...” C'est le verbe qui me manquait » (CEA, p. 227).

La figure rhétorique par laquelle les narrateurs expriment leur impuissance à communiquer l'existence d'une autre dimension du monde est la paralipse, ou prétérition, fréquemment employée chez Makine. Elle consiste dans le fait d'attirer l'attention sur un sujet tout en prétendant ne pas en parler¹ – ou, en l'occurrence, ne pas trouver les mots capables de l'exprimer, comme dans l'exemple cité ci-dessus. C'est sans doute en raison de l'emploi de ce procédé que dans un numéro du *Nouveau Magazine Littéraire*, l'auteur est appelé un « passeur de vérités incommunicables »². En effet, l'écrivain met en scène des narrateurs qui, au terme de leur aventure, retournent à leur monde d'origine avec une mission messianique, celle de le transfigurer par l'écriture. (y)6 Le don suprême qui couronne le cheminement du héros est donc double. D'une part, il se confond avec la découverte de sa vocation, qui est celle de l'écriture romanesque, et de l'autre, il consiste en un message qu'il doit transmettre par le biais de celle-ci. L'ensemble de l'écriture makinienne porte les traces de la tension provoquée par le désir de mener à bien cette tâche et l'incertitude quant à sa réussite, et dans ce contexte, elle a souvent comme objet la valorisation du silence comme outil rhétorique. Les maîtres sont souvent silencieux, voire feignent la mutité, comme Volski (*VHI*), prêts à partager leurs histoires avec ceux qui sauront les écouter, comme le gardien du cimetière dans *Le Crime d'Olga Arbélina*.

¹ Roland Greene (éd.), *The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, Princeton University Press, New Jersey, [1965] 2012, p. 997.

² Alexis Brocas, « Passeur de vérités incommunicables », *Le Nouveau Magazine Littéraire*, septembre 2016, consulté en ligne sur <https://www.nouveau-magazine-litteraire.com/portrait-andre%3%AF-makine/passeur-de-v%3%A9rit%3%A9s-incommunicables> le 14 mai 2019.

Laura Baroncelli (*VFPPV*) passe par une transformation mentale profonde – la *métanoïa* – grâce à un immigré qui « s’exprime avec difficulté dans [une] langue qui n’est pas la sienne » (*VFPPV*, p. 213), mais qui transmet par le toucher, le regard et les gestes plus qu’il ne pourrait le faire par le langage.

Confrontés aux drames de l’humanité, les héros makiniens reviennent de leur voyage initiatique pour partager avec leurs semblables un message qui découle de leur expérience. Leur parole devient ainsi prophétique. Une partie de leur message porte sur la création littéraire, qui est dotée de la capacité de transfigurer le monde. Cela explique la condescendance de narrateurs de Makine envers ceux qui, malgré leur maîtrise de la parole, l’utilisent pour d’autres buts, réduisant l’écriture à des « exercices vains de jongleurs de mots » (*TF*, p. 165). Certains narrateurs vont même railler les écrivains contemporains pour ne pas faire usage des capacités prophétiques du langage littéraire, en les accusant de réduire sciemment l’*élixir* du salut à d’inutiles exercices de style. Par une métalepse narratologique déguisée, à savoir une violation du pacte représentationnel¹, mais qui ne déforme que légèrement des anthroponymes dont le référent extradiégétique reste repérable, Stanislas Godbarsky dénonce, après les avoir lus, des écrivains comme Philippe Luners, Bernard Halévy et Michaël Béquoul – nous y reconnâtrons sans aucune difficulté les noms de Philippe Sollers, Bernard-Henri Lévy et Michel Houellebecq –, sur lesquels le narrateur n’hésite pas à partager ses impressions de lecture. Ainsi, « un certain Béquoul », auteur du roman *Molécule lambda* – nous pouvons de nouveau facilement identifier la référence aux *Particules élémentaires* – « avait deviné que tout dans ce monde était sang, boue, sperme, désir et absence de désir, notre solitude au milieu de la foule, mépris, violence, haine et qu’il fallait donc chercher un bout de ciel complice et ce peu de chaleur que font jaillir deux corps unis au bord de l’abîme » (*CEA*, p. 148-149). Cependant, affirme le narrateur, « au moment d’indiquer la voie du salut, Béquoul bâclait. Son héros prônait la castration de l’humanité par une extravagante manipulation génétique : le sexe, la racine de nos maux, aboli, le paradis revenait sur terre » (*CEA*, p. 149). Par-delà une représentation extrêmement simplifiée du monde dans leurs romans, le narrateur reproche à ces écrivains d’être en possession du pouvoir orphique du Logos sans l’utiliser, gâchant ainsi le don précieux capable de transfigurer le monde. C’est dans ce sens que nous mentionnions ci-dessus que de notre corpus se dégage une théorie de la littérature, qui, en tant qu’outil pouvant contribuer à l’amélioration du réel, a une mission tout aussi noble que limitée.

¹ John Pier et Jean-Marie Schaeffer, « Introduction. La métalepse aujourd’hui », in John Pier et Jean-Marie Schaeffer (éds.), *Métalepses. Entorses au pacte de la représentation*, Paris, Éditions de l’École des Hautes Études en Sciences Sociales, 2005, p. 12.

L'usage que les narrateurs prescrivent au langage peut être mieux compris si nous faisons appel à ce que Frédéric Monneyron et Joël Thomas appellent les trois statuts de la parole dans la société grecque ancienne, qui est l'une des cultures fondatrices de l'Europe actuelle¹. Ainsi, les deux chercheurs affirment que dans un premier temps, la parole est oraculaire. Elle est « *Logos*, Verbe que le prêtre commémore comme parole des Origines, de l'*illud tempus*, du temps mythique et fondateur irriguant le temps des hommes »². Ensuite, l'oracle tombe en désuétude et la parole a désormais comme mission de commémorer la mémoire des hommes et de leurs exploits, dans un contexte où la gloire se substitue au sacré. Enfin, avec l'avènement de la démocratie, la parole n'a plus comme objet les vies des héros, mais elle est à tous : elle est offerte à l'agora. Cependant, elle n'appartient véritablement qu'à celui qui sait s'en servir de la manière la plus habile, « au meilleur technicien, et celui qui détiendra le pouvoir sera le meilleur manieur du discours »³. C'est l'âge rhétorique de la parole, le règne des avocats et des sophistes. Or, il existe chez les narrateurs makiniens, comme nous l'avons vu, une dénonciation récurrente de la parole qui est assujettie à l'histoire ou qui se soumet à son propre service, s'adonnant aux exercices stylistiques. Ils prêchent, en revanche, un retour vers la parole oraculaire, celle qui peut rendre au monde des vérités qui lui sont devenues inaccessibles. Cette mission difficile et paradoxale incombe à l'écrivain, qui n'incarne pas l'hypostase d'un héros civilisateur, comme l'ont été Prométhée ou Cadmos, qui ont apporté le feu et l'écriture aux humains, mais celle d'un héros transfigurateur, dont l'avatar est Orphée, qui transforme le réel par son art.

Ainsi, dans un monde où, pour paraphraser le narrateur du dernier roman, chaque année « plus d'un million de femmes sont violées ou assassinées [et] six millions d'enfants meurent de faim », « sans compter les bombes, les missiles... » (*ADF*, p. 227), le romancier est chargé de métamorphoser la réalité par sa plume. S'adonner à de vains exercices de style, c'est trahir le pouvoir des mots. Dominique Maingueneau définit la place de l'écrivain en utilisant le concept de paratopie, qui désigne la condition inhérente au statut du poète ; celui-ci n'a pas lieu d'être et se définit ainsi à travers une faille, faisant preuve d'une « localisation parasitaire, qui vit de l'impossibilité même de se stabiliser »⁴. Il existe, selon le théoricien, des

¹ Tout en étant né en Sibérie, Makine a été exposé, par son éducation, aux influences de la culture de l'Europe occidentale par la littérature, la cinématographie et la philosophie accessibles en Union soviétique, ce qui rend légitime le fait de regarder sa prose à travers le prisme de ces influences, certes, lointaines, mais tout de même présentes dans ses romans.

² Frédéric Monneyron et Joël Thomas, *Mythes et littérature*, Paris, Presses Universitaires de France, 2002, p. 11-12.

³ *Ibid.*, p. 12.

⁴ Dominique Maingueneau, *Le Discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, 2004, p. 53.

paratopies spécifiques ; celle du prophète, éminemment religieuse, est différente de celle du poète. Il nous semble cependant que chez les écrivains mis en scène par Makine dans ses romans nous pouvons distinguer une contamination entre la paratopie de l'écrivain et celle du prophète. Pour ces personnages, la parole romanesque est porteuse d'un message prophétique, qui s'insère dans le monde pour le transfigurer. En revenant à la citation par laquelle nous avons commencé notre réflexion sur l'émergence de l'écriture, cette dernière n'est pas une fin en soi pour les narrateurs mis en scène dans ses textes, mais un outil. Leur objectif n'est pas de vivre pour écrire, mais, au contraire, d'écrire pour inciter les autres à vivre, pour transformer leur esprit et les entraîner dans les limbes de l'« alternance », une dimension ineffable du monde surpris dans une hypostase dépouillée de concepts théoriques et idéologiques. Celle-ci est, comme nous l'avons vu, difficilement exprimable par le langage. Mais si la fonction cognitive de la fiction est, comme l'affirme Emmanuelle Danblon, justement d'« exprimer l'ineffable »¹, nous pouvons affirmer que la prose de Makine est intégralement traversée par la tension née du désir d'atteindre cet objectif paradoxal.

Qu'elle se décline sous la forme du théâtre, de l'hologramme (*A, ADF*), du plateau de tournage (*UFA*), de la toile gigantesque à laquelle fait référence Stanislas Godbarsky dans *L'Œuvre de l'amour* ou bien du bal masqué, qui est la métaphore centrale de la représentation du monde dans *Le Crime d'Olga Arbélina*, l'idée que le monde est fictionnel et qu'il convient d'en trouver la sortie n'est bien sûr pas nouvelle. En effet, avant d'être popularisé par Shakespeare dans *Comme il vous plaira* (1603) et par Miguel de Cervantes dans *Don Quichotte*² (1605/1615), et utilisé dans le théâtre baroque dans, par exemple, les écrits de Pedro Calderón de la Barca³, le topos du *theatrum mundi* apparaît sous différentes versions chez plusieurs penseurs et écrivains à travers les cultures et les époques, de l'allégorie platonicienne de la caverne à la représentation du poète Omar Khayyám du monde comme un grand échiquier⁴, réactualisée au XX^e siècle par Borges⁵. En 1502, Antonio Codro Urceo, un prédécesseur d'Érasme, proclame que « tous les savoirs ne sont que fables de même que

¹ Emmanuelle Danblon, « Exprimer l'ineffable, une fonction cognitive de la fiction », in Catherine Grall, *op. cit.*, p. 51-68.

² Cf. Simone Pinet, « *Theatrum Mundi*. Cervantes, el teatro y la cartografía », *Theatralia : revista de poética del teatro*, n° 5, 2003, p. 133-142. Voir aussi l'article de Jean-Claude Vuillemin sur l'évolution du topos du *theatrum mundi* à l'âge baroque, « *Theatrum mundi* : désenchantement et appropriation », *Poétique*, vol. 2, n° 158, 2009, p. 173-199.

³ Dans la pièce *Le Grand Théâtre du monde* (1655).

⁴ Daniel Karlin (éd.), *Rubáiyát of Omar Khayyám*, édité par, Oxford, Oxford University Press, 2009, p. 159, trad. du persan par Edward FitzGerald.

⁵ Notamment dans les poèmes du recueil *El hacedor* (1960).

l'auteur et le lecteur (“*Vos quoque lectores fabulae estis*”), le monde lui-même »¹. Dans une optique similaire, Nancy Huston affirmait récemment dans *L'espèce fabulatrice* que ce sont les fictions qui nous poussent à agir, considérant comme fiction l'ensemble des discours humains, collectifs et individuels². Yves Citton développe le même argument, dans une perspective cognitiviste, dans ses écrits théoriques³, alors que Dostoïevski illustre dans ses romans des personnages qui, justement, regardent le monde à travers un cadre inflexible, un récit qu'ils considèrent comme réel, montrant comment ce récit détermine leurs actions, y compris leurs crimes. L'assimilation de la figure du poète ou de l'écrivain à celle du rédempteur, dont la mission est d'illuminer les êtres humains, de les éclairer sur la véritable nature du monde pour les guider ensuite vers le salut, n'est pas non plus originale. Nancy Huston, par exemple, propose une solution irénique aux problèmes du monde contemporain : la lecture littéraire, la seule, selon elle, capable de libérer les humains de l'emprise des mauvaises fictions aliénantes, notamment politiques⁴.

Regardée sous cet angle, l'œuvre de Makine constitue alors une réactualisation du topos du monde comme un grand théâtre dans le cadre duquel l'écrivain n'a pas comme objectif de réécrire la fin, encore moins d'ajouter des didascalies et de contribuer à l'élaboration du scénario, mais il a la noble mission de détromper ses semblables en montrant à ceux qui souhaitent le suivre le chemin vers les coulisses, vers la sortie – en définitive, vers la liberté. La figure du *poeta vates*, à savoir la posture prophétique de l'écrivain, est ainsi centrale à notre corpus, mettant en scène des narrateurs qui, à la suite de leurs péripéties initiatiques, assument avec une fausse humilité la tâche de sauver le monde en indiquant la solution aux problèmes actuels, de ceux de la Russie au siècle soviétique à ceux de la France contemporaine, en passant par l'histoire mouvementée de l'Afrique postcoloniale. Cette solution est de quitter le théâtre à la fois fabuleux mais grotesque du monde pour vivre, au-delà des décors, la seule vie qui mérite d'être vécue, réservée à ceux qui, comme Eva Sanders et Oleg Erdmann, répondent par l'affirmative à la question « Et si nous partions ? Pour toujours... » (*UFA*, p. 362).

¹ Françoise Lavocat, *op. cit.*, p. 45.

² *Idem.*

³ Voir notamment Yves Citton, *L'Avenir des humanités. Économie de la connaissance ou cultures de l'interprétation ?*, La Découverte, 2010, et *Mythocratie. Storytelling et imaginaire de gauche*, Paris, Éditions Amsterdam, 2010.

⁴ Nous tenons cette information de Françoise Lavocat, *op. cit.*, p. 45.

Nous avons analysé dans cette partie les trois différents types de voyage initiatique illustrés dans l'œuvre makinienne, celui du héros en jeune homme, celui du héros qui a atteint la seconde moitié de sa vie et, enfin, celui du héros déchu, en nous appuyant à chaque fois sur un roman représentatif pour chacun de ces scénarios. Ainsi, nous avons montré que les romans sont des variations sur le même schéma, relevant du même noyau narratif selon lequel un personnage, que nous avons appelé le « héros », traverse une période de crise existentielle à la suite de laquelle il s'embarque dans une aventure qui l'amènera à la connaissance de soi et de sa vocation. Le premier roman de Makine, *La Fille d'un héros de l'Union soviétique*, constitue, nous l'avons montré, un hapax de ce point de vue. Il est le seul ouvrage dont le héros ne parvient pas à se détacher de son monde d'origine, représenté par l'URSS, qui le tient captif par sa propagande efficace, pour partir à la découverte de son intériorité, ainsi que d'une vie dépouillée des constructions sociales et discursives. Nous nous sommes ensuite penchée sur la mise en scène de l'intermentalité dans le cadre du monomythe pour souligner les rapports entre les héros et leur monde, ainsi qu'entre ces premiers et les autres personnages qu'ils rencontrent sur leur chemin. Nous avons insisté à cet égard sur la dyade formée par le maître et le disciple, montrant qu'au niveau diégétique, elle est responsable de l'émergence de l'écriture romanesque, ainsi que d'une théorie concernant l'usage de la littérature, qui correspond à l'élixir dont le héros est muni au terme de ses aventures, et avec lequel il est censé retourner à son monde d'origine pour le transfigurer. Nous avons souligné aussi le caractère social, étendu, incarné et éactif de la mise en texte de la cognition, illustrée comme un processus fluctuant, dynamique et complexe, qui se déroule toujours au carrefour entre l'identité et l'altérité, l'intime et le social, le soi et le monde. Nous avons souligné la réactualisation du topos du *theatrum mundi* et montré que dans le cadre de ce monde, l'auteur élabore une conception messianique de l'écrivain qui a la mission de trouver la parole à même de libérer ses semblables. Nous avons également postulé l'appartenance de notre corpus au réalisme de type cognitif théorisé par Emily Troscianko, affirmant que l'interprétation du monde telle qu'elle ressort de la subjectivité des narrateurs makinien est soumise au fonctionnement de la cognition humaine, selon les meilleurs résultats fournis jusqu'à présent par les spécialistes des

sciences cognitives, particulièrement les psychologues et les neuroscientifiques¹. Nous avons également mentionné que malgré l'identité de substance entre les différents narrateurs, il existe entre ceux-ci un haut niveau de similitude en ce qui concerne leur activité mentale. En effet, ils semblent regarder le monde à travers le même prisme, passer par des expériences similaires et en tirer les mêmes leçons afin d'arriver aux mêmes conclusions. Le temps est venu d'appuyer cette affirmation notamment par l'analyse de trois aspects de la cognition humaine, à savoir les processus imaginatifs, compris dans une perspective vaste qui n'ignore pas l'articulation avec les dimensions matérielle et symbolique du monde, l'affect et les nombreuses limites de la cognition à l'œuvre dans l'interprétation et la mise en texte de leur expérience et du monde. Dans le chapitre suivant, nous résisterons donc à la tentation d'interroger le rapport entre les narrateurs et l'auteur et nous resterons dans le cadre de l'analyse diégétique, pour nous pencher de près sur d'autres dimensions qui ne sont pas moins problématiques, ni moins révélatrices de l'existence d'un esprit singulier à qui il conviendra, le moment venu, d'attribuer l'intégralité de cette œuvre romanesque.

¹ Au cas où nous ne l'aurions pas encore précisé avec suffisamment de clarté, mentionnons de nouveau que la recherche en sciences cognitives et encore en cours. Dans l'absence d'un consensus concernant la plupart des processus cognitifs – un consensus qui, à notre sens, en raison de la complexité de l'esprit humain, ne sera probablement jamais véritablement atteint – nous nous appuyons dans notre analyse sur les modèles théoriques d'autorité, comme le modèle « 4E » de la cognition, ou la théorie des émotions construites, auxquels nous intégrons des éléments d'analyse littéraire indispensables dans l'examen exhaustif d'un corpus éminemment littéraire.

III. La représentation littéraire de la cognition

III. 1. Chair et chimères. L'imagination à l'œuvre

Une lecture minutieuse de la prose de Makine montre que celle-ci fait écho au mouvement de réhabilitation de l'imagination, en cours dans les sciences cognitives contemporaines¹. En effet, l'imagination est présentée dans notre corpus de manière non-réductrice, en relation avec l'action et la perception ; elle est médiatrice de la relation des personnages avec le monde, ayant un rôle actif et dynamique dans la construction du rapport au réel. Cette idée est valable non seulement lorsque les héros s'adonnent à des activités artistiques – ce qui correspondrait à une conception de l'imagination encore largement répandue et héritée du romantisme du XIX^e siècle² – mais aussi dans leur vie de tous les jours. Aussi joue-t-elle un rôle central dans des processus cognitifs de haut niveau, comme l'apprentissage, la mémoire ou la prise de décisions³. De plus, en tant que catalyseur des actions des personnages, elle participe également à la production de leur expérience et, de ce fait, à celle de leur réalité. Autrement dit, la représentation de l'imagination s'inscrit dans une perspective énaïve, selon laquelle celle-ci façonne des actions qui créent le monde qui les entoure⁴. À la lumière de ces remarques, les paragraphes qui suivent illustreront le fonctionnement complexe de l'imagination tel qu'il est mis en texte dans notre corpus à travers quelques exemples précis.

Dans un premier temps, l'imagination apparaît dans une triade dont font partie l'apprentissage et l'action, avec lesquels elle forme des liens inextricables. Cela apparaît de la manière la plus évidente dans les romans comme *Au temps du fleuve Amour*, *Le Testament français*, *La Terre et le ciel* de Jacques Dorme, dont les héros sont des enfants ou des adolescents soviétiques qui s'immergent dans des mondes fictionnels occidentaux, littéraires ou filmiques. La fiction devient alors un instrument d'apprentissage et un vecteur de connaissance. L'immersion a comme résultat la création d'une image de l'Europe occidentale, et en particulier de la France, qui est changeante et évolue au fil du temps, et qui ne correspond souvent pas à la réalité. Son adéquation à une image « réaliste » de la France n'est cependant pas importante, car ce qui importe est son rôle de vecteur d'action. Imaginer ce lointain pays étranger à partir d'un film (*ATFA*), d'un roman, d'un poème, de photos et de fragments de

¹ Pour un retour sur les fondements théoriques de ce chapitre, voir *supra*, p. 110 et suiv.

² Arthur D. Efland, « Imagination in Cognition : The Purpose of the Arts », article consulté en ligne sur http://ed.arte.gov.tw/uploadfile/Periodical/428_26_66.pdf le 30 janvier 2019.

³ Cf. Edwin Hutchins, « Enaction, Imagination, and Insight », *op. cit.*, p. 426.

⁴ *Ibid.*, p. 428.

journaux remontant à la Belle Époque (*TF, TCJD*) a des conséquences à long terme. Ainsi, dans *Le Testament français*, la « France-Atlantide » (*TF*, p. 30, p. 50) désigne l'image formée dans l'esprit du narrateur et de sa sœur par les récits et les documents mis à leur disposition par leur grand-mère Charlotte. Le modificateur « Atlantide », qui traduit la prise de conscience du fait que l'image de la France fabuleuse, mythique et idéale produite par leur imagination ne correspond pas à celle du pays réel, a sans doute été ajouté tardivement par le narrateur, au moment de la rédaction du roman. Lors des étés de son enfance, les contours de ce pays lointain sont fluctuants, construits et déconstruits perpétuellement au long du livre, au fur et à mesure que le narrateur découvre et y intègre de nouvelles connaissances. Ce processus est illustré par la mise en texte du fonctionnement du cercle herméneutique¹, Aliocha imaginant des structures harmonieuses dans lesquelles il devra constamment intégrer des éléments disruptifs, lui demandant de recréer une harmonie temporaire qui sera, à son tour, brisée. Il imagine ainsi la France en arrangeant dans une représentation mentale cohérente des fragments d'informations dispersés, provenant des récits de sa grand-mère, de ses lectures ainsi que de sa connaissance du monde, en l'occurrence russo-soviétique – rappelons que l'action se passe dans les années 1960 et 1970 dans la région de la Volga, en URSS. La construction d'une image ordonnée, homogène et compréhensible à partir de bribes d'information, en remplissant les lacunes et en réinterprétant constamment le tout pour assurer la cohérence, rend compte de notre capacité innée à catégoriser les objets du monde extérieur, un des mécanismes de l'apprentissage qui nous aide à nous orienter, en simplifiant un monde qui est infiniment complexe et en fluctuation permanente².

Ainsi, par exemple, dans deux passages qui ne sont pas dépourvus d'humour sur l'apprentissage de l'histoire et de la géographie de la France, Aliocha imagine, en écoutant les récits de sa grand-mère, le Président Félix Faure et le village de Neuilly-sur-Seine. L'enfant s'appuie sur ce qu'il connaît pour concevoir ce qu'il ne connaît pas encore, et le résultat de ce processus est un collage d'éléments qui relèvent de sa vie quotidienne, regroupés dans un cadre qui acquiert de nouvelles significations. Visualisant la figure de Félix Faure, le narrateur affirme : « Nous imaginions un vénérable vieillard – unissant dans ses traits la noble prestance

¹ Pour la définition du cercle herméneutique, voir *supra*, p. 155-156.

² Arthur D. Efland, *op. cit.*, p. 31 et suiv., et Lisa Feldman Barrett, *op. cit.*, p. 84-111. Les deux chercheurs s'inscrivent en faux contre l'idée aristotélicienne selon laquelle les catégories existeraient dans le monde extérieur. Elles sont, selon eux, des instances créées par notre esprit, relevant non pas du monde en soi, mais de notre besoin de l'interpréter en l'organisant dans des structures logiques et ordonnées. Sans cette capacité, affirme Efland, nous serions des esclaves du particulier (p. 32). Le versant négatif de la catégorisation, affirme le savant américain, est la dissémination des stéréotypes sexistes et racistes, alors que son versant constructif consiste en la création de cadres théoriques permettant d'organiser notre savoir ou de créer des curriculums scolaires (p. 32).

de notre arrière-grand-père Norbert et la solennité pharaonique d'un Staline – un vieillard à la barbe chenue, assis devant une table tristement éclairée par une bougie » (*TF*, p. 30). De même,

Neuilly-sur-Seine était composée d'une douzaine de maisons en rondins. De vraies isbas avec des toits recouverts de minces lattes argentées par des intempéries d'hiver, avec des fenêtres dans des cadres en bois joliment ciselés des haies sur lesquelles séchait le linge. Les jeunes femmes portaient sur une palanche des seaux pleins qui laissaient tomber quelques gouttes sur la poussière de la grand-rue. Les hommes chargeaient de lourds sacs de blé sur une télègue. Un troupeau, dans une lenteur paresseuse, coulait vers l'étable. Nous entendions le son sourd des clochettes, le chant enroué d'un coq – l'odeur du dîner tout proche – planait dans l'air.

Car notre grand-mère nous avait bien dit, un jour, en parlant de sa ville natale :
– Oh ! Neuilly, à l'époque, était un simple village...

Elle l'avait dit en français, mais nous, nous ne connaissions que les villages russes. Et le village en Russie est nécessairement un chapelet d'isbas [...]. La confusion fut tenace malgré les éclaircissements que les récits de Charlotte apporteraient par la suite. (*TF*, p. 43-44)

Au milieu de ce cadre villageois surgit Proust, qui deviendra l'une des idoles littéraires du jeune Aliocha : « Et quand, l'été suivant, Charlotte nous parla pour la première fois d'un certain Marcel Proust, “à propos, on le voyait jouer au tennis à Neuilly, sur le boulevard Bineau”, nous imaginâmes ce dandy aux grands yeux langoureux (elle nous avait montré sa photo) – au milieu des isbas ! » (*TF*, p. 44). Par-delà le caractère comique de ce collage, notons que l'imagination est représentée ici en tant qu'une fonction du savoir et de l'expérience, ou, pour être plus précise, de l'expérience transformée en savoir. En effet, les enfants ont une catégorie mentale de « village » particulièrement restreinte, monochrome, réduite au seul type de village qu'ils aient vu, russe, évoqué dans le texte. De même, la catégorie « homme politique » s'appuie d'un côté sur l'image de Staline, familière à tous les habitants de l'URSS, et de l'autre, sur celle de leur arrière-grand-père, le père de Charlotte, un médecin français installé en Russie au début du siècle. Ces passages montrent que la culture et l'expérience intime et familiale façonnent la cognition – en l'occurrence l'imagination. L'exposition répétée à d'autres éléments culturels français finiront par élargir l'horizon intellectuel et culturel d'Aliocha, mais aussi à attiser sa curiosité et à générer des rêveries sur la « *terra incognita* » des récits de Charlotte. Au fil du temps, ces rêveries accumulées engendreront le désir de partir pour la France ainsi que celui d'écrire des romans en français. Les deux seront matérialisés, transformés en action, ce qui montre que, comme l'affirme Bachelard, imaginer n'est pas un acte anodin, mais bien un devenir¹.

Notons également un aspect plus subtil qui se dégage des citations ci-dessus, à savoir le fait que le narrateur s'exprime également au nom de sa sœur (« nous imaginions », « nous

¹ Gaston Bachelard, *L'Eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, op. cit., p. 120.

entendions », etc.). Autrement dit, il suppose qu'en raison de leurs expériences culturelles, intellectuelles et familiales communes, le même stimulus produit chez elle un résultat similaire. Le texte ne nous dit pas si sa sœur confirme ou non ces inférences dont la validité, quoique probable, reste incertaine. Ce passage illustre, en effet, l'entrecroisement entre théorie de l'esprit et imagination, qui fonctionnent de concert dans de nombreuses situations dans lesquelles les personnages font des suppositions sur les états d'esprit, les opinions, les pensées et les actions d'autrui. Le lien entre les deux a été mis en évidence à plusieurs reprises, particulièrement par les adeptes de la théorie de la simulation selon lesquels la théorie de l'esprit fonctionne par la projection empathique dans la situation d'autrui¹ grâce à ce que Henry Wellman appelle « l'imagination orientée vers l'autre »², à savoir celle qui a pour objet autrui.

Effectivement, chez Makine, l'imagination agit au niveau des relations interpersonnelles, représentée en lien avec l'empathie, dans des passages qui relèvent d'une mise en texte de la théorie de la simulation. Par exemple, dans *Au-delà des frontières*, le narrateur imagine en détail sa première rencontre avec Gaia de Lynden, qui lui avait envoyé le manuscrit de son fils pour qu'il lui trouve un éditeur. Il crée le dialogue qu'il croit qu'ils auront le lendemain, en le façonnant en fonction des états d'esprit qu'il suppose qu'elle aura, ainsi qu'en tenant compte de ses répliques, ses désirs et ses émotions. Cet exercice s'étend sur un peu plus de trois pages (*ADF*, p. 75-79) pendant lesquelles le narrateur prend en charge à la fois son rôle d'écrivain contemporain qui devra lui expliquer gentiment, sans blesser son amour maternel, que le manuscrit de son fils est impubliable, ainsi que celui de Gaia, qu'il imagine en « louve » (*ADF*, p. 76) prête à défendre à tout prix le talent qu'elle attribue à son fils. Au fur et à mesure que leur dialogue fictionnel avance, il imagine son agacement (« Je serai agacé par ses arguments difficiles à parer [...] », *ADF*, p. 77) ainsi que les objections et finalement la résignation de Gaia (« Elle objectera [...] » ; « Elle répondra d'un sourire résigné [...] », *ADF*, p. 77). Il se résout ainsi à préparer « une batterie d'arguments plus littéraires » (*ADF*, p. 78) censés convaincre la mère aimante que le livre de son fils doit être sérieusement remanié, dans un contexte où l'imagination, la projection empathique – car l'écrivain recrée le vécu d'une mère, expérience qui lui est étrangère – le raisonnement et l'action s'entremêlent.

Dans d'autres passages, l'imagination orientée vers autrui est limitée aux sensations corporelles, à la présence ou à l'apparence physique d'un autre personnage. En épiant deux amoureux dans le Square Bergson à Paris, Stanislas Godbarsky, bossu, imagine ce que peut

¹ Cf. Peter Carruthers et Peter K. Smith (éds.), *op. cit.*

² Henry M. Wellman, *Making Minds. How the Theory of Mind Develops*, Oxford, Oxford University Press, 2014, p. 157.

sentir l'homme que son amoureuse venait de faire jouir. « Avec la divination d'un halluciné », affirme-t-il,

je compris tout de suite ce qu'ils éprouvèrent après leur étreinte. L'air bravache du jeune homme trahissant un *écœurement* de lassitude. Il s'obligeait à enlacer la femme qui venait de le faire jouir. Mais au fond, il avait envie de rester seul, sur l'un de ces bancs mouillés, de regarder, les yeux mi-clos, le flux et le reflux du soleil, d'écouter distraitemment les voix des enfants. (*CEA*, p. 24).

Ce qu'il croit avoir « compris » est cependant une suite de projections, construites par l'interprétation des gestes du jeune homme et ses propres états d'esprit. En outre, Choutov (*VHI*) imagine le corps d'Iana, son amour de jeunesse, qu'il n'avait pas vue depuis une trentaine d'années : « En pensée, Choutov avait su rajouter trente ans au visage de la jeune fille qu'il avait connue. À la vieillir d'une patine argentée, d'une touche de rides... [...] Il a imaginé un tassement corporel, une lourdeur que, du temps de sa jeunesse, les femmes accusaient à partir d'un certain âge [...] » (*VHI*, p. 61). De même, Ivan Demidov n'imagine que la présence de Tatiana, sa future femme, lorsqu'il crée une simulation mentale de la manière dont il l'abordera : « Il avait bien réfléchi durant ces longues journées et ces longues semaines. Il lui ferait un petit signe de tête en aspirant une bouffée et, plissant les yeux, lui dirait d'un air nonchalant : “il me semble qu'on s'est déjà vus quelque part...” » (*FHUS*, p. 16). Dans tous les cas de figure envisagés ci-dessus, l'imagination des personnages ne correspondra que partiellement, voire pas du tout, aux situations dans lesquelles ils se projettent, ce qui fait que leurs attentes seront frustrées.

Dans une optique similaire, le narrateur d'*Au-delà des frontières* apprendra lors de sa rencontre avec une Gaia résignée que le fils de celle-ci était mort par suicide. Lors de sa première relation sexuelle, Stanislas Godbarsky se rendra compte que les sensations qu'il avait supposées en regardant le couple du Square Bergson sont différentes. Bien qu'elle ait vieilli, Iana a une apparence différente de celle que l'esprit de Choutov lui avait attribuée, étant une « femme mince, aux cheveux d'un blond ocré, à l'allure juvénile » (*VHI*, p. 61). Quant à la rencontre d'Ivan Demidov avec Tatiana, celle-ci apparut brusquement et sans remarquer Ivan, pour annoncer au médecin-chef un nouvel accident survenu sur le front. De même, Aliocha apprendra que la France ne se confond que trop peu avec la « France-Atlantide » des récits de sa grand-mère. Les personnages s'aperçoivent ainsi que la réalité peut défier leurs suppositions et leurs déductions, et que leur activité mentale peut être trompeuse. Cela relève du processus de leur transformation intérieure, centrale au monomythe, puisqu'à chaque fois que le réel s'inscrit en faux contre leur imagination, leur ego est remis en question et subverti, et il laisse la place au développement du moi. Cela a, nous le suggérerons plus tard, un impact similaire

sur le lecteur, à l'intention duquel le texte crée un horizon d'attente, une structure harmonieuse – pensons aux quelque trois pages et quart dans lesquelles s'étend le dialogue fictionnel du narrateur avec Gaia de Lynden (*ADF*, p. 75-79) – qui sera ébranlée par un élément nouveau, inattendu et disruptif, à savoir la nouvelle du suicide du fils de Gaia, qui demande au lecteur de réorganiser son savoir. Ce procédé est répétitif et il manipule le cercle herméneutique, dans l'intention de déclencher au niveau de la cognition du lecteur le même processus d'apprentissage et la même métamorphose mentale que celle vécue par le héros. En effet, l'interprétation de la réalité par des prédictions suivies par les corrections des prédictions qui s'avèrent erronées émule le fonctionnement même du cerveau humain¹. Les textes de Makine consistent fréquemment en des simulations textuelles de ces processus, ce qui ouvre au contenu du texte la voie vers la cognition du lecteur.

Ensuite, la représentation de l'imagination est cognitivement réaliste également en ce qui concerne sa relation avec la perception. En effet, contrairement à une longue tradition philosophique et plus tard psychologique qui les a séparées², des études récentes en psychologie cognitive indiquent que les deux fonctionnent de concert et participent ensemble à l'interprétation et à la production du réel³. Qui plus est, la perception apparaît comme un processus dynamique associé également à l'action et au savoir. Comme le précise Anna Borghi, la perception ne se limite pas au simple enregistrement des informations parvenues par les sens, mais elle contribue à un processus plus complexe qui concerne la recherche permanente des réponses par rapport à notre environnement⁴. Notre corpus rend compte de ce lien étroit entre de nombreux processus cognitifs dans plusieurs épisodes dans lesquels la perception olfactive, auditive ou visuelle engage l'imagination. Au commencement d'*Au-delà des frontières*, dans un épisode qui n'est pas sans rappeler la célèbre scène proustienne de la madeleine, le narrateur homodiégétique affirme que sa décision de ne pas ignorer le manuscrit de Vivien de Lynden que lui avait envoyé sa mère, Gaia de Lynden, a été prise après avoir senti l'odeur de ses pages. Cela l'a amené non seulement à lire le livre, mais aussi à imaginer la succession des générations de la famille de l'auteur, ainsi que les gestes de Gaia, qui précèdent l'envoi de l'enveloppe :

¹ Pour l'explication du fonctionnement de ces prédictions au niveau neuronal, voir Lisa Feldman Barrett, *op. cit.*, p. 59 et suiv. Rappelons que la prédiction est un aspect central de la théorie des émotions construites, qui affirme que la réalité est interprétée par le biais de prédictions réalisées à partir de l'expérience passée de l'individu.

² Kieron P. O'Connor et Frederick Aardema, *op. cit.*, p. 233.

³ *Idem.* Cf. Helena de Preester, « Moving Imagination », in Helena de Preester (éd.), *Moving Imagination. Explorations of Gesture and Inner Movement*, Amsterdam-Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 2013, p. 1.

⁴ Anna M. Borghi, « Object Concepts and Action », in Diane Pecher et Rolf A. Zwaan (éds.), *Grounding Cognition. The Role of Perception and Action in Memory, Language and Thinking*, Cambridge, Cambridge University Press, 2005, p. 8-9.

Ce qui m'incitait à le lire tenait à une densité mystérieuse que la rame de feuilles, cent pages à peine, laissait deviner. Et aussi à la senteur fugace que j'ai humée en les parcourant et que j'étais incapable d'identifier. Il aurait fallu être né dans cette vieille Europe, avoir passé mon enfance dans une maison où la vie des générations, les reliures des livres, la marche des saisons créent une essence légère et surannée qu'un étranger peut percevoir – mais pas reconnaître d'un seul battement de cœur. Une certaine Gaia de Lynden, assise à un bureau tendu de cuir, devant un jardin aux arbres nus, mettait sous pli le manuscrit de son fils... Non, je ne savais pas « lire » la brève fragrance qui s'est échappée de l'enveloppe. (*ADF*, p. 21-22)

À la différence de la scène proustienne mentionnée ci-dessus, la perception, en l'occurrence olfactive, ne déclenche pas la mémoire involontaire, puisque l'odeur que le narrateur sent et qui lui est étrangère est d'autant plus intrigante. Il crée, à partir de cette fragrance, un monde qui n'est pas ressorti de son passé, mais de son raisonnement, ses inférences, ses connaissances et son imagination. En outre, en déclenchant l'envie de lire le manuscrit reçu, l'odeur des pages déclenche également l'intrigue du roman, qui prend contour à la suite de cette lecture. Au niveau de la représentation du monomythe, elle fonctionne comme (x)¹ l'appel de l'aventure, adressé, cette fois-ci, non pas au héros, mais à son guide. En acceptant de se pencher sur le manuscrit de son fils, le narrateur accepte la présence de Gaia dans sa vie, qu'il finira par rencontrer et puis familiariser avec la théorie des trois naissances de Theo Godb. Par ailleurs, le roman se termine par leur voyage dans le Caucase, dans l'un des derniers repaires des *diggers*, ainsi que par la transfiguration mentale de Gaia, qui devient, d'une quinquagénaire dépressive et suicidaire, une femme épanouie, capable d'aimer et de se laisser aimer, mais surtout de vivre dans la dimension prêchée par Theo Godb et Gabriel Osmonde, celle de l'« alternance ».

De même, la perception auditive entraîne chez Stanislas Godbarsky l'imagination et ensuite l'action. Stanislas, le narrateur homodiégétique de *L'Œuvre de l'amour*, est un adolescent bossu, fils d'une aristocrate polonaise descendante de la dynastie des Jagellon et apparentée à la famille des Borgia, détrônée et exilée en France à l'aube de la Seconde Guerre mondiale, et d'un père qu'il ne connaissait pas encore à l'époque où se déroulait cet épisode. En proie au désespoir et complexé par son physique, il est sur le point de se suicider lorsqu'il entend une voix résonner dans le salon de sa maison. Il l'interprète d'abord comme le signe de la présence de son père adoptif, en fuite parce qu'accusé de collaboration avec le régime de Vichy, et imagine les instants que celui-ci vivra après son suicide : « Une voix d'homme, feutrée par la distance, parvint à ce moment du petit salon. Je pensai à la venue plus ou moins clandestine de Vachaud frappé d'indignité nationale. Il allait entrer dans son cabinet, trouver mon corps ensanglanté... » (*ŒA*, p. 28). Ses actions prennent un autre cours lorsque, épiant la

conversation que celui-ci a avec sa mère, il se rend compte que sa supposition était fausse, puisque l'homme en question n'est pas son père adoptif, mais Theodore Godbarsky, son père biologique. La perception auditive, et ensuite la curiosité provoquée par la présence de cet homme, le déterminent à ajourner son suicide, qui n'aura finalement jamais lieu. En effet, comme nous l'avons montré dans l'illustration des représentations du monomythe, la plupart des héros makiniens atteignent le paroxysme du désespoir pour être par la suite sauvés par l'équivalent de (x)3 l'aide surnaturelle.

Quant au lien entre imagination et perception visuelle, celui-ci se manifeste souvent sous la forme de la visualisation créatrice, un processus qui consiste à produire ou recréer des images mentales, à stimuler la perception visuelle de manière à transformer ou explorer une image, souvent à des fins thérapeutiques ou esthétiques¹. Dans *Le Testament français*, les supports de la visualisation créatrice sont de vieilles photographies de Charlotte, qui permettent à Aliocha de reconstituer mentalement une époque, celle de la France d'avant la Première Guerre mondiale, mais aussi de recréer les instants qui précèdent et suivent la prise de l'un ou l'autre cliché. La raison et la logique du personnage sont moins mobilisées dans cet exercice. En effet, comme l'affirme Susan Sontag dans son célèbre essai sur la photographie, « rigoureusement parlant, on ne comprend jamais rien à partir d'une photographie »², qui se décline davantage sur le mode de la consommation esthétique³ que sur celui du raisonnement, mais qui remplit en même temps « nos images mentales du présent ou du passé »⁴. Effectivement, tombé sur un cliché de sa grand-mère en bas âge, le narrateur affirme : « cette minuscule Française qui fête ce jour-là ses deux ans, cette enfant qui regarde le photographe et par un caprice inconscient crispe ses orteils incroyablement petits [...] me permet ainsi de pénétrer dans cette journée, de goûter son climat, son temps, sa couleur... » (*TF*, p. 25). Le fragment finit par une aposiopèse, qui, du point de vue de la poétique cognitive, est une invitation adressée au lecteur à continuer les pensées du personnage, en l'occurrence à l'accompagner dans le monde vers lequel la photo représente une fenêtre ouverte. L'interaction entre ce support visuel, décrit succinctement dans l'*ekphrasis* citée ci-dessus, et l'esprit du jeune Aliocha, ramène le passé à la vie.

¹ Massimiliano Palmiero *et al.*, « Domain-Specificity of Creativity : A Study on the Relationship Between Visual Creativity and Visual Mental Imagery », *op. cit.* Cf. Laura P. McAvinue et Ian H. Robertson, « Measuring Visual Imagery Ability : A review », *Imagination, Cognition and Personality*, vol. 26, n°3, 2006/2007, p. 191-211.

² Susan Sontag, *Sur la photographie*, Paris, Christian Bourgeois, [1973] 2008, p. 42, trad. de l'anglais par Philippe Blanchard avec la collaboration de l'auteur.

³ *Ibid.*, p. 43.

⁴ *Ibid.*, p. 42.

Ce processus peut parfois déclencher une véritable immersion dans le monde imaginé. Comme l'explique Sontag, « en introduisant dans ce monde déjà encombré son double iconique, la photographie nous donne le sentiment que le monde est plus disponible qu'il ne l'est en réalité »¹. Le double de son monde soviétique, marqué par la pénurie alimentaire et la promotion, par un appareil de propagande particulièrement efficace², d'une réalité monolithique aux frontières closes, s'offre à Aliocha grâce à la photographie. Le personnage ainsi avoue être tombé amoureux des « trois femmes du début du siècle », « de leurs corps et de leurs yeux tendres et attentifs qui laissaient trop bien deviner la présence d'un photographe courbé sous une bâche noire, derrière un trépied » (*TF*, p. 181). L'image des « élégantes de la Belle Époque dans les jardins des Champs-Élysées » (*TF*, p. 183), découverte par hasard dans un journal d'époque apporté par Charlotte en Russie, revient de manière récurrente dans l'esprit du narrateur, et donc dans le texte (v. *TF*, p. 180-190), et déclenche des fantasmes érotiques qui marquent la fin d'une période de sa vie, sonnante le glas de son enfance (*TF*, p. 181). Le narrateur se projette à côté d'elles, envisage leurs corps en train de bouger et s'imagine les toucher. Transporté dans le passé, il recrée aussi le paysage, les odeurs et la lumière de la journée d'automne au moment où la photo fut prise, ainsi que les émotions et les désirs des trois femmes. La visualisation créatrice est décrite en détail :

La surface du cliché sembla frémir, comme celle, aux couleurs humines et vives, d'une décalcomanie. Sa perspective plate se mit soudain à s'approfondir, à s'enfuir devant mon regard. [...] La photo des trois élégantes s'ouvrait devant moi, m'entourait peu à peu, me laissait entrer sous son ciel. Les branches aux feuilles jaunes me surplombaient... [...] Je n'avais même plus besoin de regarder la photo. Je fermais les yeux, l'instant était en moi. Et je devinais jusqu'à cette joie qu'éprouvaient les trois femmes, celle de retrouver, après la chaleur oisive de l'été, la fraîcheur de l'automne, les vêtements de saison, les plaisirs de la vie citadine et même, bientôt, la pluie et le froid qui allaient en augmenter le charme. Leurs corps, inaccessibles il y a un moment, vivaient en moi. [...] Il n'y avait plus aucun obstacle entre ces trois femmes et moi. Notre fusion, je le sentais, était plus amoureuse et plus charnelle que n'importe quelle possession physique. (*TF*, p. 186-187)

¹ *Ibid.*, p. 43.

² Les mécanismes de la propagande soviétique apparaissent chez Makine en filigrane, à travers les voix de ceux qui présentent l'actualité à la télévision, les chansons patriotiques (nombreuses dans *Confession d'un porteur de drapeau déchu*) ou les conversations des personnages, mais ils reflètent une image crédible et fidèle du fonctionnement réel de la propagande. Par exemple, dans *La Musique d'une vie*, Alexeï Berg, au front pendant la Seconde Guerre mondiale, aperçoit un slogan « Tout pour le front ! Tout pour la victoire ! » (*LMV*, p. 87), que le narrateur mentionne au passage, sans aucun commentaire. La propagande, de même que l'histoire, est représentée chez Makine du point de vue de l'activité cognitive des personnages, surtout à travers leur perception auditive ou visuelle. Voir, pour la propagande dans les années consécutives à la Révolution de 1917, l'étude de Peter Kenez, *The Birth of the Propaganda State. Soviet Methods of Mass Mobilization. 1917-1929*, Cambridge, Cambridge University Press, 1985 ; sur la propagande mise en place par Staline pendant la Seconde Guerre mondiale, Karel C. Berkhoff, *Motherland in Danger : Soviet Propaganda During World War II*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 2012 ; enfin, l'introduction d'Anne Applebaum à sa monographie sur les camps soviétiques, qui souligne l'efficacité de la propagande soviétique non seulement à l'intérieur du pays mais aussi à l'étranger : Anne Applebaum, *Goulag : une histoire*, Paris, Grasset, [2003] 2005, trad. de l'anglais par Pierre-Emmanuel Dauzat.

Le narrateur recrée l'atmosphère de cette journée-là telle qu'il l'imagine, l'englobe aussi dans un découpage temporel plus vaste, grâce aux références au passé, à savoir l'été finissant, ainsi qu'aux références au futur, à savoir l'automne qui venait de commencer et qui allait devenir plus froid et pluvieux. Il se projette ainsi dans une autre temporalité, à partir de laquelle il construit un présent, un passé et un futur qui, au moment représenté dans le récit – la fin des années 1960 et le début des années 1970 – appartiennent tous à un passé lointain, à un temps où ni le narrateur ni ses parents n'étaient encore nés. Manipuler la temporalité d'une image ou d'un récit s'avère être l'apanage du futur écrivain qu'Aliocha deviendra, qui couchera ces lignes par écrit une vingtaine d'années plus tard. Notons au passage que la technique de l'emboîtement, qui permet à un narrateur de recréer dans les années 1990 la manière dont, deux décennies plus tôt, il avait recréé quelques moments de la vie des trois femmes du début du siècle, illustrées dans une photo, relève du récit doublement cognitif, dans lequel un esprit d'un personnage restitue l'esprit d'un autre. Dans ce cas, il existe entre les deux une identité de substance – ils incarnent le même personnage, à deux points différents du temps.

La visualisation créatrice peut être aussi une pratique qui façonne la vision du monde des personnages. Nous avons mentionné dans notre première partie qu'il existe dans chaque roman des images visuelles récurrentes, définitives pour chaque texte, qu'un des personnages – dans la plupart des cas, le héros du monomythe – réactualise perpétuellement dans sa recherche du sens de l'existence. Ce sont des images dans lesquelles la vie est surprise telle qu'elle est, dépouillée de toute interprétation. Elles sont composées d'un seul être humain face à un paysage, au cosmos ou, plus rarement, surpris dans une scène de la vie quotidienne, et incarnent la tension entre la brièveté de la vie et l'éternité souhaitée par les personnages. Leur durée physique ne dépasse pas quelques secondes, qui deviennent, dans l'esprit des narrateurs, éternelles. Dans *L'Œuvre de l'amour*, Stanislas Godbarsky appelle la capacité de vivre de tels moments « la science des instants éternels » (CEA, p. 169). Surprendre une telle scène, résister à la tentation de la lire à travers un filtre théorique, idéologique et la réactualiser dans son esprit à chaque fois que l'existence devient douloureuse fonctionne comme une préfiguration de l'« alternance », qui consiste justement à transformer chaque instant en un « instant éternel », à élargir cette brèche de vie jusqu'à la faire s'étendre sur l'intégralité de son existence.

Les « instants éternels » apparaissent toujours liés à la vision et à la visualisation créatrice. Dans *L'Œuvre de l'amour*, leur phénoménologie est représentée par trois images qui se répètent jusqu'à l'obsession. La première est celle d'une femme aux très gros seins aperçue

par le narrateur dans son enfance à la fenêtre d'une maison dans une rue campagnarde de Paris. Elle est illuminée par le soleil couchant, en train de déposer une plante dans sa jardinière pendant qu'un corbillard suivi d'un cortège funéraire passe dans la même rue (CEA p. 20-21, p. 23, p. 30, p. 36, p. 59, p. 70, p. 73, p. 74). La deuxième, celle d'une prostituée vieillissante qui porte un soutien-gorge dont elle avait dû reprendre une bretelle, rencontrée bien des années plus tard (CEA, p. 58, p. 65, p. 68-69, p. 71, p. 85, p. 108, p. 124). La troisième, enfin, est celle, synesthésique, de « *la lumière blanche du mistral* » (CEA, p. 156, en italique dans l'original), que Stanislas découvre dans un livre contemporain. La première image réunit la vie, dans sa dimension mystique et charnelle, représentée par la femme qui a de très gros seins et par la plante que celle-ci porte dans ses mains, et la mort, symbolisée par le cortège funéraire. La deuxième surprend l'intimité et la fragilité d'un être regardé d'habitude seulement à travers de son corps, surprenant une autre facette de son existence et opérant un changement de perspective dans l'interprétation de la vie d'une prostituée. C'est à la complexité des humains que ce passage renvoie, par-delà la mise en évidence des filtres réducteurs et simplificateurs que notre cognition met en place entre nous et le monde, entre nous et les autres. Une prostituée, le texte le suggère, est à la fois une femme qui doit reprendre son soutien-gorge, mais aussi une mère qui a perdu son fils (ATFA) et une femme fatiguée qui reste seule à la fin d'une longue journée de travail (CEA).

La démultiplication des perspectives, nous le suggérerons plus tard, est un procédé construit à l'intention du lecteur. Si les narrateurs mettent en scène des personnages qui parviennent à visualiser de manière récurrente le même être ou la même situation sous plusieurs angles, c'est pour inciter le lecteur à questionner sa propre vision du monde, pour l'initier à la polyphonie inhérente à celui-ci, lui faire exercer son imagination et son empathie et, finalement – but suprême de l'écriture makinienne – opérer une révolution au niveau de sa cognition. Le fait que la troisième image apparaisse non pas à travers l'expérience factuelle du narrateur, mais par le biais de la lecture littéraire, réactualise d'ailleurs le topos messianique de la parole salvatrice et du livre rédempteur qui, une fois écrit, peut sauver le monde. Le récepteur de ce triptyque, celui qui le perçoit, le crée, arrange ces images et les réactualise constamment est Stanislas, en l'absence duquel ces trois images n'existeraient pas en tant que triptyque ordonné. L'idée qui se dégage de cette observation est le fait que le monde n'a pas simplement besoin d'exister, mais doit aussi être observé, interprété et reconstitué, et que ces processus peuvent le changer. À une lecture attentive, c'est le portrait et le rôle de l'artiste qui se dégagent de ces lignes. Celui qui assume cette mission d'observateur, d'interprète et, finalement, de créateur et de transformateur est l'écrivain qui, au terme de sa quête initiatique, trouvera la

parole salvatrice. Insérer en filigrane des éléments de leur *ars poetica* est un procédé typique des narrateurs makiniens.

La récurrence de ces trois images est exprimée dans un passage méta-référentiel portant sur le diagnostic psychiatrique du personnage :

retours obsessionnels sur un nombre de détails extrêmement réduit : deux ou trois femmes, la grosseur de leurs seins, la lumière de l'été finissant, la séance de reprisage, l'illusion de la disparition du temps astronomique et donc de la mort [...], « la réduction semi-volontaire du champ sensoriel », « les fixations fétichisantes », « un état de délire messianique »... (CEA, p. 70).

Cette énumération englobe la formule même du livre, construit sur la répétition des éléments mentionnés ci-dessus par un narrateur qui, à l'instar des héros du monomythe, a une allure prophétique ; celui-ci croit, en effet, que son message – à savoir la nouvelle compréhension du monde au terme de son voyage initiatique – est rédempteur, car une fois partagé avec ses semblables, il régénérera leur esprit et leur permettra de se réjouir de la vie. Après cette énumération, le narrateur avoue cependant ne pas être sûr de savoir si les expressions utilisées constituent le diagnostic posé par son psychiatre, ou bien s'il les avait lues lui-même dans un manuel de médecin. Le laps de temps écoulé dans cet épisode et la mise en récit de son passé brouille ses souvenirs. La mémoire, fragile, ne lui permet pas d'accéder à son passé, mais exige de lui de le reconstituer. Cela passe par la négociation entre la mémoire biographique d'une part, et l'imagination mnémonique de l'autre, dans un contexte qui illustre l'interaction entre les deux, ce dont le narrateur semble être conscient. Plus tôt dans le roman, il avait d'ailleurs narré l'une de ses tentatives de suicide durant son enfance, alors lorsqu'il était seul dans une librairie parisienne et avait essayé de se coucher sous le couperet d'un massicot.

Selon une première version de cet événement, l'arrivée impromptue de son père adoptif, Fernand Vachaud, qu'il ne voulait pas blesser, l'avait déterminé à abandonner son plan (CEA, p. 41-45). Mais la narration a lieu plus de trente ans après cet épisode, et en y réfléchissant, le narrateur avoue qu'il n'est pas sûr de ne pas l'avoir partiellement imaginé : « Jolie légende avec l'arrivée de mon beau-père en *deus ex machina*, une seconde avant le sifflement de la lame. M'étais-je vraiment couché sous le couperet d'un massicot ? Peu probable. J'avais dû y penser, m'effrayer, remettre cela à plus tard, sortir, croiser Vachaud... » (CEA, p. 58). En effet, comme le précisent Emily Keightley et Michael Pickering, la remémoration est un processus créatif dans le cadre duquel la mémoire et l'imagination ne sont pas, comme on pourrait à tort le croire, stables et séparées, mais fluctuantes et interconnectées

dans la reconstitution du passé¹. L'imagination mnémonique, qui corrige et recrée les souvenirs, fonctionne par projection dans le passé. Elle réalise ainsi ce que nous avons appelé la « projection mnémonique », qui est, comme nous l'avons mentionné, un des mécanismes de l'écriture chez les narrateurs, l'écriture ayant souvent lieu bien des années après le déroulement des événements narrés, ce qui fait que ceux-ci sont par définition remodelés et réinterprétés. Par ailleurs, après avoir fait le point sur les deux versions possibles de sa tentative de suicide, Stanislas Godbarsky constate que « la mémoire avait fait son travail de brouillage » et qu'il « n'étai[t] plus sûr de grand-chose ». « Tout », conclut-il, « était flou, incertain. Comme dans la vie » (*CEA*, p. 58-59). Chose intéressante, le narrateur ne prétend pas raconter la vie telle qu'elle est, mais telle qu'il la perçoit à un moment donné, tout en étant conscient que sa perception est éminemment subjective et fluctuante, changeant au fil du temps. Dans de tels passages, qui portent sur le fonctionnement d'un ou de plusieurs processus cognitifs, nous pouvons lire entre les lignes une méditation sur le rapport entre vie et littérature. Cette dernière ne parvient pas à capter la vie, qui lui échappe constamment, bien qu'elle s'efforce de le faire, mais en même temps, la capter n'est pas son objectif. En effet, les narrateurs makiniens savent que l'expérience est personnelle et intime, donc difficilement transmissible, y compris par la littérature. Le texte s'auto-dénonce en tant que construction discursive, met à nu ses ressorts en réfléchissant avec méfiance aux processus mentaux qui ont contribué à leur production, souvent, comme dans le dernier fragment cité ci-dessous (*CEA*, p. 70), pour en souligner les limites.

Il existe, enfin, au moins encore une manière dont l'imagination façonne le récit. Il s'agit du dédoublement de la perspective narrative, possible par le biais de la visualisation créatrice qui permet à un personnage de s'imaginer d'un point de vue différent de celui qui s'offre à sa perception visuelle. Le dédoublement a souvent lieu dans la représentation textuelle de situations de dissociation péritraumatique, à savoir pendant des événements psychosomatiques perturbants qui provoquent des symptômes dissociatifs tels que le détachement ou une absence de réactivité émotionnelle, la réduction de la conscience de son environnement, l'impression de déréalisation ou de dépersonnalisation ou l'amnésie dissociative². Par exemple, dans *La Musique d'une vie*, Alexeï Berg se retrouve sur le front pendant la Seconde Guerre mondiale, après avoir échappé de près à la persécution qui a touché

¹ Emily Keightley et Michael Pickering, *The Mnemonic Imagination. Remembering as Creative Practice*, New York, Palgrave Macmillan, 2012, p. 44-45 et p. 194.

² Marianne Kédia, Johann Vanderlinden, Gérard Lopez, Isabelle Saillot et Daniel Brown, *Dissociation et mémoire traumatique*, Paris, Dunod, 2012, p. 35.

sa famille d'origine juive. Pour survivre, il décide d'usurper l'identité d'un soldat mort qu'il trouve dans un amas de cadavres. Il mène à bien son projet grâce à des processus de dépersonnalisation, de décorporalisation et de déréalisation qui deviennent de plus en plus intenses, décrits dans le texte comme une « absence de lui-même » :

Alexeï commença à le déshabiller, avec des gestes un peu rudes, efficaces... Habillé, il constata que les bottes étaient trop étroites. Il revint vers le pont et toujours *dans cette absence de lui-même* retira les bottes d'un autre soldat. La botte droite résista. Il s'assit, observa, désespéré, ce grand corps que ses efforts avaient déplacé, *se vit d'un regard extérieur* – ce jeune homme au milieu d'un beau crépuscule d'été, sur la rive frangée de sable – et ces dizaines de cadavres. De temps en temps, dans les roseaux, un poisson remuait avec paresse, battait l'eau d'un clapotement sonore... (LMV, p. 72, nous soulignons)

L'impression que ce qu'il est en train de vivre n'est pas réel est corroborée par sa capacité à se regarder à partir d'une autre perspective, possible grâce à l'imagination. Nous suggérerons plus tard que la fréquence des instants de dépersonnalisation et de décorporalisation s'explique par le fait que ceux-ci relèvent de l'expérience de mort imminente vécue par l'auteur pendant la guerre soviéto-afghane. Sa prose est profondément empreinte par la recréation récurrente des éléments de cette expérience au niveau des personnages.

Restons pour l'instant dans le cadre de la diégèse, pour souligner que le narrateur du fragment ci-dessus n'est pas Alexeï, mais un homme rencontré dans une gare ouralienne ; pendant un voyage en train vers Moscou, Alexeï partage avec celui-ci l'histoire de sa vie¹. Ainsi, ce passage est présenté à travers le prisme de la cognition de ce second personnage, qui reste mystérieux, assumant le rôle de scribe d'une vie extraordinaire confiée à lui par un des « hommes inconnus » qui incarnent les rôles des maîtres dans les adaptations makiniennes du monomythe. Dans le cadre de ce récit doublement cognitif², dans lequel l'expérience d'un personnage est présentée à travers l'esprit d'un autre personnage, il est possible que cette visualisation créatrice soit entièrement créée par l'esprit du narrateur. Compte tenu du quart de siècle écoulé entre la rencontre d'Alexeï et la rédaction du récit, ses souvenirs ont forcément été remodelés par l'imagination mnémonique, ainsi que par l'affect.

L'imagination est donc inextricablement liée aussi bien à l'émergence qu'à la construction du récit, auxquelles elle contribue de manière active. Mais elle apparaît également

¹ Notons au passage que ce scénario narratif est calqué sur celui de *La Sonate à Kreutzer* de Léon Tolstoï (1889), dont le narrateur rencontre, pendant un long voyage en train, Pozdnychev, le mari assassin qui lui racontera en détail le déroulement de son crime. Makine emprunte probablement à Tolstoï, qui est l'un de ses écrivains préférés, le train en tant que véhicule qui déclenche l'intrigue et qui héberge la narration, mais il transforme ce lieu en un véritable (x)5 ventre de la baleine, puisque son narrateur en ressort transfiguré et, un quart de siècle plus tard, décide d'écrire la vie d'Alexeï Berg.

² Pour la définition du récit doublement cognitif, voir *supra*, p. 262.

sous d'autres perspectives, plus subtiles mais non moins importantes. En effet, les narrateurs font fréquemment référence à la matérialité de ce qui les entoure, mobilisant en même temps des éléments symboliques dans la construction de leurs récits qui s'entrecroisent avec le voyage des héros, apparaissant sous différents angles dans différentes étapes du monomythe. Après cette brève analyse de l'imagination comme processus cognitif, tournons-nous maintenant vers la manière dont la cognition des narrateurs et des personnages interagit avec la matière et les symboles du monde de l'« ici-bas ».

L'imagination matérielle

Si, à l'exception de *La Fille d'un héros de l'Union soviétique*, chaque roman makinien peut être lu comme l'histoire d'un héros qui opte pour un voyage initiatique dans le cadre duquel il passe par une métamorphose mentale et repense sa vision de lui-même et du monde, une lecture attentive de chaque texte révèle qu'il existe un lien entre l'illustration du monomythe et la représentation de la tétralogie élémentaire bachelardienne, composée, rappelons-le, de l'eau, du feu, du ciel et de la terre¹. En effet, la trajectoire du héros est ascensionnelle, passant de la terre, qui est son point de départ, au ciel, qui constitue le zénith symbolique atteint par les initiés, comme le suggère le titre de son huitième roman (*TCJD*), en passant par l'eau, qui se dématérialise en s'évaporant au fur et à mesure que le personnage avance dans sa découverte de soi et se dirige vers (x)5 la maîtrise des deux mondes, et enfin par le feu, qui s'y manifeste dans son ambivalence².

Ainsi, les romans présentent souvent – nous l'avons mentionné dans la partie précédente – comme des artefacts produits par l'activité mentale du héros qui, devenu initié, assume sa vocation et sa mission orphique consistant à transfigurer le monde grâce à l'art. Nous avons également montré que le récit est une construction réalisée a posteriori, parfois bien des années après l'expérience initiatique qui constitue son sujet, et que les ressorts de sa création sont la projection mnémonique, l'imagination, l'attribution de l'esprit et l'empathie³. Le texte se donne donc à lire comme une construction pour la mise en œuvre de laquelle le narrateur a organisé un vaste réseau informationnel. Souvent sous le masque d'une extrême humilité – le narrateur de *L'Amour humain* affirme ne faire que « prend[re] [d]es notes » (*AH*, p. 41) sur la

¹ Pour la description du modèle tétralogique bachelardien, voir *supra*, p. 117 et suiv.

² Rappelons que pour Bachelard, le feu est l'élément ambivalent par excellence.

³ Pour les définitions de ces notions, voir *supra*, p. 65 et suiv.

vie d'Elias Almeida – celui-ci opère ainsi des choix à la fois thématiques, esthétiques, narratifs et stylistiques de manière à transmettre à son lecteur un message, à lui faire vivre la simulation d'une expérience qui l'entraîne – c'est l'enjeu suprême de chaque roman makinien – à repenser les fondements de sa vision du monde. Or, les textes mobilisent à cet égard non seulement les aspects sociaux et historiques du monde, comme nous l'avons montré dans la partie précédente, mais aussi la dimension matérielle de celui-ci. Dans les lignes qui suivent, nous interrogerons la manière dont la représentation de la tétralogie élémentale apparaît à l'intérieur du cadre du voyage du héros. Mais au lieu de présenter les occurrences de l'un ou de l'autre élément, il nous semble plus intéressant de souligner les récurrences que nous avons identifiées au niveau de l'intégralité de notre corpus après la lecture de chaque ouvrage que nous avons menée à travers le prisme de la représentation des éléments, de leur place dans le cadre du monomythe et de leur relation avec l'intrigue.

En tant que construction présentée dans la perspective cognitive d'un narrateur initié, l'esprit intermental de l'« ici-bas » se décline sous deux aspects complémentaires. Le premier concerne sa facette dysphorique, que les héros sont appelés à transgresser. Ainsi, le monde de ceux qui n'ont pas encore tenté l'aventure, regardé à travers les yeux de ceux qui l'ont fait, apparaît comme un enchaînement d'images à connotations négatives, souvent éminemment anxiogènes. Deux complexes sont récurrents à cet égard : l'un qui relève de la poétique du feu et l'autre, de l'imagination hydrique. Il s'agit du complexe d'Empédocle, qui est représenté notamment à travers son versant négatif, celui du feu destructeur, et du complexe d'Ophélie. Notons que si tous les deux ont une forte dimension funeste, dans notre corpus, le premier relève de la mort collective, alors que le second sert à illustrer la mort individuelle. À la représentation de l'histoire comme cycle meurtrier de répétitions correspond ainsi la réitération des images de l'annihilation par le feu. « Le feu », affirme Bachelard, « suggère le désir de changer, de brusquer le temps, de porter toute la vie à son terme, à son au-delà »¹, et les narrateurs le mettent souvent en relation avec ceux qui font preuve de ce que Bachelard appelle une psychologie « incendiaire » et, dès lors, criminelle². Il s'agit notamment du feu de la guerre. Cela étant dit, l'événement destructeur est rarement illustré directement, étant souvent décrit par la mise en scène de ses traces – et notamment des traces qu'il inscrit dans l'espace. Cette hypostase du feu relève – comme l'affirme le narrateur de *Requiem pour l'Est*, un médecin militaire recruté par le KGB qui met en perspective la génération de ses parents et de

¹ Gaston Bachelard, *La Psychanalyse du feu*, op. cit., p. 39.

² *Ibid.*, p. 35.

ses grands-parents – des « intérêts des puissances lointaines, dans leur soif de pétrole ou d'or, dans le jeu bureaucratique de leurs diplomaties, dans la démagogie de leurs doctrines » (*RE*, p. 29). Autrement dit, il appartient au monde des êtres profondément idéologisés ou tout simplement cyniques, qui font tous partie de la catégorie des non-initiés.

Ainsi, les « champ[s] de blé calciné[s] » (*RE*, p. 178), par exemple, reviennent fréquemment dans la description du front de l'Est pendant la Seconde Guerre mondiale ; s'y ajoutent les « maisons en feu » (*RE*, p. 263), « la fumée des incendies » (*RE*, p. 263), les « capitales [...] assiégées », « les villes dévastées » (*RE*, p. 259) et « les ciels chargés de bombardiers » (*LMV*, p. 89), de même que les « acheteurs de canons » qui « exige[nt] des conditions de guerre réelle, des preuves obtenues au feu » (*RE*, p. 260-261). Dans une optique similaire, la violence du feu traverse les souvenirs que conserve Charlotte (*TF*) de la Seconde Guerre. Elle se souvient, par exemple, d'« un crépuscule carbonisé » (*TF*, p. 138), « [d]es restes d'un train éventré par les bombes » (*TF*, p. 138) et d'un « enfer de vies brûlées » (*TF*, p. 140). Les interventions militaires de l'Union soviétique relèvent également du complexe d'Empédocle, la force destructrice du feu étant parfois amplifiée par une chaleur intense. Dans ses souvenirs de la guerre soviéto-afghane, le narrateur de *Confession d'un porte-drapeau déchu* évoque « le sol desséché d'Afghanistan » (*CPDD*, p. 17) ; dans la même logique, la représentation de la guerre civile angolaise est placée sous le signe de la « fournaise » (*AH*, p. 16) qui accapare l'Afrique australe pendant les combats, la fournaise ayant des connotations violentes, voire infernales¹.

Enfin, les interventions armées de la Russie post-soviétique s'inscrivent également dans l'isotopie du complexe d'Empédocle. Dans *Une Femme aimée*, le narrateur évoque la première guerre de Tchétchénie (1994-1996) – la plus importante opération militaire organisée par Moscou à l'étranger depuis son intervention en Afghanistan, enracinée dans l'opposition de la Russie à l'indépendantisme tchétchène manifesté après la dissolution de l'URSS. Le contexte historique et politique de cet affrontement n'est cependant pas mentionné dans le texte. La guerre est décrite uniquement par l'évocation « des maisons brûlées [et] des cadavres de soldats... » (*UFA*, p. 200)². De même, dans *Au-delà des frontières*, le narrateur fait le point sur l'état de la planète, constatant, entre autres, que « des milliers d'enfants agonisent, de faim ou sous les bombes, sur cette planète dont le destin tient à une imperceptible erreur

¹ Cf. le *Trésor de la Langue Française informatisé (TLFi)*, <https://www.cnrtl.fr/definition/fournaise>.

² Ce qui souligne la prédilection de Makine pour la représentation de la microhistoire, sujet traité par Helena Duffy (*op. cit.*) à la lumière de la notion postmoderne de métafiction historiographique. En outre, le paradigme des traces indiciaires de Carlo Ginzburg peut également s'avérer fructueux pour mener cette analyse. Cf. *Mythes emblèmes traces. Morphologie et histoire*, *op. cit.*

informatique qui, en quelques secondes, lancera des centaines d'ogives nucléaires et calcinera les continents » (*ADF*, p. 246).

Le feu destructeur apparaît non seulement dans les évocations des guerres réelles, mais aussi dans les fantasmes des non-initiés, contexte dans lequel il doit être interprété non pas comme un marqueur du monde, mais comme celui d'un état d'esprit maladif du personnage. Ainsi, dans *Le Grand déplacement*, le manuscrit de Vivien de Lynden inséré dans *Au-delà des frontières*, le jeune auteur, qui faisait partie d'un groupe néo-nazi, imagine la France plongée dans une guerre civile dans un futur très proche. Dans ce scénario dystopique selon lequel certains quartiers parisiens vivent sous la *charia*, les locaux des journaux se transforment « en brasier » (*ADF*, p. 15), les rédactions sont incendiées (*ADF*, p. 15), « une fusillade [éclate] à l'école maternelle "Petite Arche", à Créteil » (*ADF*, p. 14), la pyramide du Louvre est « soufflée par une bombe » (*ADF*, p. 17), et il n'est pas rare de voir des cars de tourisme transformés en carcasses carbonisées (*ADF*, p. 17). La solution censée sauver ce monde plongé dans une frénésie autodestructrice est la déportation en Libye des responsables, à savoir les hommes politiques, les journalistes, les activistes et tous ceux qui ont soutenu une politique multiculturelle et multiconfessionnelle¹. Le créateur de ce scénario, Vivien de Lynden, se suicide en se tirant une balle dans la tête, se donnant donc la mort par le feu avant d'avoir l'occasion de voir si ses prédictions pour le futur de la France se matérialisent. Autrement dit, le feu auquel le personnage songe en le projetant sur l'ensemble du pays est en réalité un feu destructeur intérieur, qui finit par le tuer.

Une autre manière de « brusquer le temps »² qui peut être comprise à travers les valences du feu, est le désir des héros, avant leur initiation ou au début de celle-ci, de changer le monde par une révolution, ce qui se traduit par leur engouement pour une idéologie. Plus tard dans leur voyage, ils comprendront cependant que les changements essentiels ne peuvent pas avoir lieu au niveau politique ou social, mais qu'ils sont individuels et intimes. L'élan

¹ Ce manuscrit nous semble être une version pastichée du roman *Soumission* (2015) de Michel Houellebecq, qui met en scène une France islamisée aussi bien politiquement que culturellement. À la différence de la fiction politique de Houellebecq, Makine pousse la représentation de la xénophobie jusqu'à son extrême en créant un personnage comme Vivien de Lynden, qui considère l'épuration comme l'unique solution efficace aux problèmes sociaux et politiques de la France, proposant de déporter tous ceux qu'il considère comme coupables. Le fait que ce personnage soit un jeune homme qui se suicide avant d'entreprendre son voyage initiatique et d'avoir l'occasion de repenser sa vision du monde exprime la vision que Makine a de ceux qui colportent des récits réducteurs, simplificateurs et profondément idéologisés. Prisonniers d'un discours politique, ceux-ci n'ont pas dépassé le stade de la naissance biologique et sociale. Par ailleurs, comme nous l'avons mentionné dans la partie précédente de notre thèse, Makine fait des références masquées à Houellebecq dans *L'Œuvre de l'amour*, dont le narrateur parle d'un écrivain parisien contemporain appelé Michaël Béquoul qui propose dans ses romans des solutions utopiques aux problèmes actuels de l'humanité, au lieu d'en indiquer la sortie (cf. *CEA*, p. 148-149).

² Gaston Bachelard, *La Psychanalyse du feu*, op. cit., p. 39.

initial de ces personnages est une manifestation du complexe de Prométhée, qui consiste en une soif de connaissances, une volonté d'intellectualité qu'ils s'appêtent à utiliser pour contribuer à la mise en place de révolutions qu'ils souhaitent radicales. Ce faisant, cependant, ils parviennent, dans le meilleur des cas, à rater leur voyage initiatique, devenant les esclaves d'une idéologie, et dans le pire, ils contribuent à la propagation de la destruction par le feu. Par exemple, traumatisé par les guerres de décolonisation qui marquent son enfance, Elias Almeida, décide de changer l'histoire de l'Afrique, et particulièrement de son Angola natal, et part pour l'URSS afin d'étudier le marxisme. Le héros devient un révolutionnaire professionnel. La rencontre d'Anna, dont il tombe amoureux, le sauve en le détournant de son chemin prétendument messianique, bien que son sort reste dramatique – Elias meurt par le feu, tué pendant la guerre civile somalienne. Dans la même logique, Samourāi (*CPDD*), animé aussi par le désir de contribuer à une révolution mondiale d'inspiration marxiste, meurt à Cuba.

Quant à l'aspect dysphorique de l'imagination hydrique, il se manifeste notamment à travers les représentations de l'eau mortuaire et des eaux stymphalisées¹. Celles-ci apparaissent de manière récurrente, par exemple dans *Le Crime d'Olga Arbélina*, où le fils de l'héroïne souffre d'hémophilie. L'eau néfaste y est symbolisée par le sang de ce dernier ; selon Gilbert Durand, le sang est « maître de la vie et de la mort »², or, en l'occurrence, ce tissu est porteur d'une maladie héréditaire. Les eaux stymphalisées apparaissent également dans la réflexion de la nuit dans un petit étang presque gelé d'où la princesse Arbélina et son fils sauvent quelques poissons bloqués dans la glace : « La surface du petit étang était recouverte de glace, seule une percée, moins large qu'un pas, faisait apparaître l'eau libre, noire » (*COA*, p. 228), expression qu'il reprend quelques phrases plus tard, lorsqu'il mentionne de nouveau « l'eau noire de la percée » (*COA*, p. 228). De même, la rivière dans laquelle les poissons sont libérés est appelée « un flux noir » (*COA*, p. 229). La nuit qui stymphalise l'étang est une version en miniature de la *Mare tenebrarum*³ ; il ne s'agit pas d'une nuit ordinaire, mais de celle du Nouvel An. Or, comme nous l'avons précisé dans la partie précédente, les fêtes relèvent de la chronologie du monde des non-initiés et invitent à la régénération de celui-ci, préparant le départ du héros pour l'aventure initiatique. En l'occurrence, la nuit offre un moment de répit à Olga, qui est tourmentée par la prise de conscience du fait que son fils la violait régulièrement dans son sommeil ; de plus, elle vit aussi un moment de réconciliation symbolique avec celui-ci, à qui elle n'ose pas avouer la découverte de son crime. Mais cette syncope n'est que temporaire,

¹ Pour la définition des eaux stymphalisées, voir *supra*, p. 121.

² Gilbert Durand, *op. cit.*, p. 97.

³ Gaston Bachelard, *L'Eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, *op. cit.*, p. 120.

comme la présence des eaux noires semble le signaler, en avertissant, par leur caractère funeste, contre une possible fin heureuse. Malgré le geste de sauver ensemble la vie des poissons de l'étang, l'intrigue du roman ne se dirigera pas vers une véritable régénération du monde des personnages, bien au contraire.

Ainsi, l'isotopie de l'eau néfaste est enrichie encore davantage par la mise en scène du complexe d'Ophélie, qui réunit féminité, eau et mort, et dont l'élément central, est, rappelons-le, la chevelure flottante¹. La première représentation d'Olga Arbélina consiste en la description de son corps juste après la noyade de Serge Goletz, avec qui elle avait fait une promenade en barque sur l'eau tumultueuse de la rivière. Olga est présentée comme une femme « aux cheveux défaits et ruisselants, aux seins nus, une femme assise dans l'immobilité d'un roc sculpté » (*COA*, p. 32). À la fin du roman, cette image revient dans l'éclaircissement des circonstances dans lesquelles elle était arrivée à cette situation. Croyant que Serge Goletz, qui était amoureux d'elle et qu'elle avait au départ rejeté, connaissait l'histoire de son inceste, elle lui avait concédé un pique-nique au bord de la rivière par un après-midi d'été, après lequel les deux avaient essayé de récupérer la bouteille que celui-ci, ivre, avait jetée dans l'eau. À la suite du déséquilibre de la barque, Serge Goletz se noie alors qu'Olga, emportée par l'eau, survit. La barque illustre, dans, ce contexte, le complexe de Caron, car l'eau qui l'entoure devient létale et infernale, symbolisant le passage vers un autre monde – celui de Serge Goletz vers le royaume des morts, et celui d'Olga vers l'asile et la folie. Olga « nagea », affirme le narrateur, « ou plutôt se laissa porter, entourée des lambeaux de sa robe, jusqu'à cet endroit abrité » (*COA*, p. 325). La mort dans les eaux est, selon Bachelard, « la plus maternelle des morts »², affirmation renforcée dans ce roman par la posture d'Olga, qui est l'incarnation de la maternité douloureuse et incestueuse, et qui apparaît dès le départ dans le roman à travers le complexe d'Ophélie. Bien qu'Olga ne meure pas physiquement, elle subit une mort symbolique car, internée dans un asile à la suite de cet incident, elle finira par perdre tout contact avec la réalité. Il convient de citer l'analyse pertinente de Nina Nazarova à cet égard, selon laquelle « Olga Arbélina est l'héroïne la plus contradictoire de Makine, elle unit tous les traits d'une mère, capable de n'importe quel sacrifice pour son fils hémophile et d'une maîtresse prête à soumettre son corps aux désirs érotiques de son enfant »³. Son amour illimité, « l'amour désespéré d'une mère d'un enfant mourant »⁴, l'amène à sacrifier son corps et l'entraîne dans sa folie⁵.

¹ *Ibid.*, p. 99.

² *Ibid.*, p. 87.

³ Nina Nazarova, *op. cit.*, p. 10.

⁴ *Idem.*

⁵ *Idem.*

Le complexe d'Ophélie est par ailleurs réservé dans notre corpus aux mères qui ont des tendances suicidaires et qui sont bloquées entre les deux mondes du monomythe¹, celui des non-initiés, qu'elles sont à plusieurs reprises sur le point de quitter sans parvenir réellement à le faire, et celui des initiés, qui les accueillerait dans son sein si elles étaient prêtes à essayer davantage. C'est, du moins, l'impression qui se dégage de la manière dont les femmes retrouvées entre les flots des rivières sont représentées par les narrateurs, à savoir avec empathie et compassion. Ainsi, leur existence, de même que leur envie de mourir ou leur suicide, ne sont pas, aux yeux des narrateurs, condamnables, mais compréhensibles et attristants, voire profondément tragiques². Ces femmes sont ambivalentes, car elles réunissent en elles la vie par la maternité, et la mort par leurs pensées et actions funestes. Qui plus est, ce ne sont pas elles qui sont rendues coupables, mais le monde qui n'a pas su leur offrir une vie meilleure.

La prostituée rousse d'*Au temps du fleuve amour*, qui devient éminemment maternelle envers le narrateur lorsqu'elle prend conscience de sa virginité, est retrouvée noyée « cinq bons kilomètres après le pont » (ATFA, p. 232). Le héros l'apprend cette nouvelle par les conversations des habitants de Nerloug ; la noyade n'est pourtant pas décrite, mais suggérée, et le fait que la femme soit désignée par un syntagme qui met en évidence la couleur de sa chevelure – « la Rousse » – (ATFA, p. 232) renvoie à la présence de ses cheveux ondoyants dans l'eau de la rivière. Les habitants que Mitia entend parler de la prostituée ne font preuve ni d'empathie ni de compassion envers son suicide. Selon eux, c'est « une vraie salope », « drôlement rusée » (ATFA, p. 233) et porteuse de maladies sexuelles, de manière que, vue de leur perspective, sa mort a les connotations d'un assainissement bienvenu de leur communauté. Le seul qui soit conscient de l'illusion de ce mécanisme de projection semble être le narrateur, qui met en scène leurs conversations pour suggérer que leur adaptation à un régime politique par excellence abusif les rend dépourvus d'empathie, incapable de sentir la douleur de l'autre et de la partager. La prostituée devient ainsi le bouc émissaire qui offre aux habitants de la ville

¹ Pour revoir la terminologie du monomythe et la signification des deux mondes, consulter *supra*, p. 69 et suiv.

² Selon la théorie hegelienne de la tragédie, celle-ci est définie comme le tiraillement du héros entre ses droits légitimes et ceux qui lui sont accordés par les institutions, notamment par celles qui sont éthiques, et qui s'inscrivent en faux contre les premiers. Le héros tragique est persuadé qu'il a raison. Il transgresse ses droits légitimes, remettant ainsi en cause l'éthique, qui est menacée de destruction. Regardé sous cet angle, le personnage d'Olga Arbélina est éminemment tragique. Elle finit par se persuader qu'elle a raison d'accepter de se faire violer pendant son sommeil par son fils mourant, puisqu'elle est le seul amour qu'il ait jamais connu, et ce faisant, elle viole le cadre de l'institution morale et légale de la maternité, l'inceste étant considéré comme un crime. Cf. Robert R. Williams, *Tragedy, Recognition, and the Death of God : Studies in Hegel and Nietzsche*, Oxford, Oxford University Press, 2012. Voir notamment le chapitre 4, « Hegel's Conception of Tragedy », p. 120-142.

un répit, une période qui prolonge l'illusion d'avoir éloigné la source du mal¹. Ce suicide est en effet un exorcisme communautaire qui, sans expurger le mal, atténue temporairement le malaise provoqué par sa présence et permet aux autres de continuer leur vie malgré la misère.

Laura Baroncelli, la protagoniste du *Voyage d'une femme qui n'avait plus peur de vieillir*, est présentée dans l'incipit du livre également à travers le complexe d'Ophélie. Selon la première phrase du roman, « Madame Baroncelli allait se donner la mort [...] en incisant les veines de ses poignets » (VFPPV, p. 9). Seule, veuve et sentant que « tout rendait [sa] vie invivable » (VFPPV, p. 10), elle remplit sa baignoire d'eau chaude lorsqu'elle aperçoit « l'empreinte d'un pied nu » (VFPPV, p. 14) qui appartient à quelqu'un d'autre sur le marbre de sa salle de bain. Sa vigilance et sa curiosité constituent (x)l l'appel de l'aventure, car elle finira par être sauvée, aimée et transfigurée spirituellement par le sans-abri russe qui avait laissé des empreintes dans sa maison. L'histoire de Gaia de Lynden (ADF) est similaire à celle de Laura Baroncelli. Il existe d'ailleurs un haut degré de similarité entre ces deux femmes ; elles se ressemblent physiquement et moralement, et elles ont en commun le deuil, le désespoir, un corps démesuré, « féminin, trop charnel, trop charnu » (VFPPV, p. 10), ainsi qu'un nom aux résonances aristocratiques – « Baroncelli » est le diminutif italien du substantif « baron », alors que la particule « de » est propre aux origines nobles. Gaia est elle aussi suicidaire au début du roman, et, comme Laura Baroncelli, elle sera sauvée par un homme d'origine russe. Notons au passage que malgré le succès rencontré en France par le dernier roman de Makine, *Au-delà des frontières* – sans doute parce qu'il est le premier livre écrit après l'adoubement officiel de l'écrivain en tant qu'Académicien, et parce qu'il est profondément ancré dans le contexte politique français contemporain – ce roman avait déjà, *mutatis mutandis*, été écrit et publié sous le pseudonyme de Gabriel Osmonde dix-huit ans plus tôt. En effet, nous pourrions affirmer qu'*Au-delà des frontières* est une version actualisée et plus politisée du *Voyage d'une femme qui n'avait plus peur de vieillir*.

Le feu, quant à lui, apparaît également sous un jour euphorique, à travers le complexe de Novalis, qui illustre le bonheur calorifère et la chaleur partagée. Le complexe de Novalis n'est pas réservé exclusivement à la vie des initiés, mais il la préfigure, symbolisant la joie simple de ceux qui descendent dans les coulisses de l'histoire et se détachent des récits du

¹ La prostituée rousse est en effet une victime expiatoire, dans l'acception que René Girard confère à cette notion. Si le bouc émissaire a pendant longtemps été considéré comme l'objet d'un sacrifice censé apaiser la colère des dieux, pour Girard il est une affaire profondément humaine, le pansement d'une société tombée en proie à des violences meurtrières. Le bouc émissaire recueille ainsi en lui toute la violence de la communauté, et ensuite il ne lui reste qu'à disparaître, à être physiquement éloigné ou annihilé ; cet acte concède à la communauté un soulagement temporaire, mais il sera bientôt suivi par un nouveau sacrifice. Cf. René Girard, *Le Bouc émissaire*, Paris, Le Livre de Poche, [1982] 1986.

pouvoir pour s'orienter vers une vie dépouillée d'idéologie. En effet, l'« alternance » peut être considérée comme une prolongation perpétuelle du complexe de Novalis, atteinte par les couples comme Pavel Gartsev et Elkan (AAV), qui se retirent du monde et consacrent leur existence à l'amour mutuel. Ce complexe apparaît sous une multitude de formes, de celle de la rêverie de la chaleur d'un foyer familial à celle, synesthésique et métonymique, de l'odeur du bois ou de la chaleur du café ou du thé partagé avec une altérité significative, incarnée soit par l'être aimé (UFA, p. 329), soit par le maître ou le disciple (cf. COA, p. 52). Il se manifeste souvent dans le cadre d'une petite unité intermentale, propice à la manifestation du bonheur et de l'intimité partagée. Ainsi, l'odeur du bois est l'une des odeurs récurrentes du paysage olfactif makinien, revenant d'un roman à l'autre dans une actualisation sensorielle du complexe de Novalis – car le bois est isomorphe du feu. Par exemple, dans *Le Crime d'Olga Arbélina*, « la senteur affinée du bois brûlé » (COA, p. 235) et l'« odeur pénétrante du feu » (COA, p. 235) réconfortent la solitude et le désespoir de la protagoniste ; de même, les branches et les débris d'écorce éparpillés sur le plancher, lorsqu'elle est en train de rallumer le feu, irradient, affirme le narrateur, « un indéfinissable bonheur » (COA, p. 246) : « [...] il y avait une joie inconnue dans la rugosité de cette écorce, dans l'odorante aigreur de la fumée, dans la colère tonitruante du vent, et puis dans ce silence aussi parfait que le dessin de la flamme immobile de la bougie... » (COA, p. 246). Le complexe de Novalis, qui réunit le feu et le bonheur intime, apparaît clairement dans ces lignes.

Dans une logique similaire, le feu de cheminée accompagne les rencontres, les lectures et les discussions de Gaia de Lynden et du narrateur d'*Au-delà des frontières* (ADF, p. 89, p. 202, p. 204, p. 235, p. 236), symbolisant l'intimité partagée et préfigurant le départ des deux personnages pour le Caucase, à la rencontre des *diggers*, sur laquelle se termine le roman. Cette corrélation entre le feu sécurisant et la renaissance spirituelle prêchée par les *diggers* apparaît d'ailleurs dans la description de la première soirée que les deux héros passent ensemble dans le petit appartement de Gabriel Osmonde : « Je repousse le lit, jette dans la cheminée un cageot et quelques bûches que Gabriel entasse dans un coin. Tout bas pour ne pas l'effaroucher, j'invite Gaia à venir près du feu... Cet instant me rappelle la vie des *diggers* qui débarquaient dans un lieu inhabité – une ancienne usine, une ferme abandonnée – et le ressuscitaient » (ADF, p. 89). Plus tard, le narrateur décrira leur séjour dans la maison d'un village flamand dans des termes qui font référence au même bonheur calorifère, évoquant « la joie de rester dans cette vieille maison, dans ce temps qui dure, encalminé, entre les braises lentes dans le poêle, la pâleur de l'air derrière les fenêtres et cette étreinte – le froid que j'apporte et qui se mêle à la chaleur de ce grand corps féminin » (ADF, p. 236).

La chaleur corporelle évoquée dans ce passage est le *calidum innatum*, le « feu » de la vie naturellement produit par le corps, qui est une manifestation du complexe de Novalis. Il apparaît sous la forme de la chaleur d'un corps humain ou animal, et fait pendant au complexe d'Empédocle et au feu violent de la guerre. Par exemple, dans *La Musique d'une vie*, Alexeï Berg rencontre une paysanne pendant la Seconde Guerre mondiale, lors d'une pause entre deux batailles ; il aide cette femme à enterrer son fils et elle l'héberge dans sa maison. Ils passent ensemble quelques jours de repos, à l'abri du conflit – et malgré celui-ci. La chaleur des corps et le bonheur de l'intimité partagée sont juxtaposés dans la description de cette période de sa vie : « [...] plus surprenante encore était la simplicité de ce bonheur : la ligne tiède où le corps de la femme touchait le sien, la nuit. Juste cette ligne, une frontière douce, vivante, plus solide qu'aucune autre vérité de ce monde » (*LMV*, p. 85). Au contact de leurs corps, le couple formé par les deux personnages produit un bonheur calorifère qui met entre parenthèses le conflit mondial qui les entoure.

Par ailleurs, l'idée que le corps d'une femme est plus réel que toute vérité « de ce monde » peut être lue comme une continuation de la remise en question de la « vérité » unique prêchée par le Parti communiste. Celle-ci est problématisée et ironisée avec une intensité grandissante dès le début de roman, lorsque le narrateur, bloqué dans une gare dans l'Oural à cause des chutes de neige, emprunte à Alexandre Zinoviev le concept d'*homo sovieticus* pour décrire la foule pauvre et désœuvrée qui l'entoure. L'*homo sovieticus* est une notion sarcastique censée décrire le citoyen soviétique ordinaire et conformiste ; si elle est postulée dans l'incipit, ce n'est que pour être déconstruite par la suite en montrant que chaque être humain est porteur, comme Alexeï Berg, d'une histoire inconnue et inaccessible à autrui, étant en réalité hautement extra-ordinaire. Dans la gare dans laquelle commence le récit, un vieillard dort « sur les pages de sa *Pravda* » (*LMV*, p. 26). Ainsi utilisé, le titre du journal, qui signifie « vérité » en russe, est à double sens. D'une part, il désigne, certes, la publication officielle du Parti communiste de 1918 à 1991, mais de l'autre, le possessif « sa » introduit l'idée – qui sera développée par la suite – d'une vérité personnelle, intime, que chacun, y compris ce vieillard soviétique, possède, et qui rend ridicules et réducteurs les concepts employés pour classer et évaluer les humains. Nous rejoignons à cet égard l'analyse d'Helena Duffy sur le fait que Makine aurait des intentions cachées qui consistent à rendre son lecteur empathique à l'égard des Russes¹, tout en mentionnant que, à notre sens, l'effet empathique que l'auteur s'efforce de provoquer au

¹ Helena Duffy, *op. cit.*

niveau de la cognition de son lecteur n'a pas une visée nationale, mais universelle¹. Il s'agit de susciter l'empathie pour tous les humains, représentées de manière synecdochique par l'une ou l'autre catégorie nationale.

Le *calidum innatum* n'est pas propre aux humains seulement, mais aussi aux animaux. Il apparaît dans notre corpus dans une logique qui oppose la bestialité des premiers – leur caractère thériomorphe, dans l'acception durandienne du terme – à l'innocence des seconds. Zoomorphisme et anthropomorphisme sont ainsi présentés en miroir, dans des épisodes qui mettent en évidence le contraste qui existe entre la cruauté des hommes et l'innocence des bêtes. Par exemple, dans le même roman évoqué ci-dessus, Alexeï Berg observe un groupe de soldats chasser un écureuil d'un arbre à l'autre pendant une halte entre les combats. L'écureuil tombe, se heurte contre une branche et meurt, ce qui amuse les personnages. Interloqué par cet événement à la suite duquel il commence à montrer des symptômes de dissociation traumatique, « sentant en lui la présence d'un autre » (*LMV*, p. 88), le personnage ramasse l'écureuil. Mais immédiatement après ce geste, un officier lui demande s'il a le permis de conduire ; « égaré dans un lointain ailleurs » (*LMV*, p. 89), Alexeï donne une réponse affirmative qui aurait pu lui coûter la vie, sachant que, pour se sauver, il avait usurpé l'identité d'un soldat mort qui, lui, n'avait pas de permis de conduire. Le narrateur affirme que si le héros « n'avait pas eu dans sa main le corps tiède de l'écureuil, il aurait dit “non” avec une vigilance machinale. Celui dont il portait le nom, ce Sergueï Maltsev, était venu au front d'un village perdu et avait peu de chance d'être automobiliste » (*LMV*, p. 89). Les aléas du sort font que les soldats responsables de la mort de la petite bête meurent tous pendant la guerre, alors que la tiédeur du corps de l'écureuil que Berg tient dans ses mains finit par le protéger d'une mort prématurée. Ayant répondu par l'affirmative à la question de l'officier, Alexeï reçoit une nouvelle affectation qui, affirme le narrateur, « probablement lui sauva la vie » (*LMV*, p. 89). Paradoxalement, la chaleur émanant de l'écureuil après sa mort devient donc un catalyseur de vie, ce qui présente la notion de feu vital dans une nouvelle perspective. Notons au passage le lien qui existe dans cette scène entre l'affect (le personnage attendri par la petite bête tuée), l'action (l'acte de prendre l'écureuil dans ses mains), la raison et le langage (la réponse affirmative donnée à l'officier).

En outre, la dimension de l'introversio terrestre corrobore le complexe de Novalis. Elle apparaît à travers des espaces qui hébergent et protègent la communion intime, comme l'île (*AAV*), la steppe (*TF*), la taïga (*ATFA*), les berges de la mer (*LFA*, *UFA*) ou la montagne

¹ Cf. le chapitre sur la cognition du lecteur, *infra*, p. 409 et suiv.

(RE, ADF). La terre devient ainsi un vecteur de repos, la nature se faisant complice du bonheur et de l'intimité partagés. Par exemple, juste avant de se rendre compte de la ruse de son fils hémophile qui insère tous les soirs des somnifères dans sa tisane pour avoir des relations incestueuses avec elle pendant la nuit, la princesse Arbélina est représentée dans son jardin, se réjouissant du parfum des fleurs et de l'existence paisible qu'elle menait dans la petite ville de Villers-la-Forêt. La description de son jardin est une réactualisation du topos du *hortus conclusus* de l'iconographie médiévale. Le *hortus conclusus* est une image du jardin enclos qui a en son centre la Vierge Marie, l'incarnation de la perfection féminine et le prototype de la maternité ; cet espace symbolise ainsi le paradis¹. La description du jardin d'Olga Arbélina a effectivement une dimension profondément paradisiaque qui découle de la démultiplication des références olfactives et chromatiques, ainsi que du halo d'irréalité qui semble nimbé cette scène. Qui plus est, comme dans l'iconographie mariale, c'est la femme qui couronne l'image :

Le ciel était encore clair et les arbres se découpaient dans sa transparence avec une netteté d'eau-forte. La luminosité mauve de l'air donnait à leurs silhouettes une apparence d'irréalité... De temps en temps, Olga ramassait une feuille morte ou un éclat de spath et les examinait dans cette vision translucide, trompeuse. Même ses doigts qui serraient le manche d'une pelle avaient, dans ce rose fluide, un reflet surnaturel. Ce début du crépuscule, froid et pur, promettait, elle le savait, une nuit calme et limpide. Une belle nuit de l'arrière-saison. Elle travaillait lentement, au rythme des lumières et des couleurs qui s'enrichissaient d'un bleu de plus en plus foncé, viraient au violet. [...] De la terre remuée montait une odeur piquante, capiteuse. Il faisait déjà sombre, mais elle prolongeait cette lente cérémonie des travaux simples qui laissaient l'esprit au repos... (COA, p. 104-105)

Comme l'affirme Bachelard, la rêverie végétale est lente et reposante, et le jardin, de même que le pré et la forêt, est isomorphe du bonheur². Effectivement, la princesse Arbélina y est en train de vivre les derniers moments paisibles de sa vie. Son illustration seule dans son jardin enclos finira par renforcer l'image de *mater dolorosa* que le texte avait déjà construite en la présentant comme une mère abandonnée par son mari et affligée à cause de l'hémophilie dont souffre son fils. L'icône byzantine de la Vierge et du Fils est par ailleurs un de leitmotivs du roman, apparaissant dans les descriptions des églises orthodoxes que les personnages fréquentent de temps en temps. Par exemple, sortie se promener quelques jours après la scène

¹ Victoria Larson, « A Rose Blooms in the Winter : The Tradition of the *Hortus Conclusus* and its Significances as a Devotional Emblem », *Dialogue : A Journal of Theology*, vol. 52, n° 4, 2013, p. 304. Voir aussi Naoe Kukita Yoshikawa, « The Virgin in the *Hortus Conclusus* : Healing the Body and Healing the Soul », *Medieval Feminist Forum : A Journal of Gender and Sexuality*, vol. 50, n° 1, 2014, p. 11-32. Par ailleurs, le *hortus conclusus* apparaît aussi dans le célèbre ouvrage allégorique médiéval *Le Roman de la Rose* rédigé par Guillaume de Lorris (entre 1230 et 1235) et par Jean de Meun (entre 1270 et 1280). Dans ce texte, le narrateur rêve qu'il entre dans le jardin de Déduit, qui symbolise le plaisir amoureux. Se croyant au paradis terrestre, il y rencontre l'amour sous la forme d'une rose à l'éclat éblouissant. Cf. Guillaume de Lorris et Jean de Meun, *Le Roman de la Rose*, Paris, Le Livre de Poche, 1992, trad. de la langue d'oïl par Armand Strubel.

² Gaston Bachelard, *L'Air et les songes. Essai sur l'imagination du mouvement*, op. cit., p. 261-262.

du jardin, Olga entre dans une chapelle russe où elle aperçoit l'icône de la Vierge à trois mains¹, qui la fait reculer, affirme le narrateur, à cause de son air grotesque (*COA*, p. 188). L'histoire de cette icône est enracinée dans l'iconoclasme byzantin du VIII^e siècle, quand saint Jean de Damas, iconophile, se fait couper une main par l'empereur Léon III le Syrien, qui interdit la vénération des icônes. Selon la légende, la main coupée croît de nouveau, miraculeusement, par l'intercession de la Vierge, et le saint fait sculpter une réplique en argent de sa main, qu'il attache à l'icône de la Mère de Dieu en signe de remerciement. Selon une prophétie ancienne, cette icône devait être remise à un moine de sang royal, ce qui se réalise lorsque saint Sava, fils cadet du grand-duc de Stefan Nemanja, l'apporte au monastère de Hilandar du Mont-Athos. L'icône réunit donc les thèmes de la maternité, de l'anomalie physique et du sang royal, c'est-à-dire les thèmes centraux du livre.

Il nous semble intéressant de mettre ce passage en relation avec la virginité, qui est l'attribut central de la Mère de Dieu. Comme le précise Jill Ross, l'isomorphie entre le corps féminin et le jardin a des racines culturelles anciennes, qui se perdent dans les écrits du Proche Orient et de l'espace méditerranéen, les Grecs ayant utilisé le jardin comme métaphore du siège de la sexualité et de la fertilité². Le *hortus conclusus* en particulier a été associé par les exégètes médiévaux au corps intact, « enclos » et de ce fait, inaccessible, de la Mère de Dieu³. Or, lorsqu'elle est dans son jardin, en train de passer les moments agréables évoqués dans les pages ci-dessus, Olga ne sait pas encore que son fils la viole depuis longtemps pendant son sommeil. Son corps est donc, pour elle, « clos », dans le sens où d'après ce qu'elle sait, on n'a jamais abusé d'elle. Elle ignore la dimension incestueuse de la relation que son fils entretient avec elle, mais elle prendra conscience quelques minutes plus tard. Ainsi, le moment où, pendant sa

¹ Cette icône byzantine médiévale est aujourd'hui considérée comme la protectrice du peuple serbe. Dans le roman, elle est appelée « la fameuse Vierge russe à trois bras » (*COA*, p. 188). L'icône n'est pourtant pas russe, mais elle est populaire chez tous les peuples orthodoxes, y compris donc en Russie. Nous voyons trois interprétations possibles pour cet à-peu-près. Selon la première, le narrateur affirme qu'elle est russe simplement parce qu'elle est l'une des icônes les plus vénérées par les Russes. Selon la seconde, il peut s'agir simplement d'un détail qui a échappé au narrateur (mais aussi à l'auteur, car c'est finalement l'auteur qui a rédigé ce texte, d'autant plus que celui-ci n'est pas chrétien). Il est enfin possible, mais moins probable, qu'il s'agisse d'une manière de railler la foi fervente des chrétiens russes, qui est dotée d'une forte dimension nationaliste dans le cadre de laquelle orthodoxie et russité peuvent se confondre. Olga Lossky, écrivaine française d'origine russe, met en scène avec humour cette confusion dans son premier roman, *Requiem pour un clou* (Paris, Gallimard, 2004), dont le personnage central s'indigne que l'on puisse prendre le Christ pour un Juif, alors que le Christ est – le héros n'a aucun doute là-dessus – russe. À la différence de Makine, Olga Lossky est familière avec la vie ecclésiastique, puisqu'elle est l'arrière-petite-fille du philosophe et théologien Vladimir Lossky (1903-1958), expulsé de son pays par le gouvernement bolchevique en 1922. Vladimir Lossky s'installe ainsi à Paris et sa famille reste jusqu'à présent un des piliers de la vie religieuse, de l'enseignement et de la recherche concernant le christianisme orthodoxe en France.

² Jill Ross, *Figuring the Feminine. The Rhetoric of Female Embodiment in Medieval Hispanic Literature*, Toronto, University of Toronto Press, 2008, p. 111.

³ *Idem*.

« distraction bienheureuse » (*COA*, p. 105), elle aperçoit par la fenêtre de la cuisine son fils en train de mettre un somnifère dans son infusion, transforme l'image édénique en son contraire et se décline comme une chute du paradis. Celle-ci est à la fois physique, puisqu'Olga est prise par un vertige et commence à chanceler, et symbolique, car son bonheur disparaît « trop brusquement » (*COA*, p. 105), en seulement quelques secondes.

Signalons aussi l'une des rares présences de l'arbre comme symbole de l'imagination matérielle dans notre corpus : « Encore chancelante, elle recula de quelques pas. Un arbuste surgit derrière elle, la repoussant simplement de ses branches » (*COA*, p. 106). L'arbuste, isomorphe de l'arbre, renforce l'isotopie de la maternité, car, comme l'affirme Bachelard en citant Jung, « l'arbre est avant tout un symbole maternel »¹. La qualité de mère d'Olga est cependant remise en cause dans cette scène, car elle apparaît diminuée par son nouveau rôle, celui d'amante. Cette idée est symbolisée par la présence de l'arbuste, qui est une version miniature de l'arbre. Ainsi, avant la découverte du crime de son fils, le narrateur évoque la présence des arbres qui s'élèvent vers le ciel (*COA*, p. 104), alors qu'au moment de sa chute, c'est la version rapetissée de l'arbre qui est mentionnée dans le texte Il existe, comme l'a remarqué Pierre Brunel, une analogie entre la croissance d'une plante et celle de l'être humain². Dans ce roman, il s'agit cependant d'une décroissance, d'une chute symbolique, représentée par le passage de l'arbre à l'arbuste. En outre, la description anthropomorphe de l'arbuste qui « surgit » et la soutient fait écho à l'image de l'arbre cosmique et anthropogonique qui produit des êtres humains et qui, par son dynamisme, pousse Olga en avant, symbolisant le fait que sa vie pourrait continuer malgré la découverte de l'inceste.

Cette image renvoie à mesure égale à l'isomorphie entre l'arbre et la croix, par l'analogie biblique entre l'arbre de la première alliance, à savoir l'arbre de vie de la Genèse, et l'arbre de la croix sur laquelle est crucifié le Christ pour le salut du monde³. Or, la scène du jardin renvoie non pas au sacrifice d'un fils pour le salut du monde, comme dans le texte biblique, mais à la crucifixion d'une mère pour le salut de son fils. Par ailleurs, l'image de l'arbre réapparaît à plusieurs reprises dans ce roman ; son occurrence la plus significative est sans doute celle où Olga est présentée en train de porter avec difficulté, pendant une nuit froide, des branches qu'elle était allée chercher dans la forêt pour rallumer son poêle à bois (*COA*, p. 248-251). Elle y est illustrée dans une hypostase christique, les branches renvoyant à la croix

¹ Gaston Bachelard, *L'Eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, op. cit., p. 87.

² Pierre Brunel, op. cit., p. 102.

³ Cf. Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles. Mythes, rêves, coutumes, gestes formes, figures, couleurs nombres*, Paris, Robert Laffont, [1969] 1982, p. 73.

que le Sauveur doit porter sur son dos sur le Calvaire ; l'isotopie de cette image sacrificielle apparaît d'ailleurs dès le début du roman, dans la description du cimetière russe dont chaque tombe a une croix, ainsi que dans les explications du gardien du cimetière qui fait visiter l'endroit à des groupes de touristes (cf. *COA*, p. 27). Effectivement, tiraillée entre son amour maternel pour son fils et la conscience de la folie de leur inceste, Olga choisit, par amour, de « porter sa croix » en permettant à son enfant de continuer à la violer parce que la vie de celui-ci, elle le sait, sera abrégée par sa maladie.

Le chemin de retour vers la maison avec les branches qu'Olga a ramassées a les connotations d'une montée vers le ciel. Le personnage est en proie à une rêverie cosmique, songeant au ciel, aux constellations et au « globe grouillant de vies humaines, hâtives et cruelles » (*COA*, p. 250) où elle habite, tout en se sentant étrangère à la vie de ses semblables. Toutefois, il s'agit ici d'une ascension inversée, qui est en réalité, d'après Bachelard, une chute psychologique¹. En effet, la trajectoire d'Olga est descendante, puisqu'il n'y a plus de véritable « montée » possible après la découverte de l'inceste. La seule « résurrection » qui lui soit concédée est une réhabilitation symbolique non pas de sa personne, mais de son histoire tragique, confiée après sa mort par le gardien du cimetière où elle est enterrée à un jeune étudiant russe, qui décide de l'écrire et devient ainsi le narrateur du roman². Notons que ce qui déclenche le récit est la curiosité de l'étudiant pour le nom d'une femme inscrit sur une tombe, ce qui représente (x)1 l'appel de l'aventure et met en évidence la sensibilité perceptive et l'attention qui caractérisent les futurs initiés. Enfin, mentionnons également que l'anthroponyme indiqué sur une tombe fait écho à un passage proustien que nous avons déjà cité, à savoir : « un livre est un grand cimetière où sur la plupart des tombes on ne peut plus lire les noms effacés »³. Mais la métaphore proustienne est subvertie, car le roman est né justement de la possibilité de lire un nom marqué sur une stèle funéraire. Pour en revenir à Olga, le moment où elle quitte le jardin prend la forme d'un départ d'un paradis qui perd, lui

¹ Gaston Bachelard, *L'Air et les songes. Essai sur l'imagination du mouvement*, *op. cit.*, p. 24.

² De même que dans le cas de *La Vie d'un homme inconnu*, le narrateur de ce roman est dissimulé, c'est-à-dire qu'il n'est pas personnifié et qu'en apparence il semble être une simple instance narrative. Une lecture plus attentive révélera cependant que l'étudiant russe à qui le gardien du cimetière confie la véritable histoire de la vie et la mort de la princesse Arbélina est le premier et peut-être le seul à la connaître – « Vous êtes le premier à qui je parle d'elle ! » (*COA*, p. 30), s'exclame le gardien avant d'entamer son récit. Similairement, Choutov est le seul personnage à qui Volski confie l'histoire de sa vie (*VHI*). De plus, Choutov et l'étudiant russe ont tous les deux des affinités littéraires. Choutov est déjà écrivain, alors que le jeune étudiant est passionné par la littérature et vit entouré de livres. De ce fait, il n'est pas impossible, dans la logique de la diégèse, de supposer que les narrateurs soient ces personnages mêmes, qui optent pour la dissimulation de leur identité – pratique d'ailleurs commune, à différents degrés, à tous les narrateurs makiniens. En même temps, il pourrait s'agir tout simplement de narrateurs omniscients.

³ Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu. XV. Le temps retrouvé*, vol. 2, *op. cit.*, p. 53.

aussi, son harmonie. Lorsqu'elle est en train de regagner sa maison, la lumière se transforme en obscurité, les plantes dont elle prenait soin quelques minutes auparavant heurtent ses pieds, alors qu'elle pense au « monde qui horrifiait mais ne se laissait ni penser ni dire » (COA, p. 108). Sa « chute du paradis » préfigure ainsi sa chute finale, à savoir sa maladie mentale et sa mort.

L'eau apparaît également dans des hypostases valorisantes. Bachelard insiste sur ce qu'il appelle « la suprématie de l'eau douce »¹, par laquelle il entend le fait qu'à la différence des eaux marines, expérimentées souvent sur l'ordre du récit raconté par quelqu'un d'autre, les eaux terrestres sont plus accessibles, ce qui les transforme en une source immédiate de rêverie. Effectivement, les mers et les océans apparaissent dans notre corpus beaucoup moins souvent que les eaux douces. Qui plus est, ils se manifestent notamment à travers la description de leurs berges ; cet espace liminal est, en effet, plus important que l'eau en soi, puisqu'il entre dans la rhétorique du seuil qui, comme nous l'avons déjà vu, occupe une place hautement symbolique, renvoyant à la nécessité de la séparation des héros de leur monde d'origine pour tenter l'aventure initiatique. Dans *L'Archipel d'une autre vie*, par exemple, l'île sur laquelle se retirent Pavel Gartsev et Elkan actualise l'imaginaire de l'introversio terrestre ; elle est refuge et repos, étant en même temps entourée par les eaux de la Mer d'Okhotsk, qui fonctionnent comme un mur de protection contre le monde que les deux personnages ont quitté. Il convient de souligner à cet égard la manière dont ce roman actualise et subvertit partiellement un imaginaire de l'île qui remonte à la seconde moitié du XVIII^e siècle et qui est enraciné, comme Volkmar Billig le précise, dans la pensée de la modernité européenne. Il s'agit de la représentation de l'île en tant qu'espace symbolique qui renvoie non seulement à la solitude et à l'isolement de l'individu, mais aussi à l'inspiration et au contact avec un autre imaginaire, topos qui apparaît après la découverte de Tahiti et la publication des *Rêveries du promeneur solitaire* (1782) de Rousseau². Makine reprend cette image en transformant l'île dans un espace qui permet la communion non pas avec un autre imaginaire, mais, au contraire, avec un autre réel. Effectivement, ce n'est que sur l'île de l'archipel des Chantar que les deux personnages peuvent vivre pleinement leur intimité.

Les fleuves et les rivières, en revanche, occupent une place importante dans les romans de formation dont le héros est un enfant et/ou un adolescent. Il s'agit notamment du *Testament*

¹ Gaston Bachelard, *L'Eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, op. cit., p. 72-79.

² Volkmar Billig, « "I-Lands" : The Construction and Shipwreck of an Insular Subject in Modern Discourse », in Brigitte Le Juez et Olga Springer (éds.), *Shipwreck and Island Motifs in Literature and the Arts*, Leiden-Boston, Brill/Rodopi, 2015, p. 17-18.

français, dont l'action se déroule dans la région de la Volga, qui est mentionnée à plusieurs reprises dans le texte, et d'*Au temps du fleuve Amour*, dont l'action se passe dans la région du fleuve éponyme, qui modèle l'esprit des personnages par ses vastes paysages, par la taïga enneigée, par son éloignement de la capitale, ainsi que par la proximité de l'océan.

Le plus maternel des éléments, rappelant à la fois le liquide amniotique et le lait nourricier¹, l'eau apparaît aussi dans des circonstances où elle peut être assimilée à (y)2 la déesse, la féminité tutélaire et la mère primordiale dont l'amour illimité récompense le héros au terme de son voyage. Cette dimension de l'imagination hydrique est particulièrement importante dans *L'Amour humain*, où elle participe à la construction de deux points charnières du parcours d'Elias. Le premier est son voyage en Sibérie centrale, dans le village natal des parents d'Anna, qui est situé au bord du Baïkal, près d'Irkoutsk. Pour Elias, qui avait perdu sa mère dans son enfance, la rencontre avec la mère douce et aimante d'Anna est une épiphanie. Il découvre, grâce à elle, « l'intimité du vrai, à la fois poignante et lumineuse [...] », « dès le premier regard » (*AH*, p. 165) qu'elle lui adresse lorsqu'elle ouvre la porte et serre le couple dans ses bras « sans verbiage [et] sans curiosité » (*AH*, p. 165). La première réplique qu'elle lui adresse porte sur le bain qu'elle lui a préparé : « Le bain est encore chaud, dit la mère, je savais qu'avec ce froid vous auriez du retard... » (*AH*, p. 165). Par-delà sa sollicitude, son empathie et la connaissance qu'elle a du climat et du fonctionnement de son pays, ce passage met en évidence la figure primordiale incarnée par cette femme, qui est appelée simplement « la mère ».

Le fait qu'elle garde chaude l'eau du bain n'est pas non plus dépourvu de significations symboliques, puisque la chaleur et l'eau sont isomorphes du ventre maternel. En l'occurrence, celui-ci est représenté par l'*isba* des bains ; il s'agit d'une version du (x)5 ventre de la baleine, à savoir un espace hétérotopique par excellence, à l'intérieur duquel est réactualisée l'image du bébé, représentée par Elias, qui est en train de vivre un mémorable bonheur intra-utérin :

Tout était étonnant pour lui dans cette minuscule *isba* des bains : l'odeur amère des murs enfumés, les rameaux de bouleau avec lesquels il était censé se fouetter, la vapeur qui brûlait les narines. Mais cet exotisme n'était rien à côté du bleuissement sombre dans une étroite fenêtre au-dessus d'un banc. Derrière la vitre floue, le froid interdisait toute ombre de vie et là, sur les planches inondées d'eau bouillante, son corps nu, plus vivant que jamais. (*AH*, p. 165)

Ce passage est construit sur la dialectique du dedans et du dehors, deux dimensions qui sont séparées par la vitre floue. L'extérieur de l'*isba* est ainsi caractérisé par l'immensité et par le

¹ Gaston Bachelard, *op. cit.*, p. 142.

froid, alors que l'intérieur est marqué par la petitesse (« cette *minuscule* isba », *AH*, p. 165, nous soulignons), l'odeur parfumée et la chaleur, la dernière renvoyant au complexe de Novalis. Cet espace s'organise autour du corps nu d'Elias ; l'isomorphisme de l'isba et du ventre maternel est renforcé par les mots qui terminent le paragraphe et qui évoquent une renaissance. Il s'agit, en effet, d'une des renaissances symboliques propres au voyage du héros¹, puisque, comme l'affirme le narrateur, à l'intérieur de l'isba des bains, Elias se sent « plus vivant que jamais » (*AH*, p. 165).

Cependant, malgré son amour pour Elias, Anna cède aux pressions sociales ainsi qu'aux commentaires racistes de ses amies. Elle abandonne ainsi l'homme dont elle est amoureuse pour se marier à quelqu'un d'autre. De ce fait, la soif de féminité et de maternité éprouvée par le héros ne sera véritablement comblée que lors de ses funérailles aquatiques, quand l'image de la mère primordiale réapparaît sous la forme des eaux océaniques dans lesquelles son corps s'enlise par une nuit claire pendant la guerre civile somalienne, en 1991. Fusillé et tué, son cadavre est jeté dans l'Océan Indien par le narrateur du roman ; la barque que ce dernier utilise renvoie à l'imaginaire du complexe de Caron, qui transporte les âmes dans des eaux funestes vers un autre monde. Les dernières phrases du roman actualisent l'isomorphie de l'eau et du miroir et décrivent la scène comme une union mystique de la profondeur de l'océan avec la hauteur du ciel : « Le corps d'Elias s'en va lentement. L'eau est si calme que ce contour humain semble monter au milieu des étoiles, dans un ciel plus profond que le ciel. Quand la musique cesse on entend, dans un silence absolu, le soupir très clair d'un enfant » (*AH*, p. 295). La dimension aquatique présentée dans ce passage est celle que Bachelard appelle « l'image de la mer de lait, de la mer vitale, de la mer nourriture »², et la référence à l'enfant, qui est le mot par lequel se termine le roman, renforce la dimension utérine de l'océan, qui apparaît comme un ventre cosmique et hypertrophié³. Rappelons d'ailleurs que pour Durand, l'eau marine constitue l'« éternel symbole maternel »⁴. Ce moment représente ainsi (y)5 l'apothéose du voyage initiatique d'Elias, dont les moments passés dans l'isba des bains en Sibérie ne sont qu'une préfiguration, une répétition à moindre échelle.

Par ailleurs, les deux scènes, celle de l'isba des bains et celle des funérailles, finissent par la communion des contraires. Après la description des moments qu'il passe dans l'isba, le

¹ Joseph Campbell, *op. cit.*, p. 87.

² Gaston Bachelard, *op. cit.*, p. 136.

³ La maternité des eaux marines, renforcée par l'homophonie entre « mère » et « mer », est présente chez de nombreux autres écrivains. Consulter sur ce sujet, par exemple, l'article de Thanh-Vân Ton-That, « La mère Méditerranée dans l'œuvre d'Albert Cohen. Naissance et métamorphoses d'un mythe personnel », *Babel*, n° 2, 1997, p. 109-119.

⁴ Gilbert Durand, *op. cit.*, p. 96.

narrateur affirme, qu'« à Sarma [Elias] vit la mort, la survie et la vie s'unir dans une transfusion secrète, permanente » (AH, p. 165). De même, dans la scène finale du roman, le ciel et l'océan, la mort et la naissance, la fin et le début fusionnent, dans un contexte dans lequel l'eau est à la fois liquide amniotique, tombeau et miroir. Elias est ainsi en syntonie avec la nature et le cosmos. Notons que la rhétorique de l'unification relève de la vie des initiés, alors que celle du dépècement, récurrent dans *L'Amour humain* par la présentation métaphorique de l'Afrique comme un éléphant dépecé, est propre au monde des non-initiés.

Comme le précise Bachelard, « à côté de la mère-paysage prendra place la femme-paysage »¹. Si l'hypostase maternelle de l'eau apparaît de la manière la plus manifeste dans *L'Amour humain*, où elle correspond à (y)² la rencontre avec la déesse, celle de la féminisation de l'eau traverse notamment le roman *Au temps du fleuve Amour*, où elle correspond à l'autre versant, charnel et sexualisé, de la découverte de la féminité, à savoir à (y)³ la rencontre avec la femme tentatrice. Remarquons que les deux romans comportent le mot « amour » dans leur titre. Ainsi, « la femme-paysage » est représentée par la taïga enneigée de l'Extrême-Orient russe, qui est la surface de projection des rêveries sexuelles de Mitia. La Sibérie est d'ailleurs souvent anthropomorphisée chez Makine, incarnant tantôt la femme aimée, tantôt la mère génitrice qui, grâce à ses espaces ouverts et à sa nature sublime², renforce la fertilité créatrice des personnages, qui y trouvent l'inspiration et le calme dont ils ont besoin pour lire, méditer et écrire.

La féminisation de l'eau apparaît notamment à travers la neige, qui est un élément composé d'eau et d'air. Comme Nina Nazarova le constate, « la neige est partout dans les livres de Makine : un village enneigé succède à l'autre et ses personnages, ensevelis par la neige, semblent tourner à pas de valse dans ses orages »³. Pour Nazarova, cette abondance est due à la nostalgie de la neige dont souffriraient les Russes émigrés en Occident⁴. Ainsi, au niveau de la diégèse, la neige fait preuve d'une gentillesse féminine, voire maternelle, qui transforme l'espace, remodèle le monde, adoucit les paysages et panse les blessures. Comme Gilles Lapouge le précise,

¹ Gaston Bachelard, *op. cit.*, p. 144.

² Nous utilisons ici la notion de sublime dans l'acception d'Edmund Burke. Selon le philosophe, le sublime est à la fois une catégorie esthétique et une émotion. Il incarne la peur et le plaisir provoqués par la contemplation des espaces démesurés, des choses incompréhensibles et des catastrophes naturelles desquelles l'observateur est à l'abri. La contemplation de l'immensité de la steppe ou de la taïga, de même que les réflexions sur les conflagrations mondiales et sur la nature humaine, s'inscrivent ainsi, à notre sens, dans la catégorie burkienne du sublime. Edmund Burke, *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*, Cambridge, Cambridge University Press, [1757] 2014.

³ Nina Nazarova, *op. cit.*, p. 115.

⁴ *Idem.*

la neige efface la géographie. Ou plutôt, elle ajoute à la géographie une autre géographie, quelque chose comme son contraire, un cache, un transparent. Elle adoucit les aspérités et elle lisse les lointains. Quand elle est très lourde, elle enlève les chemins. Alors on ne sait plus par quel bout attraper le paysage. Elle le découpe, elle rassemble les pièces du puzzle et elle les colle ensemble. Elle en masque les jointures.¹

Effectivement, dans *Le Livre des brèves amours éternelles*, la neige constitue la toile de fond de la rencontre du narrateur avec « le maître », Dmitri Ress, et elle adoucit le paysage : « La neige, cette dernière neige de l'année, apporta l'apaisement, la nouvelle profondeur du regard, l'harmonie silencieuse de tout ce que nous voyions ». (*LBAE*, p. 23). De même, la valorisation de la neige transforme la nature en un espace protecteur à l'abri duquel Mitia peut fantasmer sur la femme rêvée. La neige est en effet le premier avatar de la figure féminine désirée, avec laquelle elle fusionne. Ainsi, avant son initiation sexuelle par une prostituée, Mitia avoue avoir cru que « l'amour aurait l'intensité d'[un] plongeon nocturne dans la neige », de « cet instant unique où le feu du bain et le froid des étoiles donnaient naissance à une union fulgurante » (*ATFA*, p. 75). Comme dans *L'Amour humain*, le feu de l'isba des bains est une manifestation du complexe de Novalis. Il corrobore l'isotopie de la communion intime, qui acquiert dans ce passage des proportions cosmiques par la mention du « froid des étoiles ». Comme l'affirme Bachelard, l'union du feu et de l'eau – cette dernière étant représentée en l'occurrence par la neige – possède un caractère matrimonial renforcé par la masculinité du feu et la féminité de l'eau qui, selon le philosophe, ne peut pas se viriliser². L'expérience réelle de la communion sexuelle avec une femme déçoit Mitia justement parce qu'elle est dépourvue de cette dimension matrimoniale perçue de manière intuitive par le personnage et projetée sur l'imaginaire de l'acte sexuel. Le fantasme du héros est sans doute lié à ce que Bachelard appelle « la volonté de puissance » et « la joie mâle de pénétrer dans la substance, de palper l'intérieur des substances, de connaître l'intérieur des grains, de vaincre la terre intimement, comme l'eau vainc la terre »³. Se trouvant encore sur le (y)1 chemin des épreuves lors de cet épisode, comme nous l'avons mentionné dans la première partie de notre thèse, Mitia découvrira qu'à ce moment-là de son itinéraire, cette force de l'eau lui manque⁴.

L'idée de palper les substances actualise l'imaginaire de la pâte. Pour Bachelard, le pétrissage « procure une joie spéciale, moins satanique que la joie de dissoudre », puisqu'il permet de prendre conscience du « succès progressif de l'union de la terre et de l'eau »⁵. Le

¹ Giles Lapouge, *La Légende de la géographie*, Paris, Albin Michel, 2009, p. 177.

² Gaston Bachelard, *op. cit.*, p. 117.

³ *Ibid.*, p. 125.

⁴ Nous avons traité l'anthropomorphisation et la féminisation de la Sibérie également dans notre article, Diana Mistreanu, « Pas de sortie facile. Immensités, intimités et intensités sibériennes chez Andreï Makine », *op. cit.*

⁵ *Idem.*

travail de la pâte relève en effet de l'union des éléments ; il est constructif et non pas destructif, qui plus est, il inscrit une durée différente dans la matière, une « durée [qui] est un devenir substantiel, un devenir par le dedans »¹. Il existe dans notre corpus une occurrence du travail de la pâte qui nous semble particulièrement intéressante, présentée à travers le travail de Stanislas Godbarsky dans *L'Œuvre de l'amour* ; ce dernier décide de changer de l'intérieur l'esprit des clients de l'industrie pornographique en devenant photographe. Ainsi, il insère des rayons de soleil, des bribes du couchant et des plantes dans chacune des photographies pornographiques qu'il prend, et qui seront publiées dans des revues spécialisées. Il recourt à cet acte dans l'espoir que sa technique incitera les consommateurs de ces photographies à réfléchir à une autre dimension de l'existence ou, selon ses propres mots, « à fixer [c]es instants de grâce au-delà du magma des chairs accouplées » (*CEA*, p. 190). Le héros choisit de ne photographier que les corps volumineux et pulpeux, « poussés vers l'ultime limite de l'expression érotique » (*CEA*, p. 246). Il s'agit des corps des femmes « aux chairs extrêmes que les hommes n'osaient même pas imaginer réelles et qu'ils consommaient en photos, au cours de leurs orgasmes solitaires » (*CEA*, p. 247), et qui incarnent chacune « un monstrueux chef-d'œuvre de la plénitude physique » (*CEA*, p. 243). Murielle Lucie Clément parle à cet égard de la « métaphysique des gros seins »².

Dans la description des séances photo, l'isotopie du pétrissage est récurrente. C'est le corps humain qui constitue la pâte, renvoyant à l'isomorphisme biblique entre la terre et le corps des premiers hommes, créés à partir de la poussière de la terre et façonnés à l'image de Dieu. D'abord, le verbe que Stanislas Godbarsky utilise pour décrire son activité est « travailler » ; il « travaille [l']érotisme » (*CEA*, p. 194) par le biais de sa caméra, et le transforme en un signe qui indique qu'il existe une vie au-delà des corps. Ensuite, le narrateur affirme que les « gros seins sont faits pour être pétris sans ménagement » (*CEA*, p. 195), expression qui, malgré son caractère érotique, convient d'être interprétée à un niveau symbolique qui prend en compte la signification que l'esprit du narrateur confère aux corps féminins démesurés. En effet, selon ce dernier, les corps démesurés provoquent de la répulsion et de l'effroi moins à cause de la forme qu'à cause du fait qu'ils incarnent l'essence même de la vie humaine, à savoir son caractère éphémère et fragile. Ainsi, à la différence des corps sveltes ou androgynes, qui ne reflètent pas de manière évidente le passage du temps, mais permettent de le masquer, les corps disproportionnés « incarnent l'essence du Temps » (*CEA*,

¹ *Idem.*

² Murielle Lucie Clément, « Gabriel Osmonde. Métaphysique des gros seins et Troisième naissance », *op. cit.*

p. 197) ; ils vieillissent d'une manière visible et désagréable, constituant, par leur simple existence, un permanent *memento mori*. Or, rappelons que fuir le passage du temps et, ce faisant, fuir en même temps la peur de la mort consubstantielle à l'existence humaine, relève du monde des non-initiés. Les initiés, en revanche, vainquent le temps, deviennent (z)⁵ maîtres des deux mondes et sont (z)⁶ libres devant la vie. Dans cette optique, celui qui accepte d'entrer en contact avec les corps volumineux au lieu de les éviter est un être qui a pris conscience de la vulnérabilité de sa vie et est parvenu à maîtriser son destin. « Travailler » les corps féminins signifie ainsi travailler le temps même, ce qui est l'apanage des initiés. Notons que la prose de Makine est également traversée par une autre image, plus subtile, du pétrissage, dans le sens où les textes sont façonnés de manière à modeler, transformer et transfigurer l'esprit des lecteurs. Ces derniers incarnent la pâte que l'écrivain, un *homo faber* de l'esprit, travaille de la même façon que lorsqu'il modèle le langage, qui constitue son outil privilégié.

Enfin, l'imagination aérienne ou dynamique, qui relève de la rhétorique de l'ascension à laquelle est invité, selon la théorie du monomythe, tout être humain, occupe aussi une place importante dans notre corpus. Elle se manifeste notamment à travers trois éléments, à savoir le vent, le ciel et les constellations, et apparaît dans toutes les étapes du voyage du héros, mais sous différentes formes. Ainsi, le vent, qui a la capacité de se glisser et de s'insérer partout, se manifeste à la fois lors du (x) départ, de (y) l'initiation et du (z) retour, préfigurant les hauteurs du ciel et symbolisant (x)¹ l'appel perpétuel de l'aventure, adressé à tout instant au héros. Il constitue ainsi la réactualisation permanente de l'invitation à quitter sa communauté d'origine pour parcourir l'itinéraire initiatique qui le rendra transfiguré à son monde de départ. Rappelons que dans la logique du monomythe, il n'est jamais trop tard pour abandonner ses structures de sécurité et partir pour l'aventure. Même dans *Le Crime d'Olga Arbélina*, où le récit enchâssé, celui de la relation incestueuse de la princesse éponyme avec son fils hémophile, est, comme nous l'avons montré, éminemment tragique, le vent revient de manière récurrente dans la vie de l'héroïne. L'histoire se passe au lendemain de la Seconde Guerre, et les viols répétés de son fils ont lieu pendant l'hiver 1946-1947, décrit à plusieurs reprises comme étant « particulièrement froid » (COA, p. 233) et neigeux dans la région parisienne¹. Ainsi, lorsqu'Olga sort chercher du pain, le vent s'engouffre, affirme le narrateur, dans son « col déboutonné, dans les manches » (COA, p. 233). Le verbe utilisé dans ce passage, « s'engouffrer » renvoie à un gouffre, comme si le vent plongeait dans son corps pour le

¹ Effectivement, durant cet hiver, Paris doit faire face à une chute de neige exceptionnellement abondante – la plus importante depuis 1709, selon les informations que nous avons trouvées sur un site météorologique parisien. Cf. <http://www.meteo-paris.com/france/hiver-1946.html>, consulté le 21 mai 2019.

ramener à la surface et le sauver de l'abîme mental dans lequel le personnage a plongé en acceptant de se faire violer par son enfant. Au fur et à mesure que la narration progresse, le vent devient de plus en plus violent, renvoyant à la chute du personnage. Il acquiert ainsi « une puissance inhumaine, menaçante » (COA, p. 279), se transformant juste avant la fin de l'hiver en des « rafales humides » (COA, p. 279).

Chose intéressante, Bachelard note que selon certaines croyances, rencontrées par exemple en Abyssinie, il est interdit de siffler la nuit, car le vent, et notamment le vent nocturne, a des résonances cosmiques qui attirent les démons et les serpents¹. Les serpents apparaissent effectivement dans la description du vent furieux, qui arrache « quelques longues tiges sèches de houblon », agitant cette plante qui prend la forme d'une « une monstrueuse chevelure de serpents » (COA, p. 279). L'image réactualisée dans ce passage est bien sûr celle de la Méduse, dont les cheveux sont transformés en serpents par la jalouse Athéna. Notons que la Méduse est aussi la seule gorgone mortelle de la mythologie grecque, associée, comme Susan R. Bowers nous le rappelle, à l'érotisme féminin², de manière que son image fait écho à un des thèmes centraux du roman, qui est l'érotisme maléfique. En outre, la description du vent violent réunit l'imagination végétale, par la mention du houblon, et l'imagination thériomorphe, par la métaphore des serpents. Cette dernière est d'ailleurs récurrente dans le roman, et – n'en déplaise à Gilbert Durand qui affirme, en citant Mircea Eliade, que « le symbolisme du serpent-phallus est fort simpliste »³, alors que cet animal a des significations plus complexes et nuancées – les images ophidiennes renvoient dans ce contexte à la relation pathologique entre la mère et son fils. En effet, *Le Crime d'Olga Arbélina* met en scène un imaginaire du serpent sexualisé dont « l'accent affectif glisse du repos gynécologique dans le giron maternel à la pure jouissance sexuelle de la pénétration »⁴. Ironiquement, l'expression « chauffer, nourrir, réchauffer une vipère dans son giron, dans son sein »⁵ résume, à la fois dans son sens dénotatif et connotatif, la relation de la princesse Arbélina avec son fils.

Dans une autre optique, le vent qui crée l'image ophidienne mentionnée ci-dessus produit également un « fracas pesant, cadencé » (COA, p. 279). Or, comme le souligne Bachelard, dans la « rêverie de la tempête, ce n'est pas l'œil qui donne les images, c'est l'oreille étonnée »⁶ qui permet de prendre part au drame de l'air violent. Effectivement, les bruits du

¹ Gaston Bachelard, *L'Air et les songes. Essai sur l'imagination du mouvement*, op. cit., p. 295.

² Susan R. Bowers, « Medusa and the Female Gaze », *The National Women's Studies Association Journal*, vol. 2, n° 2, 1990, p. 217.

³ Gilbert Durand, op. cit., p. 339.

⁴ *Idem*.

⁵ *Le Trésor de la Langue Française informatisé (TLFi)*, <https://www.cnrtl.fr/lexicographie/vip%C3%A8re>.

⁶ Gaston Bachelard, op. cit., p. 294, en italique dans l'original.

vent sont assourdissants, couvrant ceux des voix des personnages. Qui plus est, la force de l'air met en fonction quelques rouages qui se trouvent dans la bibliothèque où travaille Olga, située dans le bâtiment d'une ancienne fabrique de bière qui avait fonctionné dans le même bâtiment. Les rouages finissent par rompre le contreplaqué du plancher, qui cède sous la pression et laisse la place à « ce qui avait dû être autrefois l'eau d'un profond puits qui alimentait la fabrique de bière » (*COA*, p. 280) ; cette eau émet « une odeur de chair et de mort » qui « envahit la pièce » (*COA*, p. 280). La descente des rouages et la violence du vent soulignent la trajectoire descendante d'Olga et marquent la fin de l'hiver de son inceste. Après cet épisode, « l'été rev[ie]nt avec des orages inouïs » (*COA*, p. 306), or l'orage est le symbole de la colère pure, dépourvu d'objet et de prétexte¹. Nous avons mentionné, en écrivant sur le complexe d'Ophélie, que les femmes qui constituent son objet ne sont pas culpabilisées, mais elles sont regardées avec compassion et tristesse, comme des incarnations de figures par excellence tragiques. L'augmentation de la fréquence des orages qui font écho à la déchéance de la princesse Arbélina, lorsqu'elle – et le roman – se dirige vers la fin, s'inscrit dans cette logique. En effet, Olga n'est pas présentée de manière dévalorisante pour avoir accepté d'avoir une relation sexuelle avec son fils, au contraire. Son amour maternel est, malgré son côté pathologique, présenté avec empathie. La nature déchaînée ne punit pas Olga, mais elle incarne la colère pure décrite par Bachelard.

Le ciel constellé, quant à lui, occupe une place importante dans *L'Amour humain*, roman dans lequel, rappelons-le, Elias Almeida apprend au narrateur, au milieu des combats de la guerre civile angolaise, à regarder le ciel austral nocturne. La signification de cet acte ne consiste cependant pas en une leçon d'astronomie, à l'instar de celle donnée par André à Geneviève dans l'œuvre éponyme de George Sand, sur laquelle Bachelard s'appuie pour illustrer les valences des constellations en littérature². Selon le philosophe, l'œuvre de la romancière du XIX^e siècle est traversée par l'influence de ce qu'il appelle l'« étoile intellectualisée »³, qui se manifeste par des leçons d'astronomie et des explications de la géographie céleste. Chez Makine, en revanche, les constellations acquièrent une autre valeur, n'étant pas présentées en tant qu'objet de connaissance rationnelle ou scientifique, mais en tant que vecteurs d'une révolution mentale au niveau de la vision du monde des personnages. Ainsi, lorsqu'Elias montre au narrateur le ciel, il ne le fait pas pour lui transmettre des informations astronomiques ; s'il recourt à ce geste, c'est pour l'inciter à réfléchir à la vie terrestre, que le

¹ *Ibid.*, p. 291.

² *Ibid.*, p. 229-230. Cf. George Sand, *André*, Clermont-Ferrand, Paleo, [1835] 2011.

³ *Ibid.*, p. 230.

ciel présente dans une autre perspective, liée à la fois à la dimension affective de la cognition et à la perception du temps. Ainsi, les astres immobiles et insensibles aux conflits qui déchirent l'humanité dédramatisent l'impact que la guerre a sur les personnages, rendant le présent supportable, voire, d'une certaine manière, insignifiant, puisqu'inscrit dans une logique de la finitude. En effet, si l'immensité céleste ne peut pas être entraînée dans les violences auxquelles la terre est en proie, c'est qu'il existe des dimensions de l'existence qui échappent au pouvoir des conflagrations et devant l'importance desquelles le fait que les humains passent leurs temps à s'entretuer devient risible.

De plus, les constellations renvoient aussi au *memento mori* qui traverse, comme nous l'avons déjà précisé, notre corpus, puisqu'elles opposent leur longue existence à celle de la vie humaine qui, en comparaison, ne peut sembler que dérisoire. L'image, récurrente dans *L'Amour humain*, des combattants qui s'affrontent, violent les femmes de leurs ennemis et finissent par se tuer réciproquement sous le ciel constellé de l'hémisphère du Sud, met en scène deux types différents de temporalités et de rapports au monde. Il y a, d'un côté, celui de l'immédiateté, des combats, du *hic et nunc* ; ce rapport relève d'une perspective limitée, qui est non seulement géocentrique mais aussi égocentrique. Il s'agit de celle du non-initié, à savoir de l'être qui, malgré la courte durée de sa vie, passe son temps à multiplier ses plaisirs sexuels, à se frayer un chemin dans la vie sociale ou bien à tuer son prochain. Bien que limitée, cette première perspective a ceci de particulier qu'elle ne demande pas d'efforts intellectuels et mentaux ; elle est définie par une certaine commodité, un confort au niveau cognitif, car elle ne requiert pas de repenser les fondements d'une vision du monde. D'un autre côté, la perspective cosmique est inconmode et anxiogène, puisqu'elle fonctionne comme un miroir qui reflète la vie humaine dans ce qu'elle a de définitif, à savoir une durée limitée et une possibilité réduite d'appréhender par la raison un univers qui, s'il n'est pas infini, dépasse tout de même les limites de la connaissance humaine. Regardé à l'aune du ciel, l'être humain prend ainsi conscience des frontières de son existence. Il se heurte aux bornes de ses capacités cognitives, qui se retrouvent mises à nu, ce qui entraîne des angoisses et exige de l'individu de repenser sa place dans le monde. L'acte de contempler les étoiles constitue ainsi une épiphanie dans *L'Amour humain*, car elle révèle aux hommes ce qu'ils sont réellement, à savoir, en l'occurrence, des êtres paradoxaux qui passent leur courte vie à se haïr et à s'entretuer. Au risque de reprendre un passage que nous avons déjà cité, le narrateur de ce roman exprime cette idée en affirmant que « l'homme qui regardait la constellation du Loup n'était pas un contemplatif. Tout simplement, il savait que ce point de vue des étoiles permettait de détruire

les murs derrière lesquels les humains se protègent pour le plaisir d'être aveugles » (*AH*, p. 274).

Le narrateur acquiert d'ailleurs la capacité de regarder le ciel pendant son (y) initiation. Il existe dans plusieurs romans une corrélation entre cet acte et le voyage du héros. Ainsi, plus les personnages ont avancé dans l'itinéraire du monomythe, plus ils s'avèrent capables de voir le ciel, qui symbolise leur élévation spirituelle. Il est symptomatique dans ce sens que la dernière phrase de *La Vie d'un homme inconnu* soit : « Il n'avait jamais vu, d'un seul regard, tant de ciel » (*VHI*, p. 266). C'est le signe que son expérience initiatique a été menée à son terme, et qu'elle a opéré la transfiguration mentale – la *métanoïa* – exigée par la théorie du monomythe ainsi que par celle des trois naissances de Gabriel Osmonde. L'être que Choutov est à la fin de son voyage est passé par une transformation mentale, et le fait qu'il soit capable d'apercevoir des fragments du réel qui avaient toujours été là, comme le ciel, sous un nouvel angle, est significatif dans ce sens. Il en va de même pour le dénouement du *Voyage d'une femme qui n'avait plus peur de vieillir*, qui consiste aussi en une image céleste, celle de l'aurore boréale que Laura Baroncelli et son amoureux voient lors de leur voyage dans une contrée nordique. « Les premiers reflets du ciel en flammes », affirme le narrateur, « illuminent la neige comme de lentes vagues emplies d'émeraudes » (*VFPPV*, p. 266). La présence de la neige et la comparaison des reflets du ciel avec des vagues ajoutent une dimension hydrique à cette image aérienne, réunissant l'eau et l'air et faisant écho à la fin de *L'Amour humain*, où l'océan et le ciel nocturne fusionnent. Notons aussi que la dimension chromatique relève du régime symbolique nocturne de l'inversion, le diurne étant caractérisé par l'opposition entre le clair et l'obscur¹. Or, la métaphore des « vagues emplies d'émeraudes » fait référence au vert intense des pierres précieuses dont la mention ajoute une dimension majestueuse à ce moment. Ainsi, l'imagination matérielle et l'imagination symbolique convergent pour transmettre le fait que l'héroïne a complété le cycle du monomythe. Son voyage vers le Nord, dans une région austère et déserte d'un pays qui n'est pas nommé², et sa présence sous l'aurore boréale avec l'homme qu'elle aime, correspondent à (y)5 l'apothéose de son voyage.

¹ Pour les définitions des régimes symboliques nocturne et diurne de l'imagination, voir *supra*, p. 125-134.

² Il est difficile de localiser le pays et la région en question. Le texte fait preuve d'une pénurie de détails géographiques, ce qui est d'ailleurs une caractéristique de l'intégralité de notre corpus, le chronotope y étant particulièrement flou. Les deux personnages arrivent dans une capitale, « une grande mégapole moderne, hérissée de gratte-ciel, entourée d'autoroutes » (*VFPPV*, p. 246), d'où ils prennent un train vers une petite ville, et ensuite encore un vers une ville encore plus petite et plus éloignée de la capitale. De là, ils partent « vers le nord » (*VFPPV*, p. 248), où ils ne trouvent que des campements de nomades, atteignant une chaîne de montagnes au-delà de laquelle « il y a un vide blanc, absolu. Personne n'y est jamais allé. Personne n'en est jamais venu » (*VFPPV*, p. 248). Cet endroit se trouve, selon l'héroïne, à dix mille kilomètres de Paris. Le nord-est russe correspond le mieux

Par conséquent, si les narrateurs ne sont pas moralisateurs, il n'empêche que la distribution des images élémentales dans le cadre de la représentation du monomythe communique un message. Par l'illustration des non-initiés et de leur monde à travers des complexes dysphoriques, comme ceux d'Ophélie ou d'Empédocle, et par la valorisation du monde des initiés grâce à la mise en texte d'images euphoriques, notamment aériennes, les narrateurs transmettent l'idée, inhérente à la théorie campbellienne du monomythe, que ceux qui refusent d'entreprendre le voyage initiatique sont en proie aux malheurs, aux souffrances et à la destruction. En même temps, ceux qui partent pour l'aventure sont récompensés par la chaleur de l'intimité partagée, (y)2 la rencontre de la déesse qui, comme nous l'avons montré, peut prendre des formes aquatiques, et, en définitive, par une vie remplie de sens. Mais – notons-le au passage – le terminus du voyage initiatique n'est pas le bonheur, comme nous pourrions à tort le croire, mais une existence vécue en pleine conscience et en accord avec soi-même et avec la nature. En outre, si nous acceptons, avec Mieke Bal, que la mise en abyme puisse prendre la forme de ce que la théoricienne hollandaise appelle « une icône diagrammatique », selon laquelle les éléments du signe, affirme-t-elle, reflètent ceux du référent¹, il s'ensuit alors que la mise en texte de l'imagination élémentale est une mise en abyme. Pour être plus précise, citons l'exemple donné par Bal dans ce sens :

Si l'on analyse en détail la description de Rouen dans *Madame Bovary*, on constate que les éléments de cette description entretiennent entre eux une relation d'opposition entre le positif et le négatif, opposition qui manifeste une structure fluctuante jusqu'à se résoudre dans le négatif absolu. On peut décrire dans les mêmes termes la relation entre les différents éléments (étapes) de la vie d'Emma. Si l'on convient que cette vie, avec ces étapes, constitue un aspect pertinent et continu du roman (et il serait difficile de le nier), la description est une icône diagrammatique – mise en abyme.²

À la lumière de ces propos, il nous semble que nous pouvons conclure que la représentation de l'imagination élémentale fonctionne aussi comme une icône diagrammatique, reflétant la trajectoire et la place des héros dans le schéma du monomythe de la même manière que la description de la ville de Rouen fait écho à la vie d'Emma. Comme le précise Bachelard, l'imagination matérielle « projette des impressions intimes sur le monde extérieur »³. Ainsi, ce

à cette description. Reste à savoir comment les deux personnages auraient pu y arriver en seulement deux changements de train, ce qui est difficile en Russie. En même temps, il est possible que Laura fasse une estimation incorrecte lorsqu'elle affirme qu'elle se trouve à dix mille km de Paris. Il est probable qu'elle ait hypertrophié la distance pour souligner l'écart entre sa vie parisienne et sa nouvelle vie, son « alternance ». Dans ce cas, les deux personnages pourraient se trouver dans le nord de la Péninsule Scandinave, une région habitée par la tribu des Samis qui correspond aux descriptions présentes dans le roman.

¹ Mieke Bal écrit pendant l'âge d'or du structuralisme, à l'avènement duquel nous devons la théorisation de la mise en abyme, comme nous l'avons vu, par Lucien Dällenbach (voir *op. cit.*) ; cela explique aussi sa terminologie.

² Mieke Bal, *op. cit.*, p. 127. Voir aussi Moshe Ron, *op. cit.*, p. 428-429, pour la discussion de cette notion proposée par Bal.

³ Gaston Bachelard, *op. cit.*, p. 11.

dernier reflète les fluctuations cognitives des héros et devient une boîte de résonance de leur l'activité mentale. Et il en va de même pour l'imagination symbolique.

L'imagination symbolique

Il existe une logique binaire dans la mise en scène des symboles diurnes et nocturnes dans l'œuvre makinienne. Leur apparition et leur distribution dans le cadre du scénario du monomythe n'est pas fortuite, mais s'organise en fonction de l'endroit où se situe le héros sur son itinéraire initiatique. Ainsi, les symboles diurnes, qui relèvent, rappelons-le, du régime manichéen de l'antithèse, centré sur la confrontation des contraires, et qui se déclinent souvent sur le mode de l'héroïsme, apparaissent lorsque le protagoniste se trouve au commencement de son aventure et qu'il n'est pas encore un initié. En revanche, les symboles nocturnes, qui sont synthétiques et privilégient la convergence et la fusion des contrastes, se manifestent notamment dans les étapes finales du monomythe, quand le héros devient un initié prêt à retourner à son monde d'origine pour le transfigurer. Autrement dit, l'imagination diurne est représentée en jonction avec le monde des non-initiés, de ceux qui n'ont pas encore accepté (x)1 l'appel de l'aventure et qui sont incarnés par les êtres biologiques et sociaux qui vivent sous l'emprise du temps et de l'histoire. L'imagination nocturne, quant à elle, relève du monde des initiés et caractérise ceux qui, à la fin de leur voyage initiatique, sont passés par une métamorphose mentale – la *métanoïa* prêchée par le personnage de Theo Godb (A). Ils sont ceux qui ont dépassé leur statut d'êtres biologiques et ont réussi à transgresser leurs rôles sociaux, atteignant une temporalité autre, qui subvertit la chronologie historique et se déroule en accord avec un rythme intérieur, façonné par l'amour et la syntonie avec la nature et le cosmos. Dès lors, l'imagination symbolique fait écho à la vision du monde des personnages, indiquant la place où ils se situent à l'intérieur du schéma du monomythe. Elle traduit aussi deux positionnements distincts par rapport au temps, ce pourquoi il est utile de nous attarder un instant sur la conception bergsonienne du temps avant de faire le point sur les occurrences des régimes de l'imagination symbolique dans notre corpus. Cela nous aidera à mieux comprendre les deux rapports au temps qui seront évoqués ci-dessous, ainsi qu'à ajouter un éclairage rétrospectif à l'analyse que nous avons menée jusqu'ici.

Dans son *Essai sur les données immédiates de la conscience* (1889)¹, le philosophe français Henri Bergson (1859-1941) opère une distinction entre le temps et la durée qu'il reprendra plus tard dans un autre ouvrage, *Durée et simultanéité*, publié à la suite de sa célèbre rencontre avec Albert Einstein. Le temps et la durée désignent deux types distincts de chronologie. Le premier est celui mesurable par la montre et dit objectif. C'est le temps universel, qui intéresse moins le penseur, tout d'abord parce qu'il est hypothétique – Bergson avoue qu'il est difficile de savoir si ce temps existe en dehors de nos mesures et en dehors de la Terre, et ensuite parce qu'il ne reflète pas le vécu, le philosophe ayant une approche phénoménologique, centrée sur la structure de l'expérience. La seconde manifestation chronologique est intérieure et relève de la conscience. Elle consiste en « une participation sentie et vécue »², désignant, autrement dit, le temps perçu, qui est différent du temps mesurable³. L'une des définitions que le penseur donne de la durée est celle d'une « continuation de ce qui n'est plus dans ce qui est »⁴, ce qui n'est pas sans rappeler l'habitude des narrateurs de revenir constamment, tout au long d'un roman, sur un moment particulier de leur existence. Ce procédé actualise, en effet, un instant vécu, qui appartient au passé et qui, partant de là, « n'est plus », l'intégrant sans cesse « dans ce qui est », à savoir dans le présent. Cette pratique, qui relève de l'esthétique du refrain⁵, fait partie de l'isotopie de l'« alternance » ; cette dernière est définie, nous l'avons vu, de manière ambiguë et indirecte, par le concept de *métanoïa*, qui suppose une révolution au niveau cognitif, un changement mental profond et durable, ainsi que par « la science des instants éternels » (CEA, p. 169), qui consiste dans la visualisation créatrice d'un instant épiphanique. À la lumière de ces précisions, la distribution des symboles diurnes et nocturnes dans notre corpus paraîtra plus claire.

Les symboles diurnes sont, comme nous l'avons montré⁶, divisés en six catégories, dont trois relèvent de l'angoisse devant le temps et trois de la fuite devant l'avenir. Tous les six sont placés sous le signe du Kronos⁷ qui est isomorphe de l'histoire et correspond, dans la pensée du Bergson, au temps objectif et mesurable. Ces éléments entrent, de ce fait, dans la rhétorique de la finitude et de l'éphémère. Ainsi, les symboles chronophobes, à savoir les

¹ Henri Bergson, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, Paris, Presses Universitaires de France, [1889] 2003.

² Henri Bergson, *Durée et simultanéité*, Genève, Arvensa Éditions, [1922] 2019, p. 41.

³ *Ibid.*, p. 41-46.

⁴ *Ibid.*, p. 44.

⁵ Michèle Aquien, *op. cit.*, p. 231.

⁶ Cf. *supra* ; p. 128-131.

⁷ Gilbert Durand, *op. cit.*, p. 72.

thériomorphes, nyctomorphes et catamorphes, apparaissent dans la description de la première facette de l'esprit intermental de l'« ici-bas », celle perçue par les gens ordinaires qui ne sont pas encore partis pour l'aventure initiatique. La thériomorphie est présentée dans ce contexte à la fois sous l'aspect du fourmillement et sous celui de la voracité et de la bestialité. Le fourmillement se manifeste sous la forme du cheval¹, qui apparaît notamment dans *Une Femme aimée*, dans l'évocation de la sexualité exacerbée de Catherine II. L'intrigue de ce roman est, rappelons-le, construite autour de la création d'un film sur la vie de l'impératrice. Or, selon une légende que rien ne permet d'étayer, celle-ci aurait eu des rapports sexuels avec un cheval de son écurie. Partant des dialogues des producteurs et des scénaristes, il s'ensuit qu'il existe deux types de public. Il y a ceux qui perçoivent la protagoniste à travers sa vie intime, marquée par ses nombreux amants, et les autres, comme Oleg Erdmann et Eva Sanders, qui sont intéressés par la sensibilité de Catherine II, par sa vie mentale et ses fluctuations affectives. Ces derniers, moins nombreux, veulent saisir et comprendre l'essence de son être et non pas la mythologie érotique tissée autour de sa personne. Ainsi, dans la première version d'un scénario écrit par Oleg Erdmann,

[...] il y a ce cheval qu'on évoque en parlant des extravagances sexuelles de Catherine II. Un mythe, sans doute, et pourtant, dans une réserve de l'Ermitage, un employé complaisant a montré à Oleg ce support en bois : un agrégat pour retenir le cheval dont l'impératrice, dévorée par la lubricité, aurait utilisé la vigueur génitale... (UFA, p. 77)

Cela se passe dans les années 1980. Dans la même logique, plus tard, Jourbine, un vieil ami d'Oleg Erdmann rapidement devenu riche à la suite de la dissolution de l'URSS, finance une série télévisée qui mise justement sur les aspects de type tabloïde de la vie de l'impératrice, à savoir ceux qui, selon lui, vont maximiser l'audience. Le cheval comme partenaire sexuel éveille la curiosité, le rire et l'intérêt de certains spectateurs qui, par-delà cette anecdote, ne semblent rien percevoir de la vie de Catherine II. Pour eux, celle-ci peut être résumée de la manière suivante : « Le favoritisme comme institution, le sexe comme forme de gouvernement, l'orgasme comme facteur de la vie politique » (UFA, p. 63). Cette phrase elliptique consistant en l'énumération des éléments qui jalonnent la biographie de l'impératrice traduit la vision des humains, dominés par l'emprise du temps historique, qui façonnent de ce fait un portrait impérial correspondant à leur image. Ainsi, le symbole chevalin caractérise non pas la vie de l'impératrice, mais la curiosité morbide de la foule. En effet, le cheval apparaît dans les discours des non-initiés et son symbolisme révèle des informations en ce qui les

¹ Les autres animaux qui font partie de cette catégorie, la vermine et les vers, sont absents de notre corpus.

concerne car, se trouvant sous l'emprise du Kronos, ils parsèment leurs conversations d'éléments qui décrivent leur état.

L'imagination des initiés, qui maîtrise le temps, actualise en revanche le régime symbolique nocturne. Ces derniers ne voient pas Catherine II sous un angle thériomorphe, mais sous un jour plus complexe, qui remet en question leurs capacités expressives : « Bien plus difficile à dire était une nuit de brume, une allée d'arbres nus en attente de l'hiver, le silence d'une femme qui se sentait tout autre que l'illustre tsarine dont elle portait le nom » (*UFA*, p. 68), avoue le narrateur à cet égard. Cette image poétique qui réunit la nuit, les arbres et le silence d'une femme s'inscrit en faux contre la vision d'une impératrice avide de pouvoir et de sexe ; ces deux portraits illustrent deux visions différentes du monde, l'une qui relève d'un exercice de mémorisation d'informations succinctement présentées dans un manuel d'histoire, l'autre qui découle d'un exercice d'empathie, se passe des détails biographiques les plus connus et mobilise la sensibilité et l'imagination. La première est placée sous l'emprise du temps et de l'histoire, alors que la seconde s'y soustrait, surprenant le silence d'une femme, son activité mentale, ses pensées – en bref, son être intime et non pas son masque social et politique.

À part le cheval, un autre aspect du fourmillement est la représentation des foules humaines qui obéissent aveuglément aux instructions d'un régime totalitaire. Dans *Le Livre des brèves amour éternelles*, par exemple, le narrateur est un ancien orphelin qui écrit sur Dmitri Ress, un dissident soviétique fragile et malade rencontré une fois dans une ville du nord-ouest russe. Dans une logique que nous avons déjà mise en évidence dans la partie précédente, Dmitri Ress et le narrateur incarnent la dyade maître-disciple. Leur rencontre a lieu le jour du Premier Mai 1980¹, appelé simplement le Jour du Travail² et célébré en Union soviétique pendant deux jours par des défilés soigneusement chorégraphiés et par une pompe censée renforcer le pouvoir du régime en place. Méditant sur ce spectacle, Ress parle au (futur) narrateur de « la fourmilière humaine » (*LBAE*, p. 20), des « masses populaires » (*LBAE*, p. 14), de la foule qui défilera pour n'importe quel régime, puisque, à son avis, cet ordre du monde, bien que faux ou abusif, apaise cependant les angoisses existentielles, et les humains ont besoin de cet apaisement. Ceux qui se soustraient à la fourmilière sont peu nombreux et constituent le référent du titre de la première partie du roman, « *L'infime minorité* » (*LBAE*, p. 11, en italique dans le texte).

¹ L'année n'est pas précisée, mais dans son dialogue avec le narrateur, Ress affirme que Jean-Paul Sartre, qui est mort le 15 avril 1980, venait de mourir (*LBAE*, p. 20).

² Et non pas la Journée internationale des travailleurs, comme elle est connue à l'Ouest.

En outre, l'animalité y apparaît également sous un jour caricatural, dans un dessin réalisé à la veille de l'anniversaire de la Révolution d'Octobre par Ress, lorsqu'il avait vingt-deux ans. La caricature illustre les membres du parti avec des têtes de porcs et elle rebaptisait la révolution « *la Grande Porchaison* » (*LBAE*, p. 14, en italique dans le texte). Ce personnage s'inscrit ainsi dans une tradition présente dans la littérature de dénonciation, tradition qui est d'ailleurs mentionnée dans une référence intertextuelle : « Son idée n'était pas neuve, toute la littérature dissidente usait de ce procédé, Soljenitsyne lui-même assimilait l'un des membres de la nomenklatura à un sanglier brutal et lubrique » (*LBAE*, p. 14). Ajoutons au passage que la caricature porcine rappelle aussi l'allégorie animalière de George Orwell, qui illustre dans *La Ferme des animaux* un monde totalitaire gouverné par deux cochons, Napoléon, inspiré par Staline, et Snowball, calqué sur la figure de Trotsky¹. Le texte suggère que Ress aurait pu être pardonné pour son délit s'il n'avait pas été « orgueilleux, affirmant avoir peint ce qu'il voyait, décidé à dénoncer ce bestiaire » (*LBAE*, p. 14). Autrement dit, son attitude, à cause de laquelle il sera condamné au camp, relève, elle aussi, de l'imagination diurne. Plus précisément, elle s'inscrit dans la logique des symboles diaïrétiques, des luttes héroïques contre le temps et l'histoire, représentés en l'occurrence par le régime soviétique. La dissidence et l'engagement politique sont des attitudes qui caractérisent les héros avant leur initiation – nous l'avons vu dans le cas d'Elias (*AH*), de Samouraï (*ATFA*) et de Vivien de Lynden (*ADF*). Ceux-ci apparaissent dans l'étape de leur vie qui précède le départ pour l'aventure, et ils sont des manifestations d'un manque de sagesse et de maturité émotionnelle. Certains, comme Samouraï et Vivien de Lynden, perdent leur vie à cause de leur engagement politique, ratant à jamais l'occasion d'entreprendre le voyage initiatique.

Ainsi, la thériomorphie vorace et bestiale ne caractérise pas les animaux, mais les humains, présentés sous un angle zoomorphe. L'imagination symbolique fait à cet égard écho à l'imagination matérielle, la cruauté des humains étant également celle qui provoque des images qui relèvent du versant dysphorique du complexe d'Empédocle, à savoir la destruction par le feu. Par exemple, la métaphore de l'éléphant dépecé qui apparaît dans *L'Amour humain* est un symbole de la cruauté et de la cupidité des hommes, dans le contexte d'une période – la seconde moitié du XX^e siècle – de guerres sanglantes et successives auxquelles personne ne

¹ George Orwell, *La Ferme des animaux*, Paris, Gallimard, [1945] 1992, trad. de l'anglais par Jean Quéval. Pierre Brunel affirme d'ailleurs que « le masque animal est un instrument privilégié pour l'auteur de satires » (Pierre Brunel, *op. cit.*, p. 41). En outre, Eugène Ionesco compare aussi les membres de la Grade de fer – une organisation fasciste roumaine fondée en 1927 et déclarée interdite en 1941 – avec des animaux. Pour l'écrivain, les membres de cette organisation sont définis par leur caractère thériomorphe exacerbé, incarnant « toute la bestialité et toute l'infinie bêtise de l'humanité et du cosmos » ; ainsi, leur chant, affirme-t-il, est « une sorte de mugissement ». Eugène Ionesco cité par Pierre Brunel in *ibid.*, p. 19-20.

semble vouloir mettre un terme, en dépit du grand nombre de victimes. Par ailleurs, l'héroïsme initial d'Elias découle des traumatismes vécus dans son enfance, en tant que témoin des meurtres et des viols qui marquent sa mémoire à jamais et l'incitent à vouloir changer le monde. L'attribution des éléments thériomorphes aux êtres humains apparaît de manière explicite dans le texte, lorsque le narrateur avoue que l'Afrique lui rappelle souvent un « grand animal débité par les fauves humains » (*AH*, p. 28). Le chiasme « grand animal »/« fauves humains » souligne l'attribution des caractéristiques zoomorphes aux humains, qui déchiquent le « grand animal » qu'est le continent africain. Le topos du dépècement revient dans *Une Femme aimée*, où le protagoniste occupe un poste de nuit dans un abattoir de Leningrad pour subvenir aux besoins de sa vie estudiantine. Le cheval y apparaît ainsi à nouveau, mais sous une autre forme, celle de matière première, de production de viande alimentaire. Par l'exposition omniprésente de la mort animale, le travail d'Oleg entraîne des réflexions sur la vie des humains :

[...] la nuit aux abattoirs fut rude : des carcasses de chevaux, en fardeau sanguinolent, et la vie d'une benne où les ouvriers jetaient les viscères. Un magma noir, luisant et qui semblait bouger. « Les hommes, pensa-t-il, se battent pour dominer leurs semblables, s'enrichir, conquérir les femmes les plus belles. La mort vient et de tout ce qu'ils ont convoité ou haï, de tout ce qu'ils ont été, reste cette bouillie... L'idée n'est pas neuve, mais moi, j'ai cette benne sous les yeux. [...] » (*UFA*, p. 66-67)¹

La chair des animaux est ainsi utilisée comme prétexte pour méditer sur la brièveté, la fragilité et l'étrangeté de la vie humaine – trois attributs qui sont, rappelons-le, inhérents au monde diégétique makinien – mais aussi sur la bestialité des hommes, sur leur soif de domination et d'accouplement. Ce portrait dévalorisant de l'humanité est donc éminemment zoomorphe, ayant justement en son centre la voracité que Durand attribue à la thériomorphie.

La deuxième catégorie de symboles diurnes, les symboles nyctomorphes, sont au cœur de notamment deux ouvrages, à savoir *Le Crime d'Olga Arbélina* et *L'Amour humain*. Le premier est sans doute un des plus grands romans sur l'inceste de la littérature universelle, méritant d'être placé à côté d'œuvre comme *François le Champi* (1848) de George Sand, *Lolita* (1955) de Vladimir Nabokov, *Ma mère* (1966) de Georges Bataille ou *L'Éloge de la marâtre*

¹ Si l'idée n'est effectivement pas neuve (voir la note précédente), ce passage pourrait aussi être lu comme une allusion à un épisode de *La Femme qui attendait* où un écrivain dissident lit son poème, *Zoo Kremlin*, devant un public d'artistes et de dissidents rejoints par un journaliste américain dans la banlieue de Leningrad, au milieu des années 1970. Le poème est une satire animalière qui décrit le Kremlin brejnévien « comme un zoo d'animaux préhistoriques » (*LFA*, p. 31). Son auteur est mentionné une seule fois, au passage, lorsque le narrateur demande à un ami ce que les autres membres de leur groupe sont en train de faire : « [...] Choutov lit la deuxième partie de son *Zoo Kremlin* mais personne n'écoute car ton ami rebaise derrière l'art non figuratif. Avec l'Américain » (*LFA*, p. 39-40). Or, comme nous l'avons déjà vu, Choutov est le nom du protagoniste de *La Vie d'un homme inconnu*, l'écrivain soviétique exilé à Paris qui a un passé de dissident. Il est probable qu'il s'agisse du même personnage, même si aucun autre passage n'éclaire ou renforce cette coïncidence, qu'il incombe au lecteur d'interpréter.

(1988) de Mario Varga Llosa¹. L'hypotexte² du *Crime d'Olga Arbélina* est, certes, la pièce *Œdipe Roi* (430-426 av. J.-C.) de Sophocle. Celle-ci est une version du mythe grec d'Œdipe, selon lequel l'oracle de Delphes prédit que le personnage éponyme sera coupable d'un double crime, le parricide et l'inceste, raison pour laquelle ses parents, Laïos et Jocaste, l'abandonnent dès la naissance sur le Mont Cithéron. Sauvé par un berger, Œdipe finira par accomplir la malédiction, puisqu'il tue son père lors d'une altercation et épouse ensuite la veuve de celui-ci, c'est-à-dire sa propre mère. Mais Makine va plus loin dans la représentation de l'inceste que tous les auteurs mentionnés ci-dessus. Dans le roman de George Sand, Madeleine élève François, avec lequel elle aura une relation amoureuse plus tard, mais il n'existe aucun lien de sang entre eux ; de même, Humbert Humbert est le beau-père de Lolita, alors que dans *L'Éloge de la marâtre*, le beau-fils âgé de dix ans fait preuve d'une extrême perversité en faisant croire à sa belle-mère qu'il est amoureux d'elle pour, en réalité, se faire passer pour la victime de sa séduction et agir de sorte qu'elle soit chassée de leur maison par son père ; chez Bataille, la mère initie son fils à la débauche et celui-ci s'y laisse entraîner, alors que, enfin, le destin d'Œdipe s'accomplit à son insu, et à l'insu de tous les autres personnages.

Dans le roman makinien, en revanche, la princesse Arbélina accepte l'inceste par amour. D'une part, elle sait que son fils mourra jeune à cause de son hémophilie et qu'elle sera donc probablement la seule femme avec qui il ait eu des relations sexuelles, et d'autre part, elle ne veut pas lui provoquer une crise émotionnelle en lui révélant la découverte de ses viols. Olga est ainsi – nous l'avons mentionné précédemment – un personnage éminemment tragique ; abandonnée par son mari, elle élève seule leur fils ; son amour maternel démesuré finit par entraîner sa maladie mentale et son long séjour dans un asile, où elle finit ses jours. De ce fait, le triangle œdipien entre la mère, le père et le fils est absent de ce roman, le père n'apparaissant que dans les souvenirs des personnages, de même qu'à la fin du livre, lorsqu'il rend visite à Olga dans l'asile où elle est internée pour obtenir la permission d'emmener leur fils en Russie. Ainsi, l'histoire de leur inceste se rapproche plus de celle de la figure mythologique de Gaïa et

¹ Nous n'avons mentionné ici que les grands romans qui portent sur une histoire d'amour entre une figure parentale et un enfant, à l'instar de l'inceste illustré dans *Le Crime d'Olga Arbélina*. Nabokov est également l'auteur de *Ada ou l'ardeur* (1969), qui met en scène un inceste entre un frère et sa sœur. Il convient de mentionner aussi *Le Jardin de ciment* (1978) de Ian McEwan, qui porte également sur un inceste fraternel. Un exemple célèbre de mère castratrice est illustré par D. H. Lawrence dans *Amants et Fils* (1913). Par ailleurs, Donald Kalsched note que l'inceste est souvent la prérogative des rois et des divinités, ce qui est effectivement le cas chez Makine. Donald Kalsched, *op. cit.*, p. 74.

² Nous utilisons cette notion dans l'acception de Gérard Genette, qui entend par « hypotexte » un texte sur lequel se greffe une œuvre qui lui est postérieure, appelle « hypertexte ». Entre les deux il y a une relation d'hypertextualité, qui est un des cinq types de relations qui peuvent exister entre différents textes. Gérard Genette, *Palimpsestes*, *op. cit.*, p. 19.

de son fils, Ouranos. Comme le soulignent Jean-Pierre Vernant et Pierre Vidal-Naquet, « Ouranos est [le] fils de [Gaïa] de façon très particulière, puisqu'elle l'a engendré sans union sexuelle, sans père », « elle le tire d'elle-même comme son double et tout à la fois son contraire »¹. La mère et le fils subvertissent en l'occurrence la symbolique du couple, qui est un des symboles cycliques du régime nocturne de l'imagination, formant un couple placé sous le signe de l'interdit, de la tromperie et de la dissimulation, pratiquées aussi bien par le fils que par Olga, qui lui cache qu'elle est au courant de l'inceste. Leur histoire n'est pas initiatique, mais funeste. La tension entre l'amour maternel et ses limites est ainsi transmise par la mise en scène de tensions entre les deux régimes de l'imagination symbolique, agencés selon une logique traduisant le conflit qui tiraille l'héroïne.

La confrontation entre l'imagination diurne et la nocturne apparaît également au niveau chromatique, les symboles nyctomorphes de l'obscurité, des ténèbres et de la noirceur étant représentés à côté d'images riches en couleurs, qui relèvent du symbolisme nocturne qui a intégré le temps et ne se trouve pas sous son emprise. À la première lecture, cela risque de paraître paradoxal, Olga étant une héroïne tragique, qui ne parvient pas à se soustraire à la logique de la première facette du monde du monomythe ; par conséquent, nous pourrions nous attendre à ce que seuls les symboles diurnes soient présents dans le texte, alors que les nocturnes, qui caractérisent le monde des initiés, en soient absents. Or cela n'est pas le cas, puisque les deux régimes s'y confrontent, faisant écho au conflit interne de la protagoniste. Simplement, leur occurrence est structurée en fonction de la dialectique du dehors et du dedans. Plus précisément, l'intérieur de la maison dans laquelle Olga habite avec son fils est décrite, surtout pendant l'hiver de leur inceste (1946-1947), dans des nuances de clair-obscur, selon la pénurie chromatique spécifique au régime symbolique diurne, apparaissant – nous le verrons tout à l'heure – à travers des images ténébristes dans le cadre desquelles se glisse une lumière tamisée. Selon Bachelard, qui a accordé une importance particulière à la poétique de la maison, l'image de la maison devient « la topographie de notre être intime »². Celle d'Olga est effectivement un mélange d'obscurité et d'intimité, présentées en contraste avec de brèves percées de lumière. Les rideaux de la fenêtre de sa chambre sont souvent fermés, alors que l'espace est illuminé par une lampe ou par le feu du poêle. De surcroît, les corps nus des personnages insèrent de la « blancheur dans l'obscurité » (*COA*, p. 235) de la chambre. Dans une optique similaire, un des premiers changements entraînés par la découverte de l'inceste est

¹ Jean-Pierre Vernant et Pierre Vidal-Naquet, *Œdipe et ses mythes*, Bruxelles, Éditions Complexe, [1986] 2006, p. 10.

² Gaston Bachelard, *Poétique de l'espace*, op. cit., p. 27.

l'insomnie d'Olga, qui commence à occuper une place particulière dans sa vie, tantôt parce que tout en prétendant dormir, elle attend que son fils vienne lui faire l'amour, tantôt en raison de la souffrance psychique qu'elle éprouve à cause de cet acte. L'héroïne passe ainsi des « nuits blanches », expression oxymorique, bien que lexicalisée – car elle désigne une nuit sans sommeil – qui apparaît à plusieurs reprises dans le texte (*COA*, p. 146 ; p. 199) et qui fait écho à « la pureté de [l]a douleur » ressentie par l'héroïne (*COA*, p. 199). En outre, son fils arrive d'habitude dans sa chambre « au début de la nuit » (*COA*, p. 234) – la tombée du soir et les premières heures de la nuit ayant souvent des connotations lugubres et faisant partie des symboles nyctomorphes, comme l'a montré Durand¹. La répétition de ce geste finit par brouiller définitivement la lumière, la nuit prenant le dessus sur le jour. Olga a ainsi l'impression que certaines de ses journées consistent en « un long crépuscule qui dur[e] du matin au soir » (*COA*, p. 234).

L'extérieur de la maison, quant à lui, est caractérisé par une remarquable richesse chromatique. L'héroïne observe fréquemment « la luminosité mauve de l'air » (*COA*, p. 104), « le bleu pâle du ciel » (*COA*, p. 244) ou « le reflet légèrement violine » (*COA*, p. 244) d'une muraille. Sa maison semble se tenir à l'écart de cette diversité de nuances, comme si l'intérieur et l'extérieur de l'espace habité formaient deux univers différents et incompatibles. Ainsi, lorsqu'Olga « voulut écarter les rideaux pour emplir cette pièce du reflet bleu de la neige... » (*COA*, p. 181), son geste, précise le narrateur, « fut trop brusque. L'un des anneaux, un lourd anneau de bronze, glissa sur le tapis. La chambre sembla coupée en deux moitiés, l'une baignée d'une blancheur lactée, l'autre plus noire que d'habitude » (*COA*, p. 181). Malgré ses efforts, ses tentatives semblent vouées à l'échec. Dans ce contexte, entrant dans la pièce, son fils « s'arrêta à la frontière argentée et noire qui divisait la chambre. Argentée comme la neige derrière la fenêtre, la transparence bleutée sur la porte, sur la chaise, sur le tapis. Noire comme l'obscurité qui se condensait autour du lit » (*COA*, p. 182). Le lit incestueux devient le point central des ténèbres, renvoyant à l'idée de souillure morale et spirituelle. Le même contraste entre le clair et l'obscur domine aussi l'endroit où Olga aperçoit l'icône de la Vierge à trois bras, qui réunit, comme nous l'avons montré plus haut, les thèmes de la maternité et de l'anomalie. Il s'agit d'une chapelle orthodoxe russe dont l'« obscurité [est] ponctuée de lueurs » (*COA*, p. 187).

Il convient de noter également que l'élément qui rend l'inceste possible, à savoir l'infusion d'Olga, dans laquelle son fils met des somnifères à son insu, est dans un premier

¹ Voir *supra*, p. 129.

temps un symbole spectaculaire, lumineux, qui est transformé en un élément dysphorique. En effet, Olga prépare son infusion le soir, à l'heure nyctomorphe du crépuscule, selon un rituel personnel qui remonte aux années de guerre, quand ce liquide l'« aidait à dormir [et] donnait l'illusion d'un dîner ou, du moins, remplaçait le thé » (COA, p. 76). La boisson a d'abord un effet anxiolytique, non seulement grâce à ses vertus, mais aussi par la manière dont elle est préparée et qui permet à Olga de passer un instant de silence et de repos. Pendant la préparation de sa tisane, en effet, le regard de la protagoniste, affirme le narrateur, « s'oubliait dans l'imperceptible transmutation du liquide doré, se clarifiait suivant sa décantation... » (COA, p. 76). Par sa chromatique, cette boisson relève des symboles spectaculaires, la nuance dorée étant isomorphe de la lumière ouranienne et de l'or visuel ou phénoménal¹, ce qui lui confère un caractère solaire marqué.

Qui plus est, le symbolisme du doré « risque de faire bifurquer l'imagination vers les rêves alchimiques de l'intimité substantielle »². Or, la rhétorique du narrateur renvoie justement à l'isotopie de l'alchimie, par l'emploi de deux mots qui font partie du vocabulaire de celle-ci, à savoir la « transmutation » et la « décantation » ; le premier terme désigne la transformation d'une substance en une autre, et le second, la séparation des matières qui sont en suspension dans un liquide. Mais l'objectif suprême de l'alchimie est, comme l'a montré Eliade, la maîtrise du temps, à savoir la possibilité de renverser ou d'arrêter le temps au lieu de se soumettre à son écoulement³. Lorsque le fils d'Olga met des somnifères dans sa tisane, cette dernière devient un symbole alchimique subverti ; autrement dit, si, au départ, ce liquide aidait la mère à se soustraire au temps et à se reposer, il se métamorphose dans la substance même par laquelle Olga devient l'esclave du temps, sous plusieurs aspects. D'abord, le sommeil profond provoqué par les médicaments laisse à son fils un temps limité pour agir, pendant lequel elle perd tout contrôle et de son temps et de son corps, qui est utilisé à son insu, laissé en proie à autrui. Ensuite, après la découverte des actions de son fils, l'une des raisons pour laquelle elle décide d'y consentir, certes, sans que celui-ci le sache, est justement le temps limité que son fils, souffrant d'une maladie héréditaire chronique, a à vivre⁴. Ajoutons encore un détail : la tisane est faite avec des fleurs de houblon, la même plante dont les lianes, pendant

¹ Gilbert Durand, *op. cit.*, p. 147.

² *Idem.*

³ Mircea Eliade cité par Gilbert Durand in *op. cit.*, p. 323.

⁴ Rappelons que l'action du roman se passe au lendemain de la Seconde Guerre mondiale. De plus, Olga est une aristocrate destituée et exilée, donc dépourvue de moyens financiers, ce qui réduit ses espoirs de trouver des conditions qui prolongent la vie de son fils. Les premiers médicaments antihémophiliques sont arrivés, comme nous le rappelle Danièle Carricaburu, au milieu des années 60. Cf. Danièle Carricaburu, « Les hommes hémophiles face à la médecine : Mise en acte d'une recherche », *Socio-anthropologie*, n° 5, 1999, article consulté en ligne sur <http://journals.openedition.org/socio-anthropologie/55> le 25 mai 2019.

l'orage que nous avons évoqué plus haut, semblent se transformer en serpents, révélant ainsi leur aspect effrayant et ténébreux. La double hypostase du houblon, qui apparaît dans la préparation de la tisane et qui prend une forme ophidienne pendant l'orage, fait donc écho à la métamorphose de la boisson rituelle de la princesse.

En outre, la pendule et le miroir apparaissent de manière récurrente dans la description de la maison d'Olga, l'un symbolisant justement le temps, et l'autre, le double du réel, la facette inversée de ce qui est visible. Ainsi, lorsque le cadran se reflète dans le miroir, le narrateur affirme que ce dernier compte « le temps à rebours » (*COA*, p. 212), ce qui, par-delà la description de cette réflexion inversée, suggère aussi le fait que la fin approche – celle de l'histoire des personnages, ainsi que celle du roman dont cette expression marque d'ailleurs le début du dernier tiers. Notons enfin que l'eau mortuaire dans laquelle se noie Serge Goletz, ainsi que le sang néfaste du fils et l'illustration d'Olga à travers le complexe d'Ophélie – trois éléments propres à l'imagination hydrique que nous n'avons pas besoin de reprendre, car ils ont été traités ci-dessus – font eux aussi partie du régime imaginaire diurne et nyctomorphe qui est dominant dans ce roman.

Un autre exemple remarquable de nyctomorphie traverse *L'Amour humain*, où la nuit est connotée négativement¹ dès l'incipit, étant assimilée à une vie sans amour : « Sans l'amour qu'il portait à cette femme, la vie n'aurait été qu'une interminable nuit dans les forêts du Lunda Norte, à la frontière entre l'Angola et le Zaïre » (*AH*, p. 11). Le référent du pronom personnel « il » est Elias Almeida, le protagoniste du roman ; cependant, notons qu'étrangement, le narrateur n'affirme pas que « sa » vie – celle d'Elias – aurait été une interminable nuit en l'absence de son amour pour Anna, mais il utilise l'article défini au lieu du possessif, se référant à « la » vie. Ce détail mérite d'être mentionné parce qu'il est révélateur de la conception makinienne de l'amour – que nous avons déjà traitée – qui est capable de transformer non seulement la vie de celui qui aime et de l'être aimé, mais aussi celle de ceux qui entrent en contact avec ceux-ci. L'amour sacrificiel de Mila (*VHI*), rappelons-nous, transgresse le temps et la mort du personnage, modelant – nous le verrons en détail dans le chapitre suivant – le modèle mental que Choutov a du monde, bien que Mila et Choutov ne se soient jamais croisés. Il en va de même pour Elias. Son amour pour Anna le transforme, mais il transforme aussi l'esprit de son ami, le narrateur du roman, qui passe un certain temps en sa compagnie, ainsi

¹ Une autre connotation négative de la nuit est son usage comme métaphore pour le communisme. Dans *Le Livre des brèves amours éternelles*, le narrateur assimile le régime soviétique à une « nuit sanglante qui s'abat sur la Russie » (*LBAE*, p. 122).

que celui de tout lecteur qui pourrait tomber sur les « notes » (AH, p. 41) que le narrateur prend sur le protagoniste.

Or, la signification de l'amour d'Elias pour Anna est marquée par deux moments importants de la vie du héros, qu'il convient d'analyser en parallèle. Nous avons d'ailleurs déjà souligné auparavant que le roman est constitué selon la logique du double, et que la vie d'Elias connaît des épisodes qui peuvent être lus en miroir, comme celui du moment qu'il passe dans l'isba des bains en Sibérie et celui de ses funérailles aquatiques dans l'Océan Indien. De même, sa relation avec Anna est représentée par deux épisodes révélateurs ; il s'agit de celui où il fait sa connaissance et de celui de leur arrivée en Sibérie, deux moments marqués par deux régimes symboliques différents. Elias est noir et, arrivé à Moscou au début des années 1970 pour étudier le marxisme¹, il est d'abord la victime d'une attaque raciste. La couleur de sa peau fait contraste avec celle des Moscovites ; ce contraste est intensifié par la blancheur de la neige qui constitue la toile de fond de cette scène. Lors d'une de ses promenades dans la périphérie de la ville, le héros rencontre un groupe d'hommes qui le traitent de « primate » et de « macaque » (AH, p. 134), et lui demandent de rentrer au zoo. Ces hommes deviennent rapidement violents. Ainsi, Elias reçoit plusieurs coups, puis est laissé gisant dans la neige. C'est alors qu'il fait la connaissance d'Anna, qui vient lui annoncer que ses agresseurs sont partis. Le clair-obscur domine cet épisode, le manichéisme chromatique du paysage et des personnages faisant écho à celui de la vision du monde de ces derniers. En effet, Elias n'est pas encore un initié, alors que les hommes qui l'attaquent et qui font preuve d'un comportement raciste envers lui ne le sont, de toute évidence, pas non plus.

En revanche, lors du voyage du héros avec Anna vers le village des parents de celle-ci, les contrastes chromatiques s'estompent, voire sont annihilés, symbolisant le début de l'initiation. Ainsi, lorsque les deux partent pour les « confins de l'empire » (AH, p. 158) – dénomination périphrastique qui désigne la Sibérie –, la traversée géographique du pays est marquée chromatiquement : « [...] Elias nota la distance parcourue depuis Moscou. Sa couleur ne faisait plus de lui un singe, ni un symbole de propagande, ni un totem qui exigeait des courbettes humanistes. Elle était certes visible mais au même titre que les stigmates du gel sur

¹ Souhaitant promouvoir la constitution de régimes socialistes en Afrique, l'Union soviétique multiplie, dès l'ère khrouchtchévienne, ses accords de coopération militaire et interculturelle avec les pays africains. Zaki Laïdi met en évidence le fait que l'Angola, à côté du Mozambique et de l'Éthiopie, trois pays à orientation socialiste confirmée, intéressent en particulier l'URSS, surtout à partir des années 1970. Les causes de cet intérêt résident dans la volonté de ces pays de s'intégrer à la communauté socialiste, ainsi que dans leur position géographique stratégique ; les deux premiers couvrent l'Afrique australe, alors que le dernier est situé dans la proximité du Golfe Persique. Zaki Laïdi, « L'URSS et l'Afrique : vers une extension du système socialiste mondial ? », *Politique étrangère*, n°3, 1983, p. 679-699.

un visage » (AH, p. 158). Dans la même optique, le narrateur écrit que « le froid extrême noircit la peau plus que la brûlure du soleil » (AH, p. 157). Cette idée illustre la correspondance en miroir des deux esprits intermentaux, l’Afrique et la Sibérie, centraux à ce roman, dont chacun constitue un double inversé de l’autre, les températures négatives extrêmes des hivers sibériens faisant écho à celles, caniculaires, du climat africain. « Ce bout du monde », continue le texte, « brassait une multitude d’ethnies et de coutumes, univers bigarré qui accueillait cet Africain comme une nuance de plus dans le chaos de la mosaïque humaine » (AH, p. 158).

Le dépassement de la pensée diurne manichéenne, reflétée par le jeu du noir et du blanc, se trouve ainsi exprimé par des références chromatiques. La Sibérie est présentée ici sous un angle idéalisé, comme une terre définie par l’attitude humaniste, accueillante et bienveillante de ses habitants, qui dissout les oppositions et remet en question les contraires. En effet, le roman réactualise l’une des deux oppositions centrales à la géographie culturelle de la Russie, à savoir celle qui oppose la partie européenne à la partie asiatique du pays¹. La partie européenne apparaît, en l’occurrence, comme un véritable *locus hostilis*. Elle constitue le siège d’un pouvoir totalitaire et, de plus, Elias y passe par des expériences – nous pouvons nous permettre d’utiliser cette métaphore – sombres. La Sibérie, en revanche, est un *locus amoenus* sans égal sur la terre ; maternelle et protectrice, elle prend la forme d’un utérus hypertrophié. Le roman crée ainsi une vision essentiellement euphorique et lumineuse de la Sibérie², qui, contrairement au lieu commun qui veut que cette région soit un espace funèbre, a des racines dans l’histoire intellectuelle russe. Nous avons notamment à l’esprit la pensée et les écrits des 121 décembristes exilés au XIX^e siècle, dont nombreux y trouvent une terre prospère à leur épanouissement intellectuel et une liberté politique dont Saint-Pétersbourg, la capitale de l’époque, est dépourvue en raison de la proximité du pouvoir autocrate³. Terminons nos propos sur la nyctomorphie dans *L’Amour humain* en précisant que le message central de

¹ Mark Bassin a fait le point sur les différentes formes prises par ce contraste dans l’histoire intellectuelle des Russes. Voir son article, « Russia between Europe and Asia : The Ideological Construction of Geographical Space », *op. cit.* Le second couple binaire qui définit l’espace géographique russe est formé par les villes de Moscou et de Saint-Pétersbourg. Makine manifeste une préférence marquée pour la seconde, qui apparaît sous un jour valorisant dans ses romans, alors que la première est souvent présentée sous un angle péjoratif. Rappelons que la capitale occupe une place importante dans *La Fille d’un héros de l’Union soviétique*, le seul roman dont le héros principal refuse le voyage initiatique.

² Par rapport à d’autres romans, comme *L’Archipel d’une autre vie*, dans lequel la Sibérie est présentée de manière plus complexe, à la fois comme la terre de l’exil et des camps et comme celle de la libération politique et spirituelle.

³ L’affaire des décembristes est un épisode célèbre de l’histoire russe. Les décembristes sont des militaires qui, le 14 décembre 1825 – leur nom étant dérivé de celui du mois de décembre – organisent à Saint-Pétersbourg une insurrection contre le nouveau tsar, Nicolas I^{er}. L’insurrection est réprimée ; une partie des participants est exécutée et l’autre est déportée en Sibérie, condamnée au bague et à l’exil. Sur l’écho de cet événement dans la culture russe, voir la monographie de Ludmilla A. Trigos, *The Decembrist Myth in Russian Culture*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2009.

ce roman est qu'il existe un élément qui s'oppose à la noirceur du monde. Il s'agit de l'amour indiqué dans le titre, qui remet en cause les dictatures et les utopies politiques ; il rend les guerres inutiles, vainc la chronophobie et l'héroïsme de la lutte contre le temps propre au symbolisme diurne, et il intègre la durée. Le narrateur conclut que le monde, composé en grande partie de non-initiés, en a besoin : « L'essentiel était cet amour, et c'est cela qui manquait à ce monde » (*AH*, p. 91). Par ailleurs, la question-refrain du texte, « Car à quoi servent les soubresauts libérateurs s'ils ne changent pas radicalement notre façon de comprendre et d'aimer nos semblables ? » (*AH*, p. 74), reste en apparence purement rhétorique, mais le roman entier en constitue la plus éloquente réponse.

Enfin, l'imagination catamorphe, celle de la chute, traverse la trajectoire descendante des personnages qui ne parviennent pas à compléter le cycle du monomythe, dont l'itinéraire ascensionnel a pour objectif l'élévation spirituelle. Ainsi, Ivan Demidov, le héros déchu de Makine, sombre dans le désespoir en apprenant que sa fille est une prostituée qui travaille pour le KGB. Il fait une crise cardiaque lors de sa visite à Moscou, sa chute physique corroborant sa déchéance mentale. Dans le même roman, la catamorphie apparaît également dans l'accident d'hélicoptère de l'amoureux de Svetka, l'amie et la colocataire d'Olia ; son fiancé, mobilisé dans la guerre soviéto-afghane, y finit ses jours. En outre, dans *La Vie d'un homme inconnu*, Ivan Choutov, le héros racheté, a un nom qui fait écho à l'idée de la chute. Effectivement, le personnage atteint la cinquantaine en ayant toujours une représentation négative du monde, héritage de son enfance et de sa jeunesse traumatiques. Sans son départ pour Saint-Pétersbourg et la rencontre consécutive de Volski, Choutov aurait pu avoir un sort similaire à celui d'Ivan Demidov (*FHUS*) – remarquons qu'ils portent d'ailleurs le même prénom. Il est cependant « relevé » grâce au récit de Volski sur l'amour plein d'abnégation de Mila.

Aux trois catégories d'imagination diurne qui traduisent l'angoisse devant le temps s'ajoutent les trois qui rendent compte de la fuite devant le temps et l'avenir. Les symboles qui relèvent de ce type d'imagination constituent souvent le passage entre le monde des non-initiés et celui des initiés. Sans appartenir au second, auquel sont propres les symboles de l'imagination nocturne, ils forment le lien entre les deux, apparaissant pendant (y) l'initiation, et notamment lors du (y)1 chemin des épreuves, et préparant les héros pour la sagesse et l'élévation spirituelle qu'ils acquerront au terme de leur voyage. Deux exemples de symboles ascensionnels sont les créatures ailées – en l'occurrence, l'oiseau et le papillon – et les images du royaume céleste. Bien qu'étant des animaux, l'oiseau et le papillon « forment un groupe

bien distinct des autres symboles thériomorphes »¹, les images ornithologiques renvoyant au « désir dynamique d'élévation, de sublimation »². Durand nous rappelle aussi que les représentations ornithologiques sont riches dans l'iconographie alchimique. En effet, l'oiseau « sous sa forme mythique et éthérée [...] est l'aboutissement du Grand-Œuvre »³, c'est-à-dire de la réalisation de la pierre philosophale ou de l'élixir utilisé pour la transmutation des métaux en or.

L'oiseau représenté dans notre corpus, plus précisément dans *L'Amour humain*, n'est cependant pas mythique. C'est un petit oiseau malade qu'Elias soigne lorsqu'il a onze ans, en 1961, dans la petite ville angolaise de Dondo où il passe son enfance, pour assister par la suite à « son premier vol hésitant » (*AH*, p. 46). Or, l'année 1961 marque le début de la guerre d'indépendance de l'Angola (1961-1975), le point initial de quinze ans de lutte entre le pouvoir colonial portugais et le pays colonisé. Suivant son oiseau qui réussit enfin à s'envoler, Elias transgresse à son insu une zone qui est interdite d'accès aux Noirs, dépassant « la frontière de la ville des Blancs » (*AH*, p. 49). Cette expérience s'avère à la fois terrifiante et libératrice : « Quelle folle liberté pour ces deux ailes chétives ! », s'exclame le narrateur. « Bientôt elles survoleraient cette ville interdite et même le fleuve, battraient l'air d'un autre pays, du Congo peut-être... Quant à lui, quelques pas de plus pouvaient lui coûter la vie » (*AH*, p. 49). Elias comprendra plus tard, lors de son voyage initiatique, grâce à l'amour qu'il porte à Anna, que la véritable liberté n'est pas celle du corps qui peut marcher dans n'importe quel espace géopolitique, mais celle de l'esprit qui devient maître de soi et, partant de là, du monde.

L'illustration de l'oiseau comme symbole ascensionnel qui préfigure le franchissement des frontières et la liberté n'est pas fortuite. Durand souligne que paradoxalement, « l'oiseau n'est presque jamais envisagé comme un animal, mais comme un simple accessoire de l'aile »⁴, étant désanimalisé au profit de sa fonction⁵. Remarquons que le narrateur écrit effectivement que ce sont les ailes, et non pas l'oiseau, qui survoleront les espaces interdits aux humains. « Toute représentation psychique de l'image de l'envol est inductrice à la fois d'une vertu morale et d'une élévation spirituelle »⁶. La véritable élévation spirituelle d'Elias est cependant celle symbolisée par ses funérailles aquatiques, lorsque l'eau-miroir transforme sa plongée dans l'océan en une ascension au ciel. En effet, après – et nous

¹ Gilbert Durand, *op. cit.*, p. 127.

² *Idem.*

³ *Ibid.*, p. 129.

⁴ *Ibid.*, p. 126.

⁵ *Ibid.*, p. 127.

⁶ *Ibid.*, p. 129.

avons envie d'ajouter *malgré* – sa disparition, sa vie, écrite par son ami, devient un vecteur ascensionnel, puisque le héros est un être exemplaire, un maître au sens campbellien du terme, un homme capable d'aimer profondément et de vivre une vie transfigurée par son amour. Dès lors, le titre du roman révèle son ambivalence. Le substantif « amour », précédé d'un article défini et suivi de l'adjectif « humain », est en égale proportion l'amour d'un seul homme pour une femme – en l'occurrence, celui d'Elias pour Anna – ainsi que l'amour par excellence. Ce dernier est l'amour exemplaire, le seul capable, dans l'univers diégétique makinien, d'éclairer l'existence des humains.

La symbolique du vol comprend, enfin, encore une strate. Les ailes renvoient à l'archétype de l'ange, l'élévation étant « isomorphe d'une purification qui est essentiellement angélique »¹. Mais tout ange, souligne Durand, est un peu militaire². L'oiseau est ainsi un symbole complexe et ambivalent. Il réunit les thèmes de l'ascension spirituelle et de la lutte terrestre, préfigurant le futur d'Elias, dont le désir d'élévation se joue d'abord sur le terrain politique et historique, pour basculer, après la rencontre d'Anna, vers la dimension mentale et spirituelle. De militaire professionnel envoyé dans des missions en Afrique et à Cuba, Elias devient simplement un homme qui aime.

Le papillon, quant à lui, est mentionné en filigrane dans plusieurs textes³, mais il apparaît en tant que symbole notamment dans *Le Testament français* et *Le Livre des brèves amours éternelles*. Il s'agit d'un papillon de nuit qui incarne le dualisme de l'éros et de thanatos, de la création et de la destruction. Il symbolise ainsi la nature de l'esprit intermental de l'« ici-bas », qui est, comme nous l'avons montré, fragile, éphémère et étrange. Dans l'incipit du *Testament français*, Aliocha est en train de regarder les vieilles photographies de Charlotte, parmi lesquelles il découvre celle d'une femme dont la présence est « anachronique, déplacée,

¹ *Idem.*

² *Idem.*

³ Il apparaît, par exemple, dans *Alternance*. Le roman présente la base australienne de la fondation des *diggers*, dans le cadre de laquelle fonctionne un institut de recherche en psychologie et en neurosciences qui s'interroge sur ce qui pousse les humains à s'enliser dans la réalité sociale au lieu de vivre des instants d'« alternance ». Un des outils dont se servent les membres de cette fondation sont les films. Ils projettent ainsi des courts-métrages sur la vie humaine à l'intention de leurs visiteurs, sans en expliquer le sens. L'un de ces films, intitulé *Tueur en série*, met en scène un homme, Ron, qui est en train de dîner seul dans un restaurant ; après le repas, il passe le reste de sa soirée avec une prostituée. À la fin du film, Ron est dans une galerie d'art contemporain. *L'ekphrasis* filmique se termine par la phrase suivante : « Une brève embaardée de la caméra cadra un papillon aux ailes usées qui se débattait contre une vitre » (A, p. 20). Ce papillon symbolise la condition humaine ; il est fragile, éphémère, et se rend volontiers prisonnier d'un cadre – acte représenté en l'occurrence par sa lutte contre une vitre – au lieu de refuser ce cadre et se retourner pour s'envoler. Le film ne porte pas sur un tueur en série, comme l'indique son titre – Makine est, comme nous l'avons déjà mentionné, un spécialiste de l'anticlimax, ainsi que de la manipulation et la frustration de l'attente du lecteur. Un tueur en série est en fait, dans la vision des *diggers*, celui qui « tue » perpétuellement sa propre vie, en menant ce que le narrateur de ce texte appelle à plusieurs reprises « une vie morte » (A, p. 10).

inexplicable » (*TF*, p. 18). L'enfant ne le sait pas encore, mais cette femme est sa mère naturelle, qui lui avait donné naissance lorsqu'elle était emprisonnée dans un camp sibérien. Charlotte, qui était infirmière, réussit à obtenir l'autorisation d'entrer dans l'hôpital où cette femme était morte pour récupérer son enfant, que sa famille finit par adopter. Ces détails seront révélés à la fin du roman, dans la lettre testamentaire de Charlotte, à laquelle celle-ci attache la photographie découverte par Aliocha dans l'incipit (voir *TF*, p. 339-340). Mais lorsqu'il tombe sur l'image de sa mère pour la première fois, le héros n'est pas au courant de l'histoire de son adoption. À cause de son jeune âge, sa grand-mère souhaite le protéger d'une vérité douloureuse. C'est au moment où Aliocha interroge sa grand-mère sur l'identité de la femme représentée dans la photographie qu'intervient le papillon de nuit, qui joue plusieurs rôles dans ce roman. D'abord, sa présence salvatrice le transforme en un double de Charlotte, les deux incarnant la figure de l'ange gardien. En effet, cette dernière est troublée par les questions de son petit-fils, mais Aliocha, intrigué par l'apparition de l'insecte que la femme lui montre (« Une tête de mort ! Regarde, une tête de mort ! », *TF*, p. 19), n'attend plus sa réponse et détourne son attention du sujet de leur conversation :

Je vis un grand papillon brun, un sphinx crépusculaire qui vibrait, s'efforçait de pénétrer dans la profondeur trompeuse du miroir. Je me précipitai sur lui, la main tendue, en pressant déjà sous la paume le chatouillement de ses ailes veloutées... C'est là que je me rendis compte de la taille inhabituelle de ce papillon. Je m'approchai et je ne pus retenir un cri :

– Mais ils sont deux ! Ce sont des siamois ! (*TF*, p. 19)

Ensuite, le papillon révèle les deux facettes qu'il incarne, celle de l'amour sexuel, par son accouplement, qu'Aliocha ne reconnaît pas en tant que tel, et celle de la mort, par l'image de la tête de mort qu'il porte sur le thorax et de laquelle il prend son nom. Le papillon de nuit évoque en même temps, par la position de son corps devant le miroir, la double facette du monde, celle des initiés et celle des non-initiés. Rappelons que le miroir fonctionne chez Makine comme un double inversé du monde, symbolisant le fait qu'à la fin du cycle du monomythe, le héros aura une vision différente de son univers familial. Le papillon de nuit est donc traversé par le topos du double et préfigure l'avenir d'Aliocha.

Le couple de papillons possède aussi une dimension initiatrice, puisqu'il incarne la première représentation de la sexualité à laquelle le héros est exposé, bien que la signification des « palpitations fébriles » qu'il voit (*TF*, p. 19) lui échappe. Les papillons et la photographie de la mère marquent le seuil symbolique entre l'enfance et l'adolescence. En même temps, ces éléments apparaissent au début du voyage initiatique d'Aliocha, qui se terminera à la fin du roman, par la « rencontre » virtuelle avec sa mère naturelle, avatar de (y)² la déesse promise à

celui qui mène à bien son éprouvant voyage. Notons que le papillon est également, comme nous l'avons vu, un outil qui permet à l'intrigue d'avancer et prépare le climax final. En outre, il aide aussi à ancrer l'action dans l'espace, qui est présenté de manière particulièrement floue au début des romans. Ainsi, dans l'incipit du *Testament français*, le seul déictique spatial est « cette ville aux abords de la steppe russe où [Charlotte] avait échoué après la guerre » (*TF*, p. 17). Mais le fait que le nom de l'insecte soit indiqué permet de placer l'action dans la partie européenne de la Russie, puisque le papillon tête-de-mort ne fait pas partie de la faune sibérienne. Ce détail peut sembler dépourvu d'importance, d'autant que l'espace où se déroule l'action sera de toute façon mentionné ultérieurement, mais cela vaut la peine de révéler que le narrateur accorde une attention particulière au dévoilement du chronotope, le projetant dans un premier temps en arrière-plan tout en offrant des détails apparemment insignifiants mais qui permettent de l'identifier.

Dans *Le Livre des brèves amours éternelles*, le papillon de nuit apparaît sous un jour partiellement similaire à celui sous lequel il est présenté dans *Le Testament français*, mais sa nature éphémère, qui fait écho à celle de la vie humaine, y est plus accentuée que dans le roman couronné par le Prix Goncourt. Une autre différence est le fait que, par leur course vers la lumière qui peut leur être fatale, les insectes y symbolisent les humains qui, malgré le temps limité qu'ils ont à vivre, consacrent leur existence à des activités futiles ou funestes :

Les papillons de nuit se jetaient sur toute source de lumière, se cognaient, se brûlaient, tombaient épuisés, reprenaient leurs forces, se précipitaient de nouveau vers l'incandescence. Devant l'absurdité de leur entêtement, il fallait imaginer un éros sublime dont l'intensité rendait dérisoire le risque de mourir. (*LBAE*, p. 105)

Les insectes renvoient à la figure ailée d'Icare, le personnage de la mythologie grecque qui est enfermé avec son père, Dédale, dans le labyrinthe dont ce dernier est l'architecte. Les deux prisonniers s'échappent grâce aux ailes fabriquées par Dédale, mais Icare devient victime de son orgueil. Grisé par la possibilité de voler, il désobéit à son père et s'envole trop haut, ce qui entraîne sa mort. Comme le précise Michèle Dancourt, « la trajectoire [...] d'Icare est précipitée, réduite à la tentation de la démesure sanctionnée par la chute »¹. En même temps, son existence marquée par l'envol, les errances labyrinthiques et la chute, fonctionne comme une métaphore universelle de la vie humaine². Il nous semble que c'est dans ce sens que le narrateur mobilise l'imaginaire icarien des papillons. Par ailleurs, ceux-ci seront désignés aussi par la dénomination périphrastique d'« insectes kamikazes » (*LBAE*, p. 105), qui résume le

¹ Michèle Dancourt, *Dédale et Icare. Métamorphoses d'un mythe*, Paris, C.N.R.S. Éditions, 2002, p. 12.

² *Ibid.*, p. 4.

contraste entre, d'une part, leur petitesse et leur fragilité, et d'autre part, leurs parcours suicidaires.

Quant à l'image du royaume céleste, elle apparaît dans la description du « terminus radieux », avatar soviétique de la cité idéale, fraternelle et solidaire, qui aura éradiqué le mal. L'utopie terrestre promise par le régime totalitaire d'extrême gauche est subvertie dans plusieurs romans (*CPDD*, *LMV*, *RE*, *LBAE*) par la mise en scène et la remise en question de la rhétorique et de la philosophie du communisme. Cette dernière a pour objectif final la construction – paradoxalement, par une série de mesures souvent anti-humanistes et abusives, comme l'extermination physique de ceux qui s'y opposent – d'un paradis pérenne. Comme l'écrit sagacement Flora Montcorbier, à l'horizon des Soviets « se profilait *l'Humanité* (avec grand(e) hache) *en gloire* »¹. Les narrateurs empruntent ainsi cette image à la propagande. La cité idéale est présentée sous la forme d'un espace parfait, une ville ou royaume dont les significations changent au fur et à mesure que le héros avance sur l'itinéraire du monomythe. Dans *Le Livre des brèves amours éternelles*, par exemple, le non-initié qu'est le narrateur dans son enfance fait preuve de naïveté et se laisse séduire par l'idée qu'il contribuerait, par son existence, à la construction de ce projet. Cependant, la maturité émotionnelle acquise dès son adolescence finit par démanteler cette illusion. Son attitude par rapport au topos de la cité idéale reflète en effet sa position dans son voyage initiatique. Ainsi, dans un premier temps, il avoue avoir été passionné par cette doctrine « enseignée à l'école » (*LBAE*, p. 84) :

Elle exprimait ce qu'auparavant je ne pouvais imaginer que dans une rêverie : une ville blanche inondée de soleil, des hommes fraternels, définitivement libérés de toute haine, unis par un projet grandiose qui les portait vers un avenir radieux. Et aussi cette image qu'imprudemment avait brossée notre professeur d'histoire – des magasins croulant sous l'abondance et d'où les habitants du futur n'emporteraient que le strict nécessaire... (*LBAE*, p. 84)

Cette vision d'une ville blanche – symbole de la pureté – exorcisée de toutes les tares humaines est remise en cause par une adolescente de quinze ans avec laquelle le narrateur a une relation platonique. Lorsque celui-ci lui parle de « cette ville idéale où les hommes deviendraient enfin dignes de leur nom » (*LBAE*, p. 92), d'une « société fraternelle, un mode de vie excluant la hargne et l'avidité, un projet qui fédérerait toutes les bonnes volontés, enchaînées pour le moment dans la petitesse de l'individualisme » (*LBAE*, p. 92), la jeune fille questionne la logique de ce projet, révélant son absurdité. « Je ne comprends pas », avoue-t-elle. « Tous ces gens que tu veux rendre heureux dans le futur, qu'est-ce qui les empêche de le devenir

¹ Flora Montcorbier, *Le Communisme de marché. De l'utopie marxiste à l'utopie mondialiste*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 2000, p. 132, en italique dans le texte.

maintenant ? De ne pas haïr les autres, de ne pas être avides, comme tu dis. Au moins, d'éviter de frapper son prochain au visage... » (*LBAE*, p. 93). Ces interrogations fonctionnent comme un (x)¹ appel de l'aventure, exigeant au narrateur de repenser les fondements de sa vision du monde. Il finit par récuser toute idéologie pour n'accepter que l'amour comme « la seule vraie doctrine » (*LBAE*, p. 99).

Les symboles spectaculaires prennent trois formes dans notre corpus, à savoir celle de la lumière ouranienne, de l'auréole et du mantra. Si l'ascension et la lumière sont isomorphes¹, la seconde accompagne souvent les élévations imaginaires et s'inscrit dans la symptomatologie des psychoses. Durand mentionne à cet égard qu'il arrive aux schizophrènes de manifester « une obsession angoissée de la lumière, du brillant et du lisse »², dans un contexte dans lequel la lumière est pour eux éminemment anxiogène ; elle est aveuglante, menaçante et « terrible »³. Dans cette optique, il n'est pas surprenant de constater que le personnage le plus luminophobe de Makine est Olga Arbélina, qui, après sa relation incestueuse avec son fils, finira effectivement ses jours dans un hôpital psychiatrique. En effet, les ténèbres hivernales, avec les longues nuits, les jours courts et le froid extrême de l'année 1946-1947, protègent la relation entre la mère et le fils, de manière que l'arrivée du printemps, avec la prolongation du jour et la fonte des neiges, provoque chez Olga une angoisse profonde. Ainsi, dans un passage où il rend compte de la pensée intramentale de l'héroïne, le narrateur exprime l'arrivée du printemps de façon métonymique, par celle de la lumière, qui se substitue à la nouvelle saison :

Il y eut *beaucoup de lumière, presque trop* pour les yeux habitués au brouillard, *beaucoup de ciel étincelant, beaucoup de cette aquarelle* humide, *luisante*. Le pré de la rivière, en reculant, avait peu à peu dégagé et ressemblait à une large fourrure rousse, jaune et tout ébouriffée qui séchait au *soleil*. *Elle percevait ce mouvement lumineux avec une sensibilité malade. Chaque rayon, chaque nouvelle couleur devenait à la fois félicité et torture.* (*COA*, p. 281, nous soulignons)

L'apparition de la lumière est ainsi perçue comme un acte violent et insupportable, comme le suggère la répétition initiale de « beaucoup ». La réaction du personnage relève de sa pathologie, dont le nom n'est pas indiqué, mais qui est visiblement de nature psychotique. Les psychoses sont une catégorie de maladies mentales qui se caractérisent par des pensées et des idées irrationnelles, des délires et des hallucinations. L'élément définitoire d'une psychose est la perte de contact avec la réalité⁴. Or, après le choc initial provoqué par la découverte des viols

¹ Gilbert Durand, *op. cit.*, p. 145.

² *Idem.*

³ *Idem.*

⁴ Il existe de nombreuses conceptions psychologiques et psychanalytiques des psychoses, ainsi que de leurs causes et leurs traitements. Sans nous attarder sur cette question, mentionnons que selon Jozef Corveleyn et Paul Moyaert, la psychose est un processus actif pendant lequel le sujet se protège contre des expériences traumatiques en

de son fils, Olga parvient à idéaliser la vie qu'elle mène avec lui qu'elle considère comme le seul homme qui l'ait véritablement aimée. À l'arrivée du printemps, cependant, elle se persuade qu'une partie des habitants de Villers-la-Forêt connaissent leur histoire (ce qui est faux) et elle interprète leurs conversations et leurs gestes à travers cette conviction. Elle accepte de sortir avec Serge Goletz, qui lui déclare son amour, par peur que celui-ci puisse éventuellement dévoiler aux autres la relation qu'elle a avec son fils, ce dont Goletz – elle l'apprendra après sa noyade – n'était pas informé.

Dans la même logique, Olga essaie désespérément de protéger leur maison de la lumière naturelle, qu'elle perçoit comme envahissante. Ainsi, arrivée un soir dans sa chambre pour prétendre dormir en attendant la visite de son fils, elle « se figea, stupéfaite. La chambre était elle aussi remplie de lumière et n'avait rien de nocturne. Pourtant il pouvait entrer d'une minute à l'autre ! » (*COA*, p. 282). L'obscurité, avec ses ténèbres protectrices, devient nécessaire à l'inceste. En son absence, Olga essaie de la recréer en bloquant l'invasion de la lumière naturelle :

Vite elle tira les rideaux (trop étroits, ils laissaient toujours une brèche), jeta quelques éclats de bois dans le poêle (on ne chauffait plus depuis une semaine), décida de poser une lampe à l'abat-jour de soie qui trônait sur l'étagère. Allumée, elle effaçait l'éclat du soleil qui, embrouillé dans les branches des saules, semblait ne pas vouloir s'éteindre. (*COA*, p. 282)

La lumière solaire est un symbole spectaculaire par excellence, et dans le fragment ci-dessus, elle brouille le clair-obscur de la chambre à coucher de l'héroïne. Les tentatives d'Olga pour l'« effacer » et l'« éteindre », la remplacer par la lumière artificielle et renverser, en fait, le passage du temps, doivent être lues à travers l'isotopie de l'anomalie qui est au cœur de ce roman. En effet, l'héroïne fait preuve d'une propension pour des actes qui s'inscrivent en faux contre la nature, à la fois humaine et appartenant au monde extérieur. S'appuyant sur des exemples tirés de la psychanalyse, Durand lit l'éclairement – l'irruption brusque de la lumière – comme une perception d'irréalité de la part du sujet malade, ajoutant que le lieu de perception de cet irréel est souvent l'hôpital psychiatrique. Or, une fois internée, Olga est effectivement représentée en train de passer son temps à regarder des paysages blancs par la petite fenêtre de sa chambre (voir par exemple *COA*, p. 340). Enfin, cette lumière malade et

s'efforçant de restructurer son chaos interne avec les restes de son imaginaire symbolique fracturé. Olga a effectivement un passé traumatique, marqué par la Révolution bolchevique, à la suite de laquelle sa famille perd son statut et ses propriétés, la guerre civile russe (1917-1922), son exil et son mariage raté, la Seconde Guerre mondiale et, enfin, la maladie de son fils, dont elle doit s'occuper toute seule. Son passé peut expliquer le sens valorisant qu'elle finit par conférer à la vie incestueuse qu'elle mène avec son fils, qui devient pour elle un îlot de paix et de bonheur dans son existence troublée. Voir Jozef Corveleyn et Paul Moyaert (éds.), *Psychosis : Phenomenological and Psychoanalytical Approaches*, Leuven, Leuven University Press, 2003, p. 8.

psychotique qui apparaît dans le récit sur la vie d'Olga, qui est, rappelons-le, le récit enchâssé dans ce roman, s'oppose aux ténèbres reposantes du récit enchâssant. En effet, la narration de l'histoire de la princesse Arbélina a lieu pendant la nuit dans la petite maison du gardien du cimetière. Le narrateur revient au récit enchâssant dans deux courts paragraphes qui terminent le roman, et qui surprennent la dissipation des derniers rayons de lumière qui éclairaient la nuit :

Il [le gardien] ouvre la grille au moment où le halo des réverbères commence à vaciller, s'éteint. Pour quelques instants l'obscurité semble revenue. [...] Autour de la maisonnette, des troncs noirs, les pierres levées des monuments, des tombes, des croix. Il reste un moment à côté de moi entre les battants de la grille. Puis me serre la main et s'éloigne en disparaissant bientôt au milieu des arbres. (COA, p. 344)

Ce sont les dernières phrases du roman et elles illustrent la silhouette du gardien du cimetière – qui est aussi le « gardien » de l'histoire de la princesse Arbélina – retourner dans l'obscurité qui domine, d'ailleurs, ce passage. Au niveau symbolique, cette fin crée l'impression que le gardien, qui incarne donc la figure du maître spirituel, n'était sorti du régime imaginaire nocturne que pour léguer à l'humanité – plus précisément, à la personne digne de l'entendre – une histoire. Une fois sa mission accomplie, il retourne dans les ténèbres.

Une autre manifestation de la lumière est l'auréole, qui est isomorphe de l'ascension, de la droiture morale et de l'élévation spirituelle¹ Cela explique le fait que dans le portrait de Charlotte (TF), avatar de la féminité idéale, apparaît souvent un halo lumineux. Par exemple, dans une de ses descriptions, le narrateur écrit que « sa robe, son corps étaient emplis de la limpidité des champs silencieux, de la lumière fluide du couchant » (TF, p. 148). Dans un autre passage, il conclut que Charlotte portait en elle une « invisible aura » (TF, p. 133). Ce portrait actualise la figure de la sainteté féminine, représentée par excellence par la Vierge Marie, avec laquelle Charlotte partage un amour et une abnégation démesurés. Qui plus est, l'isotopie des apparitions miraculeuses, propres aux vies des saints, n'est pas non plus absente de l'évocation de ce personnage. Ainsi le narrateur affirme-t-il que « Charlotte surgissait sous le ciel russe comme une extraterrestre » (TF, p. 102). Elle est, en effet, une apparition qui contraste avec tous les éléments de son milieu – le paysage, l'architecture soviétique, les manières et la façon de s'exprimer des *babouchkas* – les vieilles femmes russes, mais, par la lumière intérieure de ses vertus, elle illumine en même temps tout ce qui l'entoure.

Les mantras, quant à eux, sont des formules courtes répétées notamment dans les exercices de méditation et dans les rituels religieux orientaux². Ils apparaissent fréquemment

¹ Gilbert Durand, *op. cit.*, p. 151-153.

² Notamment dans l'hindouisme, le bouddhisme, et le jaïnisme et le sikhisme.

au niveau stylistique, par la répétition avec des variations d'une phrase qui fonctionne comme un refrain. Or l'esthétique du refrain, d'après Michèle Aquien, « consiste dans la manière dont il s'inscrit à chaque fois dans un nouveau contexte, ce qui nuance son jeu de significations »¹. Chez Makine, les mantras n'ont pas caractère religieux, mais sont souvent constitués de slogans politiques qui actualisent « la langue de bois »² du régime communiste soviétique. De même que pour l'image du « royaume céleste », leur répétition est un procédé utilisé pour rendre compte de la transformation mentale des personnages. Par exemple, dans *Le Livre des brèves amours éternelles*, le narrateur réitère un slogan qu'il voit écrit en énormes lettres rouges sur les murs d'un bâtiment, « Vive le marxisme-léninisme, doctrine éternellement vivante, créatrice et révolutionnaire ! » (*LBAE*, p. 84), mentionnant à chaque fois ce qu'il ressent par rapport à cette phrase. La première occurrence du slogan est accompagnée par la présence de la passion, l'idée du monde idéal promis par l'État lui paraissant particulièrement séduisante. La pertinence du discours de propagande est cependant progressivement déconstruite. L'occurrence suivante du slogan est accompagnée par un sentiment de déception qui vire au désespoir. « Ce jour-là », avoue le narrateur, « l'engrenage des petits chagrins de l'existence sembla tout faire pour démentir le slogan que je lisais sur le toit de l'usine en venant dans le hameau, oui cette “doctrine éternellement vivante, créatrice et révolutionnaire” » (*LBAE*, p. 90). Ainsi, après une rixe avec ses camarades de l'orphelinat, le narrateur entre dans un bus « bondé de corps écrasés les uns contre les autres » (*LBAE*, p. 90) et descend à un arrêt où quatre ivrognes sont en train de se battre. Le passage se termine par les phrases suivantes : « Le soleil éclairait crûment sur le toit de l'usine le monumental message de la “doctrine éternellement vivante”. Une voix criait et pleurait en moi » (*LBAE*, p. 90). Remarquons, par-delà la douleur qui remplace son euphorie initiale, l'usage de la lumière comme métaphore de la compréhension. Le slogan est présenté sous un nouvel éclairage aussi bien sur le plan cognitif, dans l'esprit du narrateur, que sur le plan physique ; la lumière du soleil, qui semble faire écho à l'activité mentale du personnage, étant « crue » comme la vérité dont il prend conscience ce jour-là. Notons aussi que le slogan n'est plus cité intégralement, mais seulement partiellement. En effet, au fur et à mesure qu'il est déconstruit, il se désintègre également au niveau linguistique.

¹ Michèle Aquien, *op. cit.*, p. 231.

² Ce que nous appelons « la langue de bois » est un langage qui vise la transformation de la parole et son assujettissement au politique. Selon Françoise Thom, elle a trouvé son incarnation la plus achevée dans les régimes communistes de l'Europe de l'Est. Ses traits stylistiques les plus saillants sont la substantivation systématique, les tournures impersonnelles et passives, la présence d'embrayeurs et l'usage fréquent de l'impératif. Voir l'ouvrage de Françoise Thom sur la langue de bois bolchevique, *La Langue de bois*, Paris, Julliard, 1987.

Les derniers symboles de la lutte contre le temps, les diaïrétiques (ou héroïques), sont caractérisés par des éléments que nous avons déjà évoqués et dont nous ne reprendrons pas l'analyse. Il s'agit de la dialectique entre la chute et l'ascension, qui traverse la représentation du monomythe, ce dernier consistant, comme nous l'avons vu, en une série de métamorphoses, de morts et de renaissances entraînés par des épreuves pendant lesquelles le héros « tombe » et « se relève » avant la victoire finale. Pensons par exemple à la manière dont Mitia (*ATFA*) dépasse sa crise suicidaire, qui est une chute, pour arriver par la suite à s'élever au-dessus de l'absurdité qui définit le régime politique de son pays, quitter la région du fleuve Amour et trouver sa vocation. La dialectique entre la lumière et les ténèbres, ainsi que le topos de la lutte, également traités auparavant, s'inscrivent aussi dans la catégorie des symboles héroïques. Il convient d'ajouter les armes à cette liste. Celles-ci apparaissent implicitement dans les représentations du versant funèbre du complexe d'Empédocle, manifestée par l'usage du feu à des fins destructrices. Les bombes, les chars et les fusils relèvent effectivement de l'imagination diaïrétique, et il en va de même pour l'arme à feu utilisée par Vivien de Lynden (*ADF*) pour se suicider. Le recours aux armes n'est donc pas réservé aux tyrans et aux dictateurs ; il peut constituer également le ressort d'intentions nobles, comme celles d'Elias Almeida (*AH*) qui, à la suite de son enfance traumatique, ne souhaite plus voir des mères en train de se prostituer pour nourrir leurs fils. Le héros angolais croit sincèrement que l'engagement dans une lutte révolutionnaire – en l'occurrence, celle menée par le socialisme contre « l'impérialisme » occidental des anciens colonisateurs – est la voie vers le salut de l'humanité. Sans relever d'une vision cynique ou cruelle du monde et sans avoir en arrière-plan l'intention de nuire, l'engagement politique, idéologique ou militaire est le symptôme d'une vision du monde qui appartient à ceux qui n'ont pas entrepris le voyage initiatique. Les héros qui l'ont fait, en revanche, savent que le salut n'est ni doctrinal ni global, mais expérientiel et individuel, et qu'il consiste en une transformation mentale, une révolution cognitive qui ne peut être offerte par aucun discours idéologique, aucune guerre ni aucun renversement du pouvoir, mais par l'acceptation de (x)1 l'appel de l'aventure, qui est polymorphe et personnel. Le message qui se dégage de notre corpus est que le véritable héroïsme est celui de parcourir le cycle du monomythe pour retourner au monde et améliorer celui-ci grâce à la découverte d'un don individuel, que seul le voyage initiatique sous la direction d'un guide spirituel peut révéler. L'imagination nocturne met en évidence les attributs de ceux qui posent sur le monde ce regard d'initiés.

Si l'imagination diurne est dualiste et polémique et qu'elle fuit ou combat le temps, le régime symbolique nocturne sort de la logique de l'antithèse pour intégrer la durée au lieu de

la confronter. Le héros diurne, qui correspond au héros non-initié, « emprunte les ruses du temps et les rets du Mal »¹. Le héros nocturne, en revanche, assimile le devenir. Le régime symbolique nocturne se manifeste par des éléments sur lesquels nous avons déjà eu l'occasion d'insister, et sur lesquels nous ferons le point ici pour souligner leur appartenance à l'imagination nocturne. Le lecteur reconnaîtra donc la plupart d'entre eux, qui ont déjà été analysés dans les chapitres précédents – certes, sous d'autres angles – de manière que nous ne nous attarderons plus là-dessus. Nous exemplifierons, en revanche, les éléments qui n'ont pas encore été traités.

Trois types de symboles sont propres à l'imagination nocturne, ceux de l'introversion, ceux de l'intimité et enfin, les symboles cycliques². Parmi les symboles de l'inversion figure l'abondance des couleurs, qui doit être lue en contraste avec la pauvreté chromatique du régime nocturne. Nous avons déjà montré que le monde se présente aux initiés dans la plénitude de sa palette chromatique, alors que la vision des non-initiés est bichromatique, souvent composée de nuances de noir et de blanc et illustrée par le contraste entre le clair et l'obscur. L'abondance et la pénurie chromatiques sont en fait des métaphores pour la vision du monde des personnages. Ces derniers peuvent soit identifier une gamme riche de nuances et de couleurs, soit avoir un rapport manichéen au monde.

Un autre symbole de l'inversion est la figure de la grand-mère, avatar de la féminité idéale, de (y)2 la déesse, qui, comme nous l'avons montré, est récurrente dans notre corpus. La musique, qui est également un symbole de l'inversion, apparaît notamment dans *La Musique d'une vie*, comme l'indique le titre du roman. Par-delà le renvoi à la relation métaphorique entre un air de musique et la vie humaine, la musique apparaît à plusieurs reprises dans la diégèse, au niveau du récit enchâssé. Alexeï Berg est le fils d'une violoniste et d'un auteur dramatique, il est lui-même pianiste et, à la veille de la Grande Guerre patriotique, il se prépare à donner son premier concert, qui n'aura cependant jamais lieu ; après la guerre, il fait la connaissance de Stella, la fille adolescente de son patron, qui, ignorant son talent, lui apprend à jouer du piano. Ainsi, Alexeï prétend être un apprenti, d'abord pour ne pas dévoiler son identité réelle d'ancien persécuté, qui aurait pu lui coûter la vie, mais aussi parce qu'il se réjouit de la compagnie de Stella, dont il tombe amoureux. Mais en tant que symbole de l'imagination nocturne, la musique reflète l'évolution du narrateur ; la modification du paysage sonore fonctionne ainsi comme une mise en abyme de sa transformation intérieure. Le récit enchâssant

¹ Gilbert Durand, *op. cit.*, p. 170.

² Cf. *supra*, p. 131-134.

commence par une série de sons discordants, de bruits désagréables. Avant la rencontre d'Alexeï Berg dans une gare d'une petite ville de l'Oural, le narrateur décrit les sons qu'il entend en cet endroit dans des termes cacophoniques :

Des ronflements se répondent, certains comiquement accordés. Un criaillement d'enfant très distinct se détache de l'obscurité, s'épuise en petites plaintes de succion, se tait. Une longue dispute émoussée par l'ennui se poursuit derrière l'une des colonnes qui soutiennent une galerie en bois verni. Le haut-parleur sur le mur grésille, chuinte et soudain, d'une voix étonnamment attendrie, annonce le retard d'un train. Une houle de soupirs parcourt la salle. (*LMV*, p. 14)

L'isotopie de la cacophonie traverse ce passage, par la succession de sons qui traduisent tantôt un malaise physique, comme les ronflements « comiquement accordés », tantôt un malaise mental¹, comme le criaillement de l'enfant, la dispute et les soupirs des passagers. Le texte est, en effet, traversé par l'expression sonore de l'affect dysphorique. Or, à ce moment, le narrateur n'est pas encore un initié, ce qui explique que la musique harmonieuse est, pour l'instant, absente de son monde. Il entend cependant en arrière-plan un air magistralement joué sur un piano désaccordé, et, intrigué, part à la découverte de la source de cette musique, qui fonctionne comme (x)1 l'appel de l'aventure. C'est ainsi qu'il rencontre Alexeï Berg, le pianiste. Après avoir écouté l'histoire de sa vie, qui constitue le récit enchâssé, le paysage sonore subit une métamorphose radicale. Le narrateur accepte l'invitation de Berg à un concert de piano. Le livre se termine par la référence au début du concert, surprenant les moments qui précèdent l'instant où le pianiste commence à jouer :

À cet instant le pianiste apparaît, ce jeune guetteur dont nous devinions l'attente derrière le rideau. La salle applaudit avec une parcimonieuse politesse de bienvenue. Je me retourne vers Berg pour lui proposer la feuille pliée du programme. Mais l'homme paraît absent, paupières baissées, visage impassible. Il n'est plus là. (*LMV*, p. 130)

Ce dernier paragraphe du roman assure à l'œuvre une structure cyclique, qui réunit la fin du texte au début du concert, et qui fait écho au scénario du monomythe, qui est lui aussi cyclique. La musique harmonieuse qui, nous le devinons avec les personnages, est sur le point de commencer, représente la transformation intérieure du narrateur, son passage de la dysphorie à l'euphonie affective. Le dénouement symbolise ainsi le début d'une vie différente, marquée par un autre rapport au monde, acquis grâce à l'histoire d'Alexeï Berg. Notons au passage que bien que la dernière phrase ait un sens métaphorique – Berg ne disparaît pas physiquement, mais son esprit est ailleurs – nous ne pouvons pas nous empêcher de voir une

¹ Il ne faut cependant pas comprendre que nous suggérerions que le corps et l'esprit seraient séparés, bien au contraire.

similarité avec la fin du *Crime d'Olga Arbélina* ; ce roman se termine aussi par la disparition du maître, après avoir qu'il eut accompli sa mission en partageant son histoire.

Une autre manifestation de l'introversion est l'emboîtement, présent au niveau de la structure narrative, comme nous l'avons montré dans la première partie de ce travail. Rappelons succinctement qu'une des techniques narratives centrales à notre corpus est la prise en charge par un narrateur d'un récit qui lui a été raconté oralement par un autre personnage. Le narrateur doit recréer ce récit – et ce faisant, il le déforme à son insu, comme nous l'avons déjà montré. Il doit reconstituer non seulement les états mentaux de ses personnages, mais aussi ses propres processus affectifs, avant et après avoir entendu ce récit. Le roman devient ainsi une poupée gigogne dont le lecteur voit la dernière enveloppe, qui lui rappelle constamment qu'il en existe d'autres. Nous avons éclairé cet aspect dans la partie sur l'émergence de l'écriture¹. Ce que nous souhaitons ajouter ici est que le fait que si l'une des caractéristiques d'un récit est l'emboîtement, cela montre que l'imagination symbolique du narrateur relève du régime nocturne de l'imagination. Autrement dit, si l'on en juge par les procédés scripturaux qu'il utilise, le narrateur est un initié.

Un premier symbole de l'intimité est le retour à la mère, représentée à l'instar de la figure de (y)2 la déesse dont la présence récompense les efforts du héros. Nous avons vu, par exemple, que *L'Amour humain* illustre le propos de Durand selon lequel « le complexe du retour à la mère vient inverser et sur déterminer la valorisation de la mort elle-même et du sépulcre »². Isomorphe de la figure maternelle est l'image de la maison qui, qu'elle soit grotte, chaumière ou palais, est synonyme de l'intimité reposante et renvoie au giron maternel³. L'isba sibérienne des parents d'Anna dans *L'Amour humain* et l'appartement de Charlotte, situé au bord de la steppe eurasiatique, gravitent effectivement autour d'une figure maternelle et fonctionnent, nous l'avons montré, comme des espaces de repos et d'épiphanies, privilégiant la transformation mentale des héros. Le mythe de la communion alimentaire, qui constitue un autre symbole de l'imagination intime, est illustré, entre autres, dans *La Musique d'une vie* et dans *Le Crime d'Olga Arbélina*, où le maître et le disciple prennent ensemble un thé pendant que le premier narre son histoire. Cela renvoie à la double valence de la nourriture, matérielle et spirituelle⁴, et à la connotation spirituelle de la parole, qui nourrit l'âme de la même manière que la nourriture alimente le corps.

¹ Voir *supra*, p. 258 et suiv.

² Gilbert Durand, *op. cit.*, p. 247.

³ *Ibid.*, p. 255.

⁴ La double valence de la nourriture, celle, matérielle, qui renforce le corps physique et celle, spirituelle, qui renforce le corps métaphysique, est commune à de nombreuses cultures et pratiques spirituelles. Dans les cultures

Quant aux symboles cycliques, qui complètent la série du régime nocturne de l'imagination, ils sont nombreux dans notre corpus. L'un d'entre eux est le sacrifice qui, pour Durand, « marque une intention profonde non pas de s'écarter de la condition temporelle par une séparation rituelle, mais de s'intégrer au temps [...] et de participer au cycle total des créations et des destructions cosmiques »¹. L'anthropologue ajoute que la représentation du sacrifice peut souvent s'euphémiser, n'apparaissant pas toujours sous la forme de la mort rituelle². Ainsi, ce sont souvent les femmes qui incarnent la figure de (y)2 la déesse qui se sacrifie, comme nous l'avons déjà montré. Charlotte Lemonnier (*TF*), Alexandra (*TCJD*), la mère d'Anna (*AH*), Sacha (*RE*) ou Véra (*FA*) sont des êtres remplis d'abnégation, prêts à s'offrir complètement à leurs semblables.

Le filage et le tissage font également partie des symboles cycliques. Dans notre corpus, ces éléments sont associés aux figures féminines sacrificielles. Ainsi, lorsque le narrateur de *La Femme qui attendait* voit Véra pour la première fois, celle-ci est au bord d'un lac, en train d'utiliser « un gros filet de pêche » (*LFA*, p. 13). Charlotte (*TF*) est représentée en train de reprendre des vêtements ; il en va de même pour la prostituée dont l'image récurrente apparaît dans *L'Œuvre de l'amour*, et qui est perçue en train de recoudre une bretelle de son soutien-gorge (*CEA*, p. 64). Coudre est isomorphe du filage et du tissage, qui sont des symboles universels du devenir et de la métamorphose, et qui accompagnent souvent les grandes déesses ou les personnages féminins positifs³. De plus, le rouet et le fuseau, de même que leurs produits, comme le fil, sont inducteurs « de pensées unitaires, de rêveries du continu et de la nécessaire fusion des contraires cosmiques »⁴. Notre corpus renforce les propos de Durand à cet égard, les femmes représentées en train de coudre étant des personnages féminins par excellence valorisants, qui guident les héros vers le dépassement du rapport manichéen au monde et les aident à prendre conscience d'une relation plus subtile, nuancée et complexe existant entre les contraires.

Dans le cas des figures masculines, c'est le héros, dans le sens campbellien de protagoniste du monomythe, qui se sacrifie. Il consacre souvent sa vie à l'amour d'une femme qui le quitte pour faire un mariage de raison capable de lui assurer une meilleure position

chrétiennes, elle est d'origine biblique et continue d'être réactualisée dans le milieu ecclésial et monastique. Voir, par exemple, l'approche anthropologique de Roselyne Roth-Haillote de la nourriture dans le contexte monacal féminin, « Les nourritures substantielles du corps et de l'Esprit », *Food and Religion*, n° 5, 2006, article consulté en ligne sur <https://journals.openedition.org/aof/71> le 3 juin 2019.

¹ Gilbert Durand, *op. cit.*, p. 328.

² *Idem.*

³ *Ibid.*, p. 341.

⁴ *Ibid.*, p. 343.

sociale. C'est le cas d'Elias Almeida (*AH*) et de Dmitri Ress (*LBAE*), qui incarnent tous les deux le rôle du maître et qui se ressemblent sous plusieurs aspects. Après s'être engagés dans de vaines luttes idéologiques, ils meurent tous les deux jeunes, le premier pendant la guerre civile somalienne, le second à cause des maladies provoquées par ses longs séjours dans les camps soviétiques. Une autre figure masculine qui relève de l'imagination cyclique est le conducteur du camion. Dans *L'Amour humain*, celui-ci retrouve Elias et Anna gelés au bord de la rue et leur sauve la vie, alors que dans *Au temps du fleuve amour*, il sauve la vie de Mitia en l'empêchant de mener à bien son projet de suicide. Le chauffeur du camion est un avatar des conducteurs de char que Durand interprète comme des messagers, des ambassadeurs symboliques du monde de l'au-delà¹. Dans les deux romans mentionnés ci-dessus, les chauffeurs jouent effectivement, au niveau de la représentation du monomythe, le rôle de (x)3 l'aide surnaturelle, de la figure protectrice qui apparaît sur l'itinéraire du héros pour l'aider à surmonter une épreuve difficile.

Un autre symbole cyclique récurrent est la figure du messie, ou du médiateur. Nous avons montré, lorsque nous avons analysé les mécanismes de l'émergence de l'écriture au niveau de la diégèse, que le narrateur incarnait le portrait du salvateur, de celui qui met son don de la parole au service de l'amélioration du monde. Il est un avatar du messie, symbole de la réconciliation des contraires – plus précisément, de la fusion des deux ordres différents du réel, celui du monde des non-initiés et celui de l'univers des initiés. Le narrateur est ainsi un guide spirituel qui a la capacité de transformer l'esprit de ses semblables. C'est dans ce sens, rappelons-le, que nous avons conclu que dans l'éthos des narrateurs, la paratopie du poète est contaminée par celle du prophète, voire se confond avec elle². Enfin, la figure du messie a également une constellation isomorphe dont plusieurs éléments apparaissent dans notre corpus. Nous les avons vus dans les chapitres précédents – il s'agit du double, du *trickster*, du couple d'amoureux et de la dyade formée par la grand-mère et le fils³.

Dans la même logique, le drame alchimique est un autre symbole cyclique définitoire pour notre corpus. Le processus qui est au cœur de l'alchimie, à savoir la transmutation progressive des métaux réalisée en plusieurs phases, est une métaphore expressive pour décrire les transformations mentales des héros. En effet, la transmutation alchimique suppose trois étapes, à savoir l'Œuvre au noir, qui comprend la dissolution, l'Œuvre au blanc, qui consiste dans la purification, et l'Œuvre au rouge, placé sous le signe de la fusion, de l'union des

¹ *Ibid.*, p. 347.

² Voir *supra*, p. 281.

³ Gilbert Durand, *op. cit.*, p. 320-321.

substances¹. Le héros passe par une succession de morts et de renaissances symboliques, se séparant temporairement du monde, remettant en cause les fondements de sa pensée et déconstruisant son ego ; à la fin de son voyage initiatique, le protagoniste revient transfiguré à son monde d'origine pour le transformer. Or, ce processus peut être lu à travers la grille du drame alchimique. Qui plus est, le but suprême de l'alchimie est, rappelons-le, la maîtrise du temps², qui correspond à l'objectif suprême du schéma du monomythe. Or, la troisième naissance, l'« alternance » théorisée par Théo Gobd, n'implique justement pas la fuite ou la lutte contre le temps – tâche à laquelle s'adonnent les êtres qui n'ont pas dépassé la Deuxième naissance. L'« alternance », comme l'alchimie, vise à intégrer la durée, dans le sens bergsonien du terme. Cela explique l'existence des images récurrentes qui apparaissent dans les romans – nous avons examiné celle de la femme aux très gros seins aperçue par le narrateur de *L'Œuvre de l'amour* dans son enfance à la fenêtre d'une maison dans une rue parisienne, ainsi que celle de la prostituée en train de reprendre la bretelle de sa lingerie, dans le même roman. En effet, l'esprit du narrateur revient constamment sur des instants emblématiques de son existence, des instants de pleine conscience, pendant lesquels la vie coule dans un rythme différent et il se sent en syntonie avec le cosmos. Cette récurrence est un exercice mental. C'est une technique de visualisation créative dans le cadre de laquelle la mémoire, l'imagination, l'affect et la volonté travaillent de concert pour actualiser ce qui n'est plus – car le moment où la prostituée reprend sa bretelle est unique – dans ce qui est, intégrant au présent un instant épiphanique vécu dans le passé.

Par ailleurs, la répétition de ce procédé est une des multiples répétitions qui traversent notre corpus, comme celle de l'esprit intermental de l'« ici-bas », récurrent d'un texte à l'autre, celle du schéma du monomythe, ou l'emploi, au niveau stylistique, des phrases-refrain. Nous verrons plus tard qu'il existe également une répétition, dans le cadre de chaque roman mais aussi d'un livre à l'autre, d'autres figures rhétoriques, telles que l'aposiopèse et l'intervention anticipative. Or la répétition, procédé qui se trouve au cœur de l'esthétique makinienne, est pour Durand un des symboles cycliques par excellence. Le fait qu'elle soit présente au niveau narratif, stylistique et thématique ne renseigne pas seulement sur l'œuvre, mais aussi sur son créateur, et elle indique que l'esprit de celui-ci, qui maîtrise la technique de la répétition, fonctionne selon la logique de l'imagination nocturne. C'est un être qui a intégré la durée, ce

¹ Dans certains contextes s'y ajoutent également l'Œuvre au jaune, une étape intermédiaire entre la noire et la rouge, qui consiste dans la recombinaison des substances. Cf. Mircea Eliade, *op. cit.*, pour une approche transculturelle des rituels alchimiques.

² *Ibid.*, p. 323.

qui fait que le point de vue à partir duquel il écrit est celui d'un initié. C'est sans aucun doute l'un des attributs que les narrateurs partagent avec l'auteur, car – nous le précisons d'ores et déjà, au risque d'anticiper un peu nos propos – à y regarder de près, les narrateurs sont des alter-égos de l'auteur, sans qu'il y ait entre les deux des rapports autobiographiques ni autofictionnels au sens propre du terme – mais nous reviendrons plus tard sur ce point. Restons pour l'instant dans l'analyse de l'activité mentale pour révéler la manière dont une autre dimension, celle qui est affective, s'articule avec le schéma du monomythe et rend compte de la transfiguration des héros.

III. 2. Émotions et représentations mentales du monde.

Le réalisme affectif dans *La Vie d'un homme inconnu*

La théorie des émotions construites confirme au niveau neuro-cérébral la validité de l'ancien dicton selon lequel nous ne voyons pas le monde tel qu'il est, mais tel que nous sommes¹. En effet, Lisa Feldman Barrett montre que les émotions² ne sont pas des mécanismes déterministes incorporés au cerveau, mais qu'elles représentent quelque chose d'autre et de plus complexe, qui n'est pas, contrairement au mythe du cerveau émotionnel vs cerveau rationnel³, séparé de la raison. La chercheuse souligne aussi que les réseaux chargés de produire chaque émotion spécifique sont une invention, et non pas une découverte, de même que l'ensemble des émotions « de base » postulées par les chercheurs au XX^e siècle⁴. Les mécanismes neuronaux qui produisent l'affect sont en effet plus diversifiés que ne le suggère la mythologie qui a entouré jusqu'à récemment la recherche sur les émotions, enracinée dans un paradigme essentialiste. Ainsi, il n'y a pas un seul réseau neuronal spécialisé dans la production de la colère, par exemple ; qui plus est, la colère est un concept⁵ qui désigne, en réalité, une multitude d'états émotionnels – que Barrett appelle des « instances » de l'affect⁶ – qui sont produits par le processus d'intéroception⁷ à partir de l'expérience. Cette dernière est utilisée comme guide pour interpréter le présent, le cerveau faisant en permanence des prédictions qui s'appuient sur ce qu'il connaît déjà et qui sont corrigées si elles se révèlent erronées⁸.

¹ Ce dicton a été cité par nombre d'auteurs tels qu'Emmanuel Kant, Ralph Waldo Emerson et Anaïs Nin. Certains considèrent qu'il a des origines talmudiques et l'attribuent au rabbi Samuel B. Nahmani, qui a vécu en Galilée et à Babylone à la fin du III^e et début du IV^e siècle.

² Nous utiliserons émotions et affect de manière interchangeable pour éviter les répétitions, sachant que, comme nous l'avons expliqué dans le chapitre théorique, les émotions sont des instances de l'affect. Cf. Lisa Feldman Barrett, *op. cit.*, p. 179.

³ Joseph LeDoux, un des promoteurs de la double facette, émotionnelle et rationnelle, du cerveau, s'est ravisé ces dernières années, adoptant une vision constructiviste de l'émotion. Cf. *ibid.*, p. 274-275.

⁴ *Ibid.*, p. 9-10, p. 148-149, p. 286-289.

⁵ Barrett précise qu'au risque de s'inscrire en faux contre une longue tradition philosophique qui sépare les concepts des catégories, considérant que les premiers proviennent de la raison et que les secondes sont inhérentes au monde, ses expériences montrent que les catégories sont en réalité des concepts. Elles n'existent pas en réalité en tant que telles, mais sont créées par le cerveau. Lisa Feldman Barrett, *op. cit.*, p. 87. Pour une introduction sur l'opposition entre le constructivisme et l'essentialisme, consulter Anders Berg-Sørensen, Nils Holtug et Kasper Lippert-Rasmussen, « Essentialism vs. Constructivism : Introduction », *Distinktion : Scandinavian Journal of Social Theory*, vol. 11, n° 1, 2010, p. 39-45.

⁶ Lisa Feldman Barrett, *op. cit.*, p. 179.

⁷ Pour revoir la terminologie de Barrett et l'explication de la théorie des émotions construites, voir *supra*, p. 104-109.

⁸ Lisa Feldman Barrett, *op. cit.*, p. 79 et suiv.

Si les émotions ne sont pas innées, la capacité de faire des inférences à partir de l'expérience – autrement dit, la capacité du cerveau à apprendre de l'expérience – l'est. L'expérience de vie, et notamment celle des premières années, est à la base d'un système de concepts qui créent un modèle du monde, et comme elle est personnelle et par définition subjective, le modèle du monde de chacun d'entre nous l'est aussi. Dans la même logique, la manière dont nous expérimentons et exprimons une émotion n'est pas innée, mais c'est un produit culturel, façonné par les concepts existants dans notre culture et régulé par les comportements de ceux qui nous ont soignés, notamment pendant l'enfance. Les émotions ont donc une dimension sociale et culturelle, c'est-à-dire que la manière dont nous les expérimentons résulte de la relation avec l'autre, dans un cadre culturel qui façonne cette relation. Le modèle du monde qui en émerge est une simulation du réel construite, renforcée et recréée en permanence à partir des inférences faites par le cerveau¹, mais cette simulation ne se confond pas avec le réel². Nous y retrouvons d'ailleurs la rhétorique du *theatrum mundi*, c'est-à-dire celle de la création d'une représentation du réel, topos qui traverse, comme nous l'avons vu, notre corpus. Prendre cette simulation pour la réalité est une illusion qui porte le nom de réalisme affectif, mais c'est une illusion à laquelle il est extrêmement difficile, voire impossible, d'échapper³.

Avoir à l'esprit le fait que la manière dont nous interprétons le monde émane de nous-mêmes et constitue une réflexion de nos mécanismes cognitifs, mais non pas une réflexion fidèle du monde, est sans doute un acte déstabilisateur. Barrett suggère ainsi qu'il nous arrive plutôt rarement de questionner notre modèle mental du monde⁴ – acte dont la condition *sine qua non* est d'être conscient d'en avoir un, donc de ne pas être complètement en proie au réalisme affectif. Interprété à la lumière du réalisme cognitif théorisé par Troscianko⁵, le réalisme affectif est de ce fait l'une des formes de manifestation du réalisme cognitif ; de la sorte, dépeindre un personnage accaparé par l'illusion que le monde est tel que son esprit l'interprète est un trait cognitivement réaliste. Ajoutons aussi, avant d'analyser notre corpus sous cet angle, que si l'objectif premier de Barrett était d'investiguer la nature des émotions, ses résultats ont débouché sur une nouvelle vision de la nature humaine⁶, qui demande de repenser des notions telles que la responsabilité et la culpabilité, ainsi que les fondements des

¹ *Ibid.*, p. 62 et suiv.

² *Ibid.*, p. 125 et 287.

³ *Ibid.*, p. 75.

⁴ *Ibid.*, p. 283-285.

⁵ Cf. *supra*, p. 236-237.

⁶ Voir notamment le chapitre huit, « A New View of Human Nature », in *ibid.*, p. 152-174.

systèmes judiciaires¹. Le fait que nous ne soyons pas livrés à nos émotions, mais que celles-ci soient le résultat de notre expérience, nous rend, affirme la neuroscientifique, responsables non seulement de ce que nous faisons à un moment ou un autre de notre existence – car les moments dans lesquels cette question se pose, surtout au niveau légal, sont critiques, lorsque nous avons choisi ou non d'appuyer sur la gâchette, par exemple – mais aussi de l'intégralité de notre expérience. À l'origine de nos actes il existe, même si nous n'en sommes pas conscients, un modèle du monde, un système de croyances et de concepts accumulés à la suite de l'expérience de vie qui nous rend capable de penser, d'agir et de réagir d'une certaine manière et non d'une autre². Ce modèle, précisons-le à nouveau, n'est pas inné, mais acquis, ce qui fait qu'il peut être modifié. La possibilité de le remodeler et de changer ainsi les réactions affectives par rapport au monde est peut-être la ligne de force de la théorie de Lisa Feldman Barrett.

Chose intéressante, elle est aussi l'idée directrice de la prose d'Andreï Makine, qui consiste en une illustration fidèle de la théorie des émotions construites. C'est le cas dès son premier roman, *La Fille d'un héros de l'Union soviétique*, et ce jusqu'à son dernier livre, *Au-delà des frontières*, en passant par tout ce qu'il a écrit entre 1990 et 2019. Son premier livre ne nous montre-t-il pas, justement, la trajectoire d'un personnage qui refuse de repenser son modèle du monde même lorsque la réalité s'inscrit profondément en faux contre celui-ci, mettant en scène les conséquences désastreuses entraînées par le manque de souplesse de son héros ? Deux des piliers centraux du modèle mental du monde d'Ivan Demidov étaient, rappelons-le, son ego de héros de l'Union soviétique, titre conféré à la suite de sa participation

¹ La chercheuse a en vue notamment le système légal états-unien, qui a internalisé la vision classique et essentialiste des émotions. Elle donne l'exemple du jeune d'origine tchéchène Dzhokhar Tsarnaev, qui a placé une bombe avec son frère au marathon de Boston le 15 avril 2013. Le jury a fondé la condamnation à mort sur le fait que Tsarnaev n'a manifesté aucun regret pour son crime lors du procès. Barrett précise qu'il n'est pas possible de savoir s'il a eu ou non des remords pour son action, mais que le jury a basé sa décision sur l'analyse de la gestuelle et de la mimique du prévenu. Or, ce que celui-ci n'a effectivement pas manifesté est l'expression que la culture américaine reconnaît, par une convention culturelle internalisée, comme une expression de regret. Mais Tsarnaev est d'origine tchéchène et la culture tchéchène, moins extravertie que celle américaine pour ce qui est de l'expression des émotions, exige, dans une telle situation, qu'un bon Tchétchène ne montre aucune trace visible de son affect. Tsarnaev a pourtant exprimé verbalement ses regrets, mais ses propos ont été considérés comme des paroles creuses par dix des douze membres du jury. Barrett souligne qu'un criminel plus conscient des conventions culturelles de l'expression des émotions peut mettre en scène la mimique et les réactions attendues par le jury, afin d'influencer la décision de celui-ci en sa faveur. Barrett cite le cas de Dominic Cinelli qui, condamné à trois reprises à la prison à vie après trente ans de crimes violents, a exprimé ses remords d'une façon particulièrement convaincante, de manière que le comité de probation a décidé qu'il pouvait être libéré. De nouveau libre, il a recommencé ses crimes et a tué un policier. Malgré le mythe du juge et du juré impartiaux, qui est une utopie, les décisions des jurés, montre Barrett, peuvent être extrêmement subjectives. Qui plus est, affirme-t-elle, le manque de conscience du fonctionnement de l'affect peut avoir, comme elle le montre par le cas de Cinelli, des conséquences néfastes pour la société. *Ibid.*, p. 230-235. Cf. l'intégralité du chapitre onze, « Emotion and the Law », in *ibid.*, p. 210-251.

² *Ibid.*, p. 285. À la lumière de ces propos, un roman polyphonique n'est-il pas justement un texte qui met en scène la confrontation de personnages qui ont des modèles du monde dissemblables, voire disjoints ?

à la bataille de Stalingrad, et le fait qu'il était le père d'une fille qui, après de brillantes études en langues étrangères, a une carrière à succès en tant qu'interprète et fonctionnaire de l'État à Moscou. Or, ces deux narrations s'écroulent de concert. Son statut de héros devient insignifiant devant la nouvelle société soviétique des années 80, qui remet en cause certaines de ses valeurs, notamment l'aura hiératique des vétérans de la Grande Guerre patriotique, préfigurant ainsi la dissolution du pays ; Ivan apprend en même temps qu'Olia travaille pour le KGB et que ses tâches consistent à séduire des agents étrangers pour leur extorquer des informations. Et malgré tout, il refuse de remodeler son système conceptuel à la lumière de ces nouvelles découvertes, ce qui déclenche une série de réactions qui se révéleront, finalement, funestes.

Une analyse de la prose de Makine sous l'angle de l'expression de l'affect révèle, en effet, que l'auteur – même s'il serait sans doute plus prudent, pour des raisons de cohérence méthodologique, de continuer pour l'instant de parler de ses narrateurs – a intégré l'illustration de la théorie des émotions construites dans ses romans. Cette dernière a cependant été publiée entre 2015 et 2018, alors qu'en 1990, l'essentialisme émotionnel était encore d'actualité. Ce décalage peut sembler paradoxal, sauf si nous pensons que de nombreux écrivains ont anticipé des découvertes scientifiques – l'exemple qui vient sans doute à l'esprit est Jules Verne, mais dans le domaine de la cognition, Kafka a été un pionnier, comme le montre Troscianko dans sa thèse¹. Même si Barrett avait fait sa recherche plus tôt, il est peu probable que Makine l'ait assimilée dans le but de créer une œuvre qui étaye une théorie ; cela n'est pas non plus le cas pour le schéma narratif du monomythe, que Makine actualise, nous l'avons vu, d'un roman à l'autre. En effet, il n'est pas surprenant que les sciences, à la fois sociales et expérimentales, soient parfois en retard par rapport à la littérature dans leur explication du monde, puisqu'elles exigent des preuves empiriques difficiles à obtenir, ainsi qu'une méthodologie précise et, souvent, des financements et des équipements sophistiqués. La mise en texte des observations d'un écrivain dans une œuvre fictionnelle ne demande pas de précisions ni de preuves empiriques, et c'est peut-être là que réside l'un des pouvoirs de la littérature. En définitive, chaque œuvre fictionnelle illustre un modèle du monde, ou, dans la terminologie de la théorie des mondes possibles, un monde possible. Lorsque celui-ci comporte une représentation

¹ Dans une conférence donnée à l'Université Babeş-Bolyai de Cluj-Napoca en avril 2017, l'écrivain congolais In Koli Jean Bofane a affirmé que tous les grands écrivains étaient des prophètes. Cette affirmation est certes discutable, mais dans le cas de Makine, il existe une préoccupation évidente pour le présent et le futur de l'humanité, pour la salvation de laquelle il propose une transformation cognitive profonde mais qui ne peut se réaliser qu'au niveau individuel. Autrement dit, elle ne peut pas être imposée par un tiers. Elle peut, en revanche, être proposée et suggérée, ce qui est justement l'objectif des romans de Makine, comme nous le suggérerons plus tard.

réaliste de la cognition humaine, elle s'inscrit dans l'esthétique du réalisme cognitif théorisé par Troscianko.

Makine propose en effet dans chaque roman au moins deux modèles du monde. Dans un premier temps, ses personnages commencent leur voyage initiatique nantis d'un système conceptuel qui sera interrogé, remis en cause et partiellement déconstruit au fur et à mesure qu'ils avancent dans leur itinéraire. Le modèle du monde qu'ils acquièrent à la fin est différent du modèle initial, du point de vue qualitatif, puisque la nature de leurs réactions par rapport au réel est différente, mais aussi quantitatif, car ils acquièrent de nouveaux concepts, dont certains sont, nous l'avons vu, inexprimables. Le monomythe consiste justement en l'aventure d'un héros qui part dans son voyage avec un modèle mental du monde pour en revenir avec un autre. Ces deux modèles, initial et final, ainsi que le processus transformatif qui mène le héros de l'un à l'autre, constituent, à notre sens, les éléments les plus autobiographiques de l'œuvre de Makine. Ils relèvent, comme nous le verrons plus tard, de son expérience personnelle, qu'il recrée consciemment d'un roman à l'autre en modifiant les contextes et les acteurs. Mais restons pour l'instant dans le cadre de la mise en texte de l'affect, pour montrer en quoi consiste la représentation du constructivisme émotionnel dans notre corpus.

Certains des mécanismes qui sont au centre de la théorie des émotions construites sont mis en texte d'une manière particulièrement claire et explicite. Il s'agit notamment de la chaîne « prédiction – erreur de prédiction – correction ». Le cerveau est, comme nous l'avons précisé, en train de faire en permanence des prédictions sur ce qui se passe dans le monde, et lorsque ces prédictions se révèlent erronées, il les corrige¹. Ce mécanisme renvoie au fonctionnement du cercle herméneutique, qui consiste justement à intégrer de nouveaux éléments dans un cadre interprétatif préexistant. Ainsi, dans *La Musique d'une vie*, le narrateur part à la recherche de la source de la musique qu'il entend² dans la gare où il est bloqué à cause des intempéries. Lorsqu'il aperçoit l'homme qui est en train de jouer du piano, le texte devient une fenêtre ouverte sur le processus interprétatif qui a lieu au niveau de la cognition du narrateur, représentant le mécanisme de prédiction suivi par la prise de conscience de l'erreur et de la correction consécutive de la prédiction initiale. Dans une longue hypotypose, le narrateur surprend d'abord les processus de perception visuelle et fait le point sur ce qu'il voit dans le but d'attribuer une signification à ses observations. Le passage se termine par la correction d'une prédiction inexacte :

¹ Lisa Feldman Barrett, *op. cit.*, p. 59 et suiv.

² Berg joue du piano de manière intermittente pendant un laps de temps qui n'est pas précisé, mais qui pourrait s'étendre de quelques dizaines de minutes à quelques heures.

Un homme, que je vois de profil, est assis devant un grand piano à queue, une valise aux angles nickelés posée près de sa chaise. Je pourrais le prendre pour le vieillard qui dormait sur les pages de sa *Pravda*. Il est vêtu d'un manteau semblable, plus long peut-être, il porte la même chapka noire. Une torche électrique, laissée à gauche du clavier, éclaire les mains de l'homme. Il a des doigts qui n'ont rien à voir avec les doigts d'un musicien. De grosses phalanges rudes, bosselées, couvertes de rides brunies. Ces doigts se déplacent sur le clavier sans appuyer, marquent des pauses, s'animent, accélèrent leur course silencieuse, s'emportent dans une fuite fiévreuse, on entend le claquement des ongles sur le bois des touches. Soudain, au plus fort de ce vacarme muet, une main, ne se maîtrisant plus, s'abat sur le clavier, une gerbe de notes fuse. Je vois que l'homme, amusé sans doute par cette maladresse, interrompt ses gammes inaudibles et se met à pousser de petits rires chuchotés, des petits gloussements de vieillard espiègle. Il lève même une main et la plaque contre sa bouche pour retenir ces toussotements de rire... Tout à coup, je comprends qu'il pleure. (*LMV*, p. 26-27)

Une perspective classique sur les émotions révélerait peu d'informations sur le narrateur à partir de cette hypotypose. Au niveau de l'expression des émotions, elle lui attribuerait tout au plus la curiosité de savoir qui est à l'origine de la musique qu'il entend, un esprit d'observation assez aigu malgré une incapacité initiale à distinguer le rire des pleurs, ainsi que, peut-être, une sensation de surprise lorsqu'il se rend compte que les toussotements de rire qu'il croit apercevoir sont en réalité des sanglots. À la lumière de la recherche récente en neurosciences, en revanche, ce passage pourrait constituer un résumé de la théorie des émotions construites – ou du moins de la manifestation visible du fonctionnement de l'affect dans la vie de tous les jours. Les phrases citées ci-dessus illustrent, en effet, toutes les idées centrales du constructivisme émotionnel.

La première observation – et la plus évidente – est que la manière dont le narrateur expérimente le réel est biaisée par son système conceptuel, qui fonctionne comme un cadre interprétatif. Le texte montre clairement comment son interprétation du monde s'appuie sur l'expérience passée ainsi que sur une série de concepts internalisés. Ainsi, l'image de l'homme qu'il regarde en train de faire semblant de jouer du piano se greffe sur celle d'un vieillard similaire qu'il a vu récemment, et qui est de ce fait entré dans son cadre conceptuel. Le rapport entre les deux vieillards se fonde sur la similarité or, rappelons-nous que Barrett affirme que le principe qui gouverne le traitement de l'expérience est justement la similarité ; autrement dit, l'interprétation du présent s'appuie sur son degré de similarité avec le passé, que le cerveau a déjà enregistré et qu'il actualise dans son rapport avec le monde¹.

Dans la même logique, le narrateur possède également une série de concepts, dont celui de musicien, qui est représenté dans le texte – et la suite de l'intrigue renforcera

¹ Lisa Feldman Barrett, « The theory of constructed emotion : an active inference account of interoception and categorization », *op. cit.*, p. 5-7.

effectivement son importance ; ainsi, un musicien est, selon lui, quelqu'un qui, parmi d'autres choses, ne peut pas avoir « de grosses phalanges rudes, bosselées, couvertes de rides brunies » (*LMV*, p. 27). Ensuite, il interprète la mimique de cet homme et lui attribue un sens ; en l'occurrence, il analyse les traits de son visage et infère, ou prédit, que l'homme est en train de rire, amusé par sa propre maladresse ; toutefois erronée, elle est rapidement corrigée lorsque le narrateur se rend compte que l'homme est en réalité en train de pleurer. Un des postulats de la théorie des émotions construites est la multitude d'expressions neuronales et faciales d'une émotion, qui n'est pas monolithique et unique, mais polymorphe, pouvant endosser une diversité de facettes et de réseaux neuronaux. Ainsi, le fait que le narrateur prenne des sanglots pour des toussotements de rire confirme ce constat. Certes, l'obscurité rend facile l'interprétation de la gestuelle d'une émotion pour celle d'une autre, mais ce passage n'est pas le seul dans lequel la manifestation d'une émotion ne semble pas avoir un marqueur visuel bien défini et facilement identifiable¹. Pour donner encore un exemple, dans une scène d'*Au-delà des frontières*, Gaia vit pendant une séance de métapraxie une multitude d'émotions qui ne laissent pourtant pas de trace somatique visible : « Aucun mouvement ne trahit ce qu'elle ressent », affirme le narrateur, « quand, d'après l'écran qui me renseigne, l'activation cérébrale s'intensifie » (*ADF*, p. 188).

La représentation du rapport de similarité entre les deux vieillards évoqués ci-dessus joue encore un rôle. Elle s'inscrit dans la rhétorique de la déconstruction d'un concept postulé dans l'incipit du roman, celui d'*homo sovieticus* proposé par Alexandre Zinoviev pour décrire le citoyen soviétique ordinaire. Or, ce concept n'est mentionné que pour être subverti, dans une logique typiquement makinienne selon laquelle le réel s'avère fluctuant, complexe et difficile à saisir par le biais d'une notion théorique. *Homo sovieticus* est en effet une notion particulièrement utile, puisqu'elle permet de désigner toute la population de l'URSS, ce qui simplifie un ensemble dynamique et sophistiqué en le réduisant à un syntagme facile à manier. Le narrateur précise d'ailleurs que ce syntagme lui offre un confort mental (*LMV*, p. 24). Mais la complexité du réel dépasse l'acception des concepts, qui sont réducteurs et simplificateurs par définition – Barrett et Makine illustrent tous les deux ce propos². Dans cette optique, le rapport d'apparente similitude entre les deux vieillards se retrouve progressivement remis en

¹ Makine exprime cette idée explicitement dans un entretien. Interrogé sur la raison pour laquelle ses personnages prennent souvent les pleurs de l'autre pour un rire, l'écrivain affirme : « Je pense que phonétiquement, déjà, les deux sonorités se ressemblent. Souvent, il m'est arrivé de les confondre. Cette confusion est aussi le symbole de la méconnaissance d'autrui. On ne connaît pas l'abîme que représente l'autre parce que nous portons tous des masques et avec ces masques, on joue si bien ». Murielle Lucie Clément, « Entretien avec Andreï Makine », document consulté en ligne sur <http://www.muriellelucieclément.com/ecrivains-venus-dailleurs/> le 4 juin 2019.

² Lisa Feldman Barrett, *How Emotions Are Made. The Secret Life of the Brain*, op. cit., p. 283 et suiv.

cause, car le narrateur du roman découvrira dans l'homme soviétique qu'Alexeï Berg est censé incarner un être unique, doté d'une histoire singulière. En questionnant la validité et les limites des concepts, d'ailleurs inévitables et nécessaires pour notre survie¹, que nous interposons entre nous et le monde, Makine est dostoïevskien, et Barrett l'est d'ailleurs aussi, peut-être à son insu². Nous pensons au célèbre passage de *L'Idiot* dans lequel Dostoïevski définit la vie comme un perpétuel et infini processus de découverte, et ajoute qu'il y a dans l'esprit de chaque être humain quelque chose d'ineffable et d'incommunicable³. Il existe, autrement dit, un pan de vie qui échappe aux concepts, qui se trouve au-delà de ceux-ci, et que notre système conceptuel, qui relève d'une construction, ne parvient pas à saisir en intégralité.

Barrett propose comme solution au réalisme affectif l'élargissement de notre niche affective, qui désigne l'ensemble des émotions que nous sommes capables de reconnaître et de sentir. L'élargissement de la niche affective passe par la régénération du système conceptuel, qui agit en tant qu'intermédiaire entre nous et le monde ; elle affirme que si le développement d'un tel système est une fonction cérébrale inévitable, son ampleur ne se soumet en revanche à aucune loi déterministe, étant aussi réduite ou aussi développée que chaque individu le décide⁴. Cependant, poursuit Barrett, lorsque nous nous retrouvons dans des situations qui exigent de repenser la grille à travers laquelle nous regardons le monde, nous ressentons des angoisses et des sentiments d'incertitude. Or, dans cette lumière, (x)1 l'appel de l'aventure est justement une invitation à questionner sa vision du monde et à passer outre ces états anxieux. L'incipit du *Crime d'Olga Arbélina* surprend remarquablement l'émergence de l'angoisse et de l'incertitude provoquées par l'ébranlement d'un système conceptuel, présentant deux types de réactions par rapport à ce processus. Le roman commence, rappelons-le, par l'illustration de différents groupes de Parisiens qui se rendent dans une petite ville de la banlieue pour visiter un cimetière russe. Cet endroit est réputé pour, justement, proposer une vision de la mort différente de celle qui est familière aux Français. Le narrateur ne précise pas en quoi consiste cette vision de la mort ; il s'agit sans doute de celle du mysticisme inhérent au christianisme orthodoxe, qui postule un lien ininterrompu entre les âmes des morts et les vivants, les actions des derniers continuant d'agir sur l'état des premiers, et vice-versa. Mais la dimension culturelle et religieuse de la mort n'a aucune importance en tant que telle ; en effet,

¹ *Ibid.*, p. 286.

² Barrett ne cite pas Dostoïevski dans son étude, donc nous ne pouvons que constater une convergence à cet égard entre la pensée de l'écrivain et les propos de la neuroscientifique américaine. Dostoïevski est un auteur chéri par les psychologues, et nos lectures personnelles révèlent qu'il est plutôt rare qu'ils ne l'aient pas lu.

³ Fyodor Dostoyevsky, *The Idiot*, Mineola, Dover Books, 2003, p. 345, trad. du russe par Constance Garnett.

⁴ Lisa Feldman Barrett, *op. cit.*, p. 285-286.

la clé d'accès à ce passage est la notion de différence, de manque de familiarité, d'inouï. Autrement dit, ce que le cimetière russe propose est quelque chose qui n'existe pas dans le système conceptuel des visiteurs, qui sont effectivement représentés en proie à un sentiment d'incertitude. Dans ce contexte, il existe deux solutions envisageables, théorisées par Barrett et mises en texte par Makine¹. Il est possible, d'une part, de ne pas fuir les états d'angoisse et d'élargir son système conceptuel en y incluant, malgré le malaise intellectuel et émotionnel que cela provoque, un nouvel élément. D'autre part, il est concevable d'essayer d'échapper à tout prix au malaise provoqué par le questionnement de son système conceptuel existant, de se replier sur soi en renforçant et retraçant les frontières actuelles d'un modèle mental du monde au lieu de l'élargir. Les premières phrases du *Crime d'Olga Arbélina* décrivent ces deux cas de figure :

Les premiers guettent ses paroles en simples voleurs de confidences. Les seconds doivent y goûter autre chose. On les distingue facilement d'ailleurs : bien plus rares que les simples curieux, ils viennent seuls, osent approcher d'un peu plus près le vieillard qui quadrille lentement le labyrinthe des allées et ils partent plus tard que les premiers. (COA, p. 15)

Le narrateur surprend ensuite le processus par lequel ceux qui forment le premier groupe fuient l'angoisse provoquée par les histoires déstabilisatrices du gardien du cimetière, refusant (x)1 l'appel de l'aventure et s'efforçant de ramener leur modèle mental du monde à ce qu'il était avant cette rencontre :

Ils ont éprouvé, durant ces quelques secondes de gêne face au vieillard, l'étrangeté troublante de leur situation. [...] Drôle de sensation ! Le petit groupe se hâte de la délayer dans les mots. Les voix s'affermissent d'une gaieté de bravade, on plaisante, on pressent que sur le chemin du retour les histoires du vieillard donneront lieu à un passionnant débat. [...] L'intérieur de la voiture qui les ramène vers la capitale est rempli de traits d'esprit, de rires, de soupirs désabusés qui accompagnent quelque réflexion sentencieuse. Ils sont heureux d'avoir réussi à mater l'angoisse qui les a saisis tout à l'heure. L'angoisse est devenue anecdote. (COA, p. 16-18)

Le reste du roman porte sur un personnage qui transforme l'angoisse non pas en anecdote mais en vecteur de métamorphose mentale. Ceux qui empruntent cette voie sont les héros qui acceptent (x)1 l'appel de l'aventure. Ce sont les futurs initiés. Les personnages qui partent, en revanche, sont les non-initiés, illustrés dans le passage ci-dessus. Ils sont ceux qui refusent, du moins pour l'instant, (x)1 l'appel.

Le meilleur outil pour élargir son système conceptuel est, selon Barrett, la curiosité². Makine rejoint Barrett également à cet égard, puisque la curiosité fonctionne comme (x)1

¹ *Ibid.*, p. 284-285.

² *Ibid.*, p. 284.

l'appel de l'aventure non seulement, comme nous l'avons déjà précisé, dans *Le Testament français*, mais aussi dans *La Musique d'une vie*, dont le narrateur veut connaître la source de la musique qu'il entend dans une gare, et dans *Le Crime d'Olga Arbélina*, où le « disciple » est particulièrement intrigué par le nom marqué sur une tombe et demande des précisions à ce sujet au gardien du cimetière. Les romans qui constituent notre corpus débutent souvent non seulement par la présentation de l'esprit de l'« ici-bas »¹, mais aussi par cette distinction entre les deux catégories d'humains. Par exemple, *L'Archipel d'une autre vie* commence par l'aveu du narrateur que son système conceptuel s'est élargi et reconfiguré après avoir fait la connaissance de Pavel Gartsev – autrement dit, à la suite de son aventure initiatique : « À cet instant de ma jeunesse, le verbe “vivre” a changé de sens. Il exprimait désormais le destin de ceux qui avaient réussi à atteindre la mer des Chantar. Pour toutes les autres manières d'apparaître ici-bas, “exister” allait me suffire » (AAV, p. 11). Autrement dit, lorsqu'il complète le cycle du monomythe, l'outillage conceptuel qui est le médiateur entre son esprit et le monde est interrogé, diversifié et enrichi, le personnage possédant non pas une, mais deux notions qui désignent deux manières distinctes de se rapporter au réel. Notons aussi que Makine propose lui-même de nouveaux concepts pour enrichir le système conceptuel de ses personnages et, finalement, de ses lecteurs² ; la théorie des trois naissances de Theo Godb n'est rien d'autre qu'un modèle mental du monde, une explication du réel construite en mobilisant une série de concepts. De même, la troisième naissance, appelée, comme nous l'avons vu, l'« alternance », est elle-même une notion mise à la disposition des personnages pour agir en intermédiaire entre eux et le monde.

Les héros sont ceux qui s'avèrent capables de vivre l'incertitude entraînée par la subversion du réalisme affectif sans se dérober à cette sensation désagréable. En d'autres mots, nous avons vu qu'à un moment donné de leur itinéraire, les personnages se rendent compte que le monde est, d'une manière ou d'une autre, différent de ce qu'ils croient qu'il est. Cette prise de conscience est aussi une perte de repères, ce qui peut provoquer un malaise profond, voire suicidaire, comme dans le cas de Mitia (*ATFA*) ou de Gaia de Lynden (*ADF*). Ceux qui ne

¹ Nous avons illustré cette idée dans la partie précédente. Voir *supra*, p. 218.

² Nous pouvons affirmer, à la lumière de la recherche de Barrett, que tout lecteur qui est devenu familier avec le concept d'« alternance » a déjà élargi sa niche affective. Dans la même logique, notre hypothèse, que nous ne suggérons dans cette thèse qu'en filigrane, est qu'une des vertus de la lecture d'œuvres de fiction – activité souvent regardée avec condescendance et considérée comme frivole, voire inutile – réside justement dans la capacité de ces œuvres à faire se développer notre système conceptuel. Or, selon Barrett, plus un système conceptuel est riche, moins un individu est en proie à l'illusion du réalisme affectif, et plus il possède d'outils pour naviguer dans le monde. Par ailleurs, Barret suggère aussi qu'il existe une corrélation entre l'ampleur de la niche affective et le bien-être, car avoir une diversité de concepts pour désigner son expérience permet de sortir des logiques manichéennes et médiatise notre rapport à notre propre vie ainsi qu'à autrui.

fuients pas ce malaise – à l’instar des visiteurs du cimetière russe (*COA*), qui font des efforts pour retrouver et renforcer leur système conceptuel, et mettre entre parenthèses, minimiser, voire effacer de leur mémoire les éléments qui l’ont questionné – sont les personnes capables de passer par une métamorphose mentale, qui est l’élément central du monomythe. Pour Campbell et pour Makine, ces derniers sont des héros. L’écrivain les place, nous l’avons vu, au centre de ses romans. Pour Barrett, ils sont des êtres qui font preuve d’une véritable perspicacité et intelligence émotionnelle. Ces trois perspectives différentes mais convergentes, qui relèvent de l’anthropologie, de la littérature et des neurosciences, portent sur le même élément.

La transformation d’un modèle mental du monde mérite que nous nous y attardions davantage. Barrett insiste, en effet, sur l’idée que le modèle que nous avons du monde n’est régi par aucun déterminisme. Il est, au contraire, malléable – bien que le réalisme affectif crée l’illusion qu’il ne l’est pas – et peut, de ce fait, être régénéré, voire guéri, s’il est profondément dysfonctionnel. Le narrateur de *La Musique d’une vie* ne semble pas avoir un système conceptuel dysfonctionnel, c’est-à-dire dolorifère d’une part, qui fonctionne comme un système d’autopunition et produit régulièrement des émotions dysphoriques, et rigide et incapable de questionner ses fondements d’autre part¹. Ainsi, malgré la pénurie de détails biographiques en ce qui le concerne, le narrateur de *La Musique d’une vie* semble, au contraire, ouvert d’esprit et désireux d’intégrer d’autres expériences dans sa niche affective, notamment pour ce qui est des expériences qui relèvent de l’art musical et du récit, ainsi que de la rencontre de l’autre et de l’ouverture vers son semblable. Notons au passage que les narrateurs de Makine sont des êtres qui ont élargi leur niche affective à tel point qu’elle ne comprend pas seulement leur propre expérience, mais elle accueille également celle d’autrui, ce qui explique l’usage fréquent du récit à cadre, ou, dans la terminologie de la narratologie cognitive, du récit doublement cognitif².

Le personnage qui nous semble le plus approprié pour l’analyse des ressorts de la transformation d’un modèle mental du monde n’est donc pas le narrateur de *La Musique d’une vie*, mais un des « héros rachetés » de Makine, à savoir Ivan Choutov. Nous avons montré, dans l’illustration de la représentation du monomythe dans *La Vie d’un homme inconnu*, que Choutov atteint la seconde moitié de sa vie en ayant une vision éminemment dysphorique du monde, mais que cette dernière change à la suite de la rencontre de Volski et du temps passé

¹ Barrett précise d’ailleurs que la rigidité et l’impression exacerbée d’avoir tout le temps raison sont les caractéristiques centrales de l’individu qui est complètement dominé par le réalisme affectif. *Ibid.*, p. 284.

² Pour la définition de cette notion, voir *supra*, p. 262.

en compagnie de celui-ci. Dans les paragraphes qui suivent, nous examinerons davantage sa transformation, mais cette fois-ci sous l'angle du constructivisme émotionnel. Nous nous pencherons ainsi uniquement sur le récit enchâssant, structuré en deux parties qui apparaissent au début et à la fin du roman et qui encadrent le récit enchâssé, constitué par l'histoire de la vie de Volski. Précisons d'emblée que le narrateur de ce roman n'explique pas l'univers intérieur de Choutov, mais il le montre à travers les réactions et les émotions du personnage par rapport au monde à deux moments différents de sa vie, à savoir avant et après la rencontre de Volski. Notre objectif est d'inférer les lignes directrices des deux modèles du monde et d'en faire une analyse comparative, qui permettra de relever les dissemblances et de mettre en évidence le processus de la transformation mentale de Choutov.

Ivan Choutov est sans doute le personnage makinien le plus en proie au réalisme affectif. Il est également le personnage dont (x) le départ est narré durant le plus grand nombre de pages. La version que nous avons utilisée compte 265 pages, et le roman débute à la page 7. Or, (y) l'initiation ne commence qu'à la page 110 ; ce qui la précède, à savoir 39,9 % du texte, porte sur les réactions affectives du personnage par rapport à différents aspects du réel, et comporte une narration événementielle minimaliste, qui mentionne de manière anecdotique quelques éléments permettant d'esquisser une biographie sommaire du personnage. Nous apprenons ainsi qu'il est né en URSS, qu'il a participé à la guerre soviéto-afghane, qu'il habite à Paris, qu'il est écrivain et qu'il a une relation avec Léa, de trente ans sa cadette et qui le quittera bientôt. À cela s'ajoute également le souvenir flou, mais récurrent, d'une mère qui l'abandonne lorsqu'il est en bas âge, sans que la raison de son départ – a-t-elle été arrêtée ? déportée ? hospitalisée ? a-t-elle tout simplement refusé de s'occuper de son fils ? – soit dévoilée. En raison de la fragilité inhérente à la mémoire, ce souvenir n'est d'ailleurs pas entièrement fiable ; Choutov l'a sans doute reconstitué à partir d'un vécu qui reste inaccessible au lecteur, mais aussi au personnage lui-même, qui se souvient de cet épisode traumatique sans pouvoir lui attribuer une signification claire. Mais ces détails sont relégués au second plan, éparpillés dans différents endroits du texte, de manière que le lecteur doive les repérer s'il veut reconstituer le portrait du personnage. Qui plus est, toute autre information biographique est passée sous silence, au profit d'une prolifération de descriptions des états affectifs de Choutov, qui s'étend, comme nous l'avons précisé, de la page 7 à la page 110. Mentionnons à titre purement anecdotique que les commentaires des internautes à propos de ce roman lui

reprochent effectivement « un début un peu lent » ainsi que des « longueurs certaines fois inappropriées »¹.

La longueur démesurée du (x) départ par rapport à (y) l'initiation et au (z) retour ne relève cependant pas du hasard. Au contraire, il nous semble que la place occupée par le réalisme affectif dans l'activité mentale de Choutov avant son (y) initiation correspond à celle que sa mise en texte occupe dans le roman. Bien qu'il présente des signes de dépression, d'anxiété et de stress post-traumatique, Choutov ne semble pas souffrir d'une maladie mentale, contrairement à Olga Arbélina, mais de dysfonctions qui relèvent du réalisme affectif. Si cette illusion est normale, voire nécessaire à la survie, une niche affective réduite, qui repose sur un système conceptuel simpliste, distingue peu de nuances et opère avec une pénurie de notions, risque en revanche d'empiéter sur le bien-être de l'individu, surtout si elle est renforcée par une réticence à questionner les fondements de sa vision du monde. Comme Barrett le souligne, le réalisme affectif nous fait ne pas voir ce qui est et voir des choses qui ne sont pas là². Or, cela correspond exactement à la situation de Choutov au début du roman, dont la démesure reflète justement l'ampleur et l'enracinement profond du malaise du personnage ; en effet, le héros est dans un état qui l'empêche d'entreprendre des actions salutaires dans sa vie, mais cet état « empêche » aussi le récit de se lancer, tenant le lecteur prisonnier – si cette métaphore nous est permise – dans le cercle vicieux de l'activité mentale du héros.

Le modèle mental du monde de Choutov – et selon Barrett, celui de chacun d'entre nous³ – peut être inféré à partir de ses réactions affectives, restituées dans ce roman dans de longs passages qui illustrent sa pensée intramentale⁴. En effet, le personnage s'exprime sur de nombreux sujets, tels que l'esthétique de la littérature contemporaine, le marché éditorial, les femmes, la France et les Français, la Russie et les Russes, l'économie capitaliste ou encore la jeunesse. Mais quel que soit l'élément par rapport auquel il réagit, sa réaction est invariablement la même, ce qui illustre magistralement la force de son réalisme affectif. Son modèle mental du monde, extrapolé en analysant les fluctuations de ses émotions, est structuré

¹ *S. a.*,

https://www.amazon.fr/Vie-dun-homme-inconnu/product-reviews/202098296X/ref=cm_cr_dp_d_show_all_btm?ie=UTF8&reviewerType=all_reviews, page consultée en ligne le 1^{er} juin 2019.

² Lisa Feldman Barrett, *op. cit.*, p. 284.

³ La théorie des émotions construites est similaire de ce point de vue à l'analyse transactionnelle fondée par Eric Berne dans les années 1960 aux États-Unis. Il s'agit d'une théorie et d'un modèle thérapeutique dynamiques, qui consiste à étudier non pas la relation entre les différents aspects de la psyché mais la manifestation de ceux-ci dans les relations avec l'autre. La réalité mentale de l'individu se manifeste selon Berne dans son interaction sociale, qui devient la source par excellence d'informations et permet de poser un diagnostic.

⁴ Pour la définition des pensées intramentale et intermentale, voir *supra*, p. 99.

en fonction d'un schéma simpliste. Selon celui-ci, le monde, et particulièrement le monde contemporain, est un agresseur gigantesque, un *locus hostilis* hypertrophié et omnipuissant, par rapport auquel le héros se positionne invariablement en tant qu'une victime impuissante d'injustices sociales, historiques, politiques, mais surtout, sentimentales. C'est dans ce sens que nous affirmions dans le chapitre théorique que le constructivisme émotionnel était un cadre efficace pour l'analyse littéraire des textes lacunaires, permettant d'interpréter les ellipses narratologiques. En effet, même si la biographie de Choutov est, comme nous l'avons vu, représentée d'une façon fragmentaire, l'examen de son affect nous permet de connaître *la nature* des événements qui ont structuré sa vision du monde. En l'occurrence, il s'agit visiblement de situations dans lesquelles le personnage a effectivement été une victime impuissante d'une force qui le dépassait et qui lui a provoqué de la souffrance. Les références au départ de sa mère et à la guerre soviéto-afghane suggèrent cette hypothèse, mais ce que le texte passe sous silence, du moins au niveau de l'expression explicite, est l'impact que ces événements ont eu sur lui, et la manière dont ils ont agi sur son esprit en façonnant sa représentation du réel. La théorie des émotions construites nous permet d'inférer que cette représentation est enracinée dans une situation traumatique. Mais si cette situation n'est plus d'actualité, il n'empêche que Choutov continue de regarder le monde à travers son cadre. Il arrive ainsi à confondre sa perception du réel avec *le réel*, sans jamais remettre en cause ses impressions ou se douter que leur source n'est pas son environnement, mais son univers intérieur. Arrêtons-nous sur quelques exemples précis à cet égard.

Le roman commence par les réflexions de Choutov sur une célèbre nouvelle de Tchekhov, *Une petite plaisanterie*, dans laquelle le narrateur déclare son amour romantique à une jeune fille appelée Nadenka pendant leur descente en luge sur une pente enneigée. « Je vous aime, Nadenka ! » devient, nous l'avons montré lorsque nous avons analysé ce roman, le refrain du livre, le texte de Tchekhov servant de support à Choutov pour un passéisme à double facette, qui a comme objet d'une part la manière dont les humains s'aimaient autrefois, ainsi que la littérature de cette époque d'autre part. Le passé est ainsi valorisé et idéalisé, au profit d'un présent dévalué, qui ne permettrait plus aux gens de s'aimer et aux écrivains d'écrire comme pendant l'âge d'or de la littérature russe. « “Sacré Tchekhov” ! », pense Choutov, « “De son temps on pouvait encore écrire comme ça !” Choutov revoit la scène : un froid grisant, ces deux amoureux timides... Aujourd'hui, on crierait au mélo, on se gausserait de ces “bons sentiments”. Terriblement démodé » (VHI, p. 9)¹. Le héros attribue ainsi son angoisse

¹ Makine écrit « Tchekov ». Nous avons gardé sa graphie dans les citations extraites de son roman.

de la page blanche et son insuccès en tant qu'écrivain aux exigences stylistiques et thématiques de la littérature contemporaine, et notamment à son penchant pour la promiscuité dans la représentation des relations de couple. Il oppose cette tendance à celle de la littérature du XIX^e siècle, représentée de façon synecdochique par la nouvelle de Tchekhov.

Cependant, son interprétation de la littérature est une construction qui relève de l'écran mental par lequel il voit le monde. La nouvelle de Tchekhov porte effectivement sur un personnage qui déclare son amour à une fille appelée Nadenka ; seulement, il le fait pour la railler, ce qui explique le titre du texte. L'amour pur, romantique et innocent que le héros attribue avec nostalgie à la nouvelle de Tchekhov est donc une construction de son esprit et n'existe pas dans *Une petite plaisanterie*. De plus, Choutov se souvient aussi que les deux amoureux se rencontrent à nouveau de nombreuses années après leur descente de la pente enneigée et renouvellent leurs vœux d'amour, qui était éternel malgré l'écoulement du temps. Cela l'inspire à partir à la recherche de son propre amour de jeunesse, Iana. Cependant, les retrouvailles tardives des amoureux sont elles aussi absentes du texte de Tchekhov. L'interprétation que Choutov en fait est, certes, le fruit de sa mémoire fragile, mais aussi de son filtre affectif, qui veut que le monde contemporain soit injuste et nuise à son succès sentimental et professionnel. Il s'agit, autrement dit, d'une projection du héros, qui est cohérente avec sa tendance à idéaliser le passé en dépréciant en même temps le présent. Une des caractéristiques du modèle mental initial du monde du personnage est donc le passéisme, c'est-à-dire le biais cognitif qui consiste à embellir le passé en l'envisageant comme un âge d'or, un paradis perdu qui s'oppose à l'univers contemporain, décadent et dépourvu de valeurs. La référence intertextuelle devient ainsi un véhicule pour refléter la vision du monde du héros.

En outre, il existe également un effet de similitude entre la structure de la nouvelle de Tchekhov et celle du roman, dans le sens où tous les deux contiennent un dernier tournant de l'intrigue dans le dénouement : le personnage de Tchekhov révèle que ses déclarations d'amour étaient des plaisanteries, alors que Choutov se rend compte que son interprétation de la nouvelle de Tchekhov était erronée. Une des mutations mentales vécues par Choutov après la rencontre de Volski est le fait qu'il est moins enclin à s'appuyer sur les éléments qui l'entourent – les femmes qu'il rencontre, les œuvres littéraires qu'il a lues, les gens avec lesquels il entre en contact – pour renforcer son modèle du monde, mais il commence à vérifier ses perceptions. Il est, autrement dit, beaucoup moins en inféodé au réalisme affectif qu'au début de son voyage initiatique. Le héros relit ainsi *Une petite plaisanterie* pour découvrir que ses impressions de lecture découlaient de faux souvenirs :

Il y a aussi une surprise : un soir, il relit ce récit de Tchekhov où deux amoureux chastes slaloment dans une grande luge, unis par une déclaration d'amour hésitante. Il découvre que son souvenir a beaucoup modifié l'intrigue. Non, chez Tchekhov, ces deux amoureux ne referont jamais leur glissade sur une pente enneigée. L'homme, vieilli, croise son ancienne amie et se demande par quel caprice il a chuchoté, autrefois, ce « je vous aime, Nadenka ». (*VHI*, p. 262-263)

Cette prise de conscience est symptomatique de l'initiation du héros, prêt à abandonner le modèle par lequel il interprétait le monde pour questionner ses impressions et ses perceptions.

Un autre effet que la rencontre de Volski a sur Choutov est le fait que ce dernier dépasse l'angoisse de la page blanche. Si, avant son départ pour Saint-Pétersbourg, le héros ne savait pas sur quoi écrire, « les premiers jours après son voyage, Choutov retrouve, instant par instant, ce qui devrait absolument être dit. Volski, bien sûr, mais aussi cette soirée d'hiver, dans un café, le Café de la Gare, la solitude d'un vieillard qui murmure dans le vide » (*VHI*, p. 262). L'expression de son épiphanie est une mise en abyme de la formule même des dimensions narrative, poétique et esthétique du roman, qui porte sur l'histoire de Volski et est parsemé de moments poétiques, comme celui dans lequel le personnage savoure un chocolat chaud dans un café léningradois avant le déclenchement de la guerre (*VHI*, p. 111-113).

Une autre mutation subie par Choutov est celle de la nature de ses émotions. Au début du roman, ses réactions affectives sont presque entièrement négatives, les émotions qu'il éprouve le plus souvent étant des versions du dégoût et de la tristesse, surprenantes d'ailleurs par leur granularité¹. Les sujets des romans contemporains s'avèrent « répugnant[s] » (*VHI*, p. 11) ; Léa le décrit comme étant « non pas un aigri comme ces écrivains de l'Europe de l'Est », mais « juste [un] malheureux » (*VHI*, p. 12) ; le fait que Léa le quitte est perçu comme plus « inhumain » et « torturant » (*VHI*, p. 14-15) qu'un crime, et sa souffrance se manifeste par des sensations somatiques particulièrement agressives, qui font écho à un trauma profondément enraciné dans son esprit ainsi que dans son corps : « la douleur vous arrache les paupières et empêche de ne plus voir la femme qui vous a quitté » (*VHI*, p. 14), de manière que la séparation de son amoureuse prend la forme d'une « mise à mort » (*VHI*, p. 15) dont la pensée « lui écrase le diaphragme » (*VHI*, p. 20) et entraîne « une jalousie fruste, un sentiment d'amputation » (*VHI*, p. 20). La phénoménologie de son affect est une illustration du caractère incarné de la cognition, le texte montrant que l'expérience n'est pas uniquement mentale mais

¹ La granularité désigne la multitude des expressions verbales des états affectifs. Elle est différente non seulement d'une culture à l'autre – certaines cultures mettant à la disposition des individus des mots pour désigner des émotions qui n'existent pas dans d'autres cultures – mais également d'un individu à l'autre. Barrett recommande d'enrichir au maximum la granularité émotionnelle, puisque la capacité de nommer un grand nombre d'états affectifs est indirectement proportionnelle à l'intensité du réalisme affectif. Lisa Feldman Barrett, *op. cit.*, p. 2-3 et p. 102-104.

qu'elle est en égale mesure physique. Ainsi, tout risque, en effet, soit de le dégoûter, soit de le blesser, de la littérature française contemporaine au comportement de Léa¹.

Il existe cependant une exception, à savoir son séjour dans la ville natale de Léa, une petite ville morne située dans les Ardennes. Choutov y passe trois jours calmes pendant lesquels il se promène sous la pluie, passe son temps dans un petit café dans lequel il entend les conversations des vieillards qui évoquent leurs souvenirs de la Seconde Guerre mondiale, et il s'y sent compris et accepté. Ce voyage, affirme le narrateur, était pour Choutov « un retour vers celui qu'il était réellement » (VHI, p. 32). Or, cela semble s'inscrire en faux contre nos observations, selon lesquelles le modèle du monde de Choutov est profondément sombre, raison pour laquelle il réagit presque à tous les stimulus avec tristesse ou colère, en se victimisant et en blâmant autrui pour son malheur. Mais en réalité, l'expérience du personnage reste cohérente avec son modèle du monde, car ce qui lui permet de se sentir accepté dans la ville natale de Léa est un processus d'identification projective qui fait que l'espace devient une surface de projection de ses propres traits psychologiques². L'identification projective est un mécanisme de défense contre la douleur psychique, mais à son tour, il provoque de la souffrance³. Or, si le héros sent qu'il appartient à une petite ville morne, pluviale, provinciale et insignifiante par rapport à Paris, dont les habitants sont en proie à la nostalgie du passé, cela

¹ Dans la perspective de la psychiatrie sociale, qui est, certes, différente de celle de Barrett, mais qui va dans le même sens, Eric Berne montre dans son célèbre ouvrage, *Games People Play. The Psychology of Human Relationships* (New York, Ballantine Books, 1964), que ceux qui ne trouvent pas des situations, des personnes et des réactions qui correspondent à leur modèle mental du monde finiront par les créer eux-mêmes. Pour extrapoler la vision mentale que nous avons du monde, Berne recommande de faire attention aux situations récurrentes dans lesquelles nous nous retrouvons dans nos rapports avec autrui. L'œuvre de Makine s'apprête à un examen fructueux sous l'angle de la théorie des jeux et des interactions sociales de Berne, mais, pour des raisons d'espace et de cohérence méthodologique, nous ne pouvons pas développer cet aspect dans cette thèse. Pour une analyse littéraire qui s'appuie sur la recherche de Berne, voir notre article sur José Saramago : Diana Mistreanu, « Exercices de médiocrité : le *Manuel de peinture et de calligraphie* (1977) de José Saramago à travers le prisme de l'analyse transactionnelle », *Cahiers ERTA*, n° 11, « Acédie/Honte, malaise, inquiétude, ressentiment », 2017, p. 209-229.

² Le concept d'identification projective a été défini par Melanie Klein et réinterprété à plusieurs reprises par la psychiatrie et la psychanalyse. Il apparaît pour la première fois dans les célèbres *Notes sur quelques mécanismes schizoïdes* (1946) de la psychanalyste viennoise dans le contexte de la relation entre la mère et l'enfant. Pour Klein, l'identification projective est un processus qui consiste à projeter des parties de soi sur autrui. Il est considéré comme un mode de relation universel qui peut constituer un mécanisme de défense, un moyen de communication ou un outil de changement psychologique. Cf. Melanie Klein, « Chapitre IX - Notes sur quelques mécanismes schizoïdes », in ouvrage collectif, *Développements de la psychanalyse*, Paris, Presses Universitaires de France, 2013, p. 274-300, trad. de l'anglais par Willy Baranger. Voir aussi Catherine Bolgert, « L'identification projective », *Gestalt*, vol. 1, n° 24, 2003, p. 141-159.

³ Luis Fernando Crespo, *L'Identification projective dans les psychoses*, Paris, L'Harmattan, 2003, p. 14. L'approche néo-jungienne de Donald Kalsched (*op. cit.*) va dans le même sens lorsque l'auteur affirme que les mécanismes de défense contre le trauma sont eux-mêmes traumatisants. Dans la terminologie de Barrett, le trauma génère un modèle mental du monde que le sujet s'approprie et qu'il projette perpétuellement sur le réel. Barrett et Kalsched affirment tous les deux que ce modèle peut être modifié. *La Vie d'un homme inconnu* est une illustration du passage d'un modèle mental du monde particulièrement négatif et traumatisant à un modèle plus détendu, serein et agréable – en bref, plus sain.

relève de la projection de son propre sens de l'insignifiance et de son état de prisonnier du passé. Son séjour dans cette petite ville est effectivement « un retour vers celui qu'il était réellement » (*VHI*, p. 32), comme l'affirme le narrateur, dans le sens où il y trouve enfin une surface d'identification, dont sa vie à Paris, son statut d'immigrant et sa place marginale sur la scène littéraire contemporaine le privent constamment. Paris lui offre, en revanche, une surface de projection des agressions qu'il a subies au fil du temps, reproduisant dans son esprit le portrait de ses agresseurs démesurés par rapport à lui, mais « sans visage », désincarnés et difficilement identifiables, comme sa vie sous le régime soviétique et la guerre soviéto-afghane. Si Choutov valorise ainsi la ville natale de Léa tout en diabolisant sa vie parisienne, cela ne relève pas d'une comparaison « objective » entre la vie provinciale et celle de la capitale, mais de son modèle mental du monde. Dans les Ardennes, il peut être celui qu'il est – ou, en fait, celui qu'il est devenu à la suite des expériences violentes auxquelles il a été exposé – grâce à l'absence d'un espace qui lui permette d'opérer également une identification projective de l'image qu'il a de ses agresseurs. L'espace est ainsi présenté à travers le prisme de l'esprit du héros, selon la manière dont il s'articule avec son affect. Bachelard insiste dans ses études sur l'espace et l'imagination élémentaire sur le fait que ce premier est une surface de projection de la réalité psychique¹. La recherche de Barrett renforce cette observation puisque, pour la neuroscientifique américaine, l'intégralité du monde extérieur est une surface de projection de la réalité mentale.

Ces idées sont d'ailleurs exprimées explicitement dans *Alternance*, dont l'action se passe dans la base australienne de la fondation des *diggers*, qui font des recherches en psychologie et en neurosciences pour comprendre ce qui pousse la plupart des humains à se contenter des dimensions biologique et sociale du monde². Le narrateur du roman, un homme suicidaire qui décide de faire un dernier voyage pour connaître les *diggers* avant de se donner la mort, affirme en réfléchissant à sa souffrance psychique que « l'extrême vulnérabilité doit être le résultat de l'expérience », continuant : « tout blesse, le monde semble piéger vos mots » (*A*, p. 45). Dans la même logique, au début de son séjour, il prend part à une expérience qui lui permet de vivre ses fantasmes dans une réalité amplifiée grâce à la technique – fictionnelle – de l'holopraxie ; durant cette expérience, il est plongé dans un liquide, prend un cocktail d'anxiolytiques et d'aphrodisiaques et est projeté dans une simulation holographique de ses

¹ C'est une idée récurrente dans son œuvre. Voir par exemple Gaston Bachelard, *L'Air et les songes. Essai sur l'imagination du mouvement*, *op. cit.*, p. 13.

² Dans *Au-delà des frontières*, nous apprenons qu'entre-temps la base australienne a été détruite et que les membres de cette fondation ont dû trouver refuge ailleurs. Ce roman se termine par le voyage du narrateur et de Gaia de Lynden dans une des bases de la fondation des *diggers* située dans le Caucase.

fantasmes sexuels. Ida Ray, une des membres de la fondation, explique au narrateur pourquoi les scientifiques qui mènent ces expériences ont pu prédire ses réactions et ses choix : « Votre cerveau, sur son petit nuage d'euphorie, sélectionnait l'intrigue la plus compatible avec votre nature affective et aussi avec les événements survenus dans votre vie ces derniers jours » (A, p. 46). Cette explication décrit brièvement les mêmes mécanismes que ceux mis en évidence par Barrett, à savoir le fait que l'expérience est progressivement intégrée au fonctionnement de l'affect, et que ce mécanisme génère le cadre à travers lequel l'individu interagit avec le monde.

En revenant à *La Vie d'un homme inconnu*, après avoir écouté l'histoire de la vie de Volski pendant la nuit qu'il passe en compagnie de celui-ci, Choutov change son billet d'avion et retourne immédiatement à Paris. La vitesse narrative s'accélère à la fin du livre. C'est un des traits typiques de l'œuvre makinienne, dans les romans duquel la représentation des trois étapes du monomythe est disproportionnée, (x) le départ et (y) l'initiation occupant presque l'intégralité du texte, aux dépens du (z) retour, auquel le narrateur dédie à peine cinq pages (VHI, p. 261-266). Cela découle, à notre sens, de l'intention de laisser au lecteur la liberté de tirer ses propres conclusions, de ne pas lui imposer une morale de l'histoire ; cette liberté ne lui est cependant pas offerte sans le pourvoir de toutes les informations dont il a besoin pour le guider vers une interprétation du texte cohérente avec ce que l'auteur veut montrer – nous disons bien « l'auteur », et nous montrerons dans la dernière partie de notre thèse ce qui légitime cette dénomination. Ainsi, la fin du roman nous montre le héros en train de réagir par rapport à des éléments auxquels il avait réagi dans la partie initiale du texte, à savoir Léa, l'écriture et l'espace qui l'entoure. Cependant, ses réactions sont cette fois-ci différentes ; un sentiment de sérénité et de calme prend le dessus sur la colère et l'amertume qui dominaient son rapport au monde avant qu'il ne fasse la connaissance de Volski. De même, ses réactions par rapport au fait que Léa l'ait quitté virent de la condamnation à la compréhension.

La tendance à rendre le monde coupable de son malheur est, elle aussi, absente des dernières pages du livre, ce qui contraste avec sa récurrence dans l'incipit du texte. La fin du roman est symptomatique de la métamorphose du modèle mental du monde du personnage, raison pour laquelle nous la citerons de nouveau, bien que nous l'ayons déjà fait dans le chapitre précédent. Le livre se termine, rappelons-le, par le retour du héros en Russie après avoir appris la nouvelle de la mort de Volski dans l'hospice dans lequel ce dernier avait fini ses jours. L'ouvrage se termine par les phrases suivantes : « En marchant sur le chemin qui mène vers l'hospice, il aperçoit la ligne légèrement brumeuse du golfe de Finlande. Il n'a jamais vu, d'un seul regard, tant de ciel » (VHI, p. 266). Ce dénouement rend compte de l'élargissement de sa niche affective, car si le héros n'avait jamais vu « tant de ciel », ce n'est évidemment pas parce

que le ciel n'avait pas été là pendant les cinquante années écoulées depuis sa naissance, mais parce qu'il avait un modèle du monde à des horizons restreints, qui médiatisait son rapport avec le réel et l'empêchait de voir. La perception visuelle fonctionne également comme une métaphore de la vision spirituelle. Au niveau symbolique, Choutov était aveugle avant la rencontre de Volski, mais la relation avec ce dernier lui a ouvert les yeux.

La Vie d'un homme inconnu illustre donc le passage d'un modèle mental du monde initial et particulièrement dysfonctionnel à un autre modèle, moins dysphorique, grâce à l'interaction avec un « maître » à travers un récit biographique. La tentation de nous hâter de conclure que ce roman porte sur le pouvoir thérapeutique et transformateur des récits est forte, mais une telle conclusion serait hâtive et réductrice, et elle amputerait le texte de quelques éléments essentiels. En effet, ce que Volski partage avec Choutov est beaucoup plus qu'un récit – qui est, certes, touchant et magistralement mis en texte par le narrateur. C'est également la présence de Volski, sa manière de parler et d'écouter, en bref, l'intégralité de sa personne, qui agit sur l'esprit de Choutov et provoque sa transformation. Le récit qu'il partage avec lui devient un outil qui s'inscrit dans un contexte plus large, mettant en scène des mécanismes empathiques et des transferts émotionnels qui ne sont pas expliqués au lecteur et qui échappent probablement à la conscience des personnages mêmes. Une des sources de la force de la prose de Makine est justement, à notre sens, la capacité de *montrer* et non pas d'*expliquer*. Le narrateur de *La Vie d'un homme inconnu* ne s'attarde nullement sur des éclaircissements à propos de la formation du trauma de Choutov, se contentant de faire des références en filigrane au passé du héros ; il n'explique pas pourquoi celui-ci se sent à l'aise dans une ville provinciale, ni pourquoi il a changé après la rencontre de Volski. En fait, il se garde même d'*affirmer* que le personnage a changé, mais il le montre à travers la représentation de son activité mentale. Ce faisant, le texte surprend les moments essentiels de la métamorphose intérieure du héros, suivant la chronologie de ses fluctuations affectives et non pas la chronologie événementielle, factuelle, qui est reléguée au second plan et présentée de manière allusive ou elliptique¹.

¹ Nous souhaitons partager une partie de notre expérience liée à la lecture de Makine. Après avoir lu *La Musique d'une vie* et *La Vie d'un homme inconnu* avec les membres de notre club de lecteurs, une des lectrices a avoué qu'elle aimait Makine pour la grande estime qu'il a pour l'intelligence de son lecteur, ce dernier étant selon elle envisagé par l'auteur comme quelqu'un de suffisamment perspicace pour remplir les trous narratifs. Il nous semble qu'effectivement, à la différence d'un écrivain comme Michel Tournier, par exemple, qui rend compte du vécu de ses héros à travers de longues et nombreuses digressions, dont certaines ont un caractère profondément philosophique, Makine montre beaucoup de la réalité mentale de ses personnages, mais il explique très peu. L'auteur met en scène la cognition à l'œuvre, c'est-à-dire l'activité cognitive comme processus dynamique, intersubjectif et fluctuant ; il ne propose guère de réflexions sur la cognition ou d'interprétations des processus cognitifs. De ce point de vue, l'écrivain se rapproche d'auteurs comme Kafka et Flaubert, dont l'œuvre s'inscrit, au moins en partie, dans l'esthétique du réalisme cognitif, comme l'a montré Emily T. Troscianko (dans *Kafka's Cognitive Realism*, *op. cit.*, et « The cognitive realism of memory in Flaubert's *Madame Bovary* », *op. cit.*). Mais

Or, ce roman pose de ce fait au moins trois questions importantes. La première porte sur le réalisme d'une telle transformation mentale. Autrement dit, est-il réaliste du point de vue cognitif qu'une personne subisse des mutations significatives dans son rapport au monde après avoir passé quelques heures en compagnie d'une autre personne ? À la lumière de la recherche de Barrett, la réponse est affirmative, sans comporter pourtant aucun déterminisme. Autrement dit, Barrett montre que le cerveau est régénéré par l'expérience, et que de nouvelles expériences de vie peuvent ainsi produire une nouvelle interprétation du réel et un nouveau modèle mental du monde¹. Mais en même temps, toute expérience est interprétée à travers les processus cérébraux de prédiction et de construction², qui s'appuient, comme nous l'avons vu, sur le passé. L'influence qu'une expérience – la rencontre de Volski, par exemple – peut avoir sur un être humain n'a rien d'universel, mais elle est un processus dynamique qui émerge lors de l'interaction entre l'esprit de Volski et celui de la personne qui fait sa connaissance. La possibilité d'être transfiguré par une rencontre est ainsi cognitivement réaliste, mais elle n'est pas une conséquence nécessaire. De plus, il existe toujours un laps de temps entre la période où a lieu l'expérience initiatique et l'écriture du roman ; cette période indique que le héros ne s'est pas transformé du jour au lendemain, mais que le processus a été plus long, ce qui le rend aussi plus réaliste. Dans le livre que nous avons analysé ici, ce laps de temps est assez court ; Choutov « revient en Russie à la mi-septembre » (*VHI*, p. 265), c'est-à-dire à peine quatre mois après avoir fait la connaissance de Volski. Dans d'autres romans, comme *Confession d'un porte-drapeau déchu*, *Au temps du fleuve Amour*, *Le Testament français*, *La Musique d'une vie*, *L'Amour humain*, *Le Livre des brèves amours éternelles* et *L'Archipel d'une autre vie*, cette période s'étend sur vingt-cinq ans³. Dans ces ouvrages, le héros nous est montré pendant son (x) initiation et ensuite un quart de siècle après, les années écoulées entre-temps faisant l'objet d'une ellipse narrative. Cela renforce le réalisme cognitif du texte, suggérant que le

si ce trait a été apprécié par certains lecteurs, il en a rendu d'autres confus. Un de nos collègues, doctorant en littérature française contemporaine, qui a régulièrement participé à nos soirées de lecture, se demandait constamment si dans *La Vie d'un homme inconnu*, le narrateur allait revenir au récit enchâssant sur Choutov pendant que nous étions en train de lire le récit enchâssé, sur la vie de Volski. Sans avoir fait aucune étude expérimentale sur la réception de Makine, il nous semble qu'une telle préoccupation doit influencer la réception de l'ouvrage. Cela illustre la diversité des rencontres entre le texte et le lecteur et renforce notre propos selon lequel l'effet de la lecture ne peut pas être essentialisé.

¹ « [...] it's no overstatement to say that if you change your current experiences today, you can change who you become tomorrow » (« [...] il n'est pas exagéré d'affirmer que si nous changeons nos expériences aujourd'hui, nous pouvons changer la personne que nous deviendrons demain »). Lisa Feldman Barrett, *op. cit.*, p. 174, notre traduction.

² *Idem.*

³ Makine semble effectivement avoir une préférence pour cette durée.

héros s'est approprié les valeurs acquises pendant son initiation et que celles-ci sont devenues, au fil du temps, des constantes dans sa vie.

Dans cette optique, si après la rencontre de Volski, Choutov est visiblement transfiguré, à partir de ce moment l'enjeu est de le rester, de ne pas retourner aux vieilles habitudes et à son ancienne vision du monde. Or cette tâche est difficile, comme le montre Campbell dans la théorisation du monomythe, puisque le héros retourne en tant qu'initié dans un monde formé, en grande partie, de non-initiés. Cela rend son adaptation difficile, d'autant que ses semblables ne le comprennent pas et qu'il doit contribuer ainsi à l'amélioration d'une communauté qui le rejette. Il est probable que l'une des raisons pour lesquelles les narrateurs makiniens introduisent ce laps de temps entre l'aventure et l'écriture soit la volonté de montrer que le retour du héros a été une épreuve réussie. Dans cette perspective, le monomythe est en même temps un (x)1 appel de l'aventure, puisqu'une fois que le voyage initiatique terminé, le héros est appelé à garder et perpétuer son héritage dans son monde d'origine. La relation entre la représentation du monomythe et (x)1 l'appel de l'aventure est caractérisé par une logique fractale, selon laquelle (x)1 l'appel est une des parties du monomythe, mais en même temps, le cycle du monomythe est lui-même un appel.

La deuxième question porte sur les fondements du questionnement d'un modèle hostile du monde et sur l'utilité d'une éventuelle transformation de celui-ci. Autrement dit, pourquoi Choutov ne devrait-il pas rester le personnage qu'il est au début du roman ? La première réponse est, de toute évidence, simpliste : Choutov est vulnérable, irascible et malheureux. Sa perception du monde comme un agresseur hypertrophié l'empêche de se réjouir de la vie. Mais Barrett apporte dans son livre une autre réponse à cette question. S'appuyant sur le caractère éactif et socialement distribué de la cognition¹, selon lequel nous façonnons non seulement notre propre réalité mais aussi celle des autres, elle replace la nécessité de questionner notre modèle mental du monde dans un contexte éthique. Selon Barrett, la responsabilité individuelle a simultanément une forte dimension sociale, dans le sens où nous sommes, selon elle, responsables de notre propre vie, mais aussi de celle des autres – y compris des vies de ceux qui ne sont pas encore nés². Ainsi, quelqu'un qui a un modèle mental du monde particulièrement dysfonctionnel aura également des relations dysfonctionnelles, et celles-ci risquent de nuire non seulement à sa propre personne, mais aussi à autrui. Et en raison du caractère social de la cognition, le mal ainsi produit ne se limite pas à ces deux individus,

¹ Pour la définition de ces notions, voir *supra*, p. 50.

² Lisa Feldman Barrett, *op. cit.*, p. 289.

mais se propage, selon l'effet boule de neige, dans la société, par l'interaction de chacun d'entre eux avec ses semblables. C'est dans ce sens que la question de la responsabilité individuelle et de notre propre modèle mental du monde est en même temps une question de responsabilité collective qui relève, finalement, du bien-être de la communauté¹.

La troisième question posée par ce roman est de savoir si les récits ont le même pouvoir transformateur par eux seuls, en l'absence de la figure du conteur et du « maître ». En effet, *La Vie d'un homme inconnu* est, comme la plupart des romans de notre corpus, une réflexion et un questionnement à propos du pouvoir de la littérature². Ce dernier n'est pas seulement un sujet de dissertation et un topos véhiculé par les critiques et les théoriciens littéraires les plus idéalistes³, mais il est ridiculisé par les personnes moins familières avec les univers fictionnels ; c'est un élément bien réel mais qui, du point de vue cognitif, ne comporte aucune dimension déterministe. Autrement dit, la littérature peut avoir un pouvoir constructif, tout comme elle peut n'en avoir aucun ou, au contraire, nuire à son lecteur⁴. En l'occurrence, la question qui mérite d'être posée est la suivante : si Choutov avait lu, et non pas entendu, le récit biographique de Volski, cela aurait-il eu le même impact sur son esprit ? Le vecteur de la transfiguration du personnage n'est pas la parole écrite, mais le *logos spermatikos*, la parole séminale, vivante et dynamique, le « discours naissant et ouvert »⁵, « “chaud” et vivant »⁶. Nous pouvons spéculer que la version écrite du même récit aurait pu avoir un impact cognitif significatif, mais sans doute moins intense, mais ce serait perdre de vue le fait que le personnage est un écrivain et un lecteur avide et que, malgré cela, aucun texte littéraire n'a entraîné la transformation provoquée par la rencontre de Volski. Au contraire, comme nous l'avons vu,

¹ *Idem*.

² Dans certains romans de Makine, comme *Le Testament français* ou *La Vie d'un homme inconnu* la dimension métanarrative est plus explicite que dans d'autres, comme *La Fille d'un héros de l'Union soviétique* et *Le Crime d'Olga Arbélina*. Il s'agit de romans qui mettent en scène un écrivain (VHI) ou un futur écrivain (TF) qui s'interroge sur son art. Nous nous sommes ainsi gardée d'affirmer que la question du fonctionnement de la littérature est posée dans chaque roman makinien, bien que pour un écrivain comme Milan Kundera, par exemple, l'œuvre de chaque romancier contienne une idée implicite de ce qu'est le roman. Milan Kundera, *L'art du roman*, Paris, Gallimard, 1986, quatrième de couverture.

³ Cf. dans une perspective historicisante, l'étude de Christian Jouhaud, *Les Pouvoirs de la littérature. Histoire d'un paradoxe*, Paris, Gallimard, 2000, ainsi que, dans une perspective plus impressionniste mais néanmoins intéressante, Alain Finkielkraut (éd.), *Ce que peut la littérature*, Paris, Stock, 2006.

⁴ En dépit d'une prolifération, ces dernières années, des pratiques bibliothérapeutiques, qui suggèrent que la lecture a, indépendamment de qui la pratique et dans quel contexte, des effets exclusivement bénéfiques, il est difficile de poser des affirmations tranchantes sur ce sujet, qui est par définition fluctuant. La recherche d'Emily Troscianko suggère que la lecture peut aussi avoir des conséquences néfastes. Par exemple, affirme-t-elle, si un adolescent anorexique lit une nouvelle comme *La Faim* de Kafka, cela risque plutôt de lui nuire et non de l'aider. Cf. Emily T. Troscianko, « Why We Need Cognitive Literary Studies To Help Us Understand & Treat Mental Illness », *op. cit.*

⁵ Frédéric Monneyron et Joël Thomas, *op. cit.*, p. 43.

⁶ *Ibid.*, p. 45.

Choutov utilisait la littérature pour renforcer son modèle mental du monde. Par conséquent, dans son cas, la réponse est probablement négative – lire la biographie de Volski au lieu d’écouter ce dernier la lui raconter n’aurait pas entraîné sa transfiguration mentale. Mais qu’arrive-t-il alors au lecteur de Makine lorsqu’il lit *La Vie d’un homme inconnu* ? Nous nous garderons de répondre à cette question épineuse par une affirmation définitive, chaque rencontre entre un livre et un lecteur ayant un caractère intime, peut-être inéluctable, qui fait que la théorisation de l’impact cognitif de la lecture est une entreprise délicate – voire impossible. Cela étant dit, nous risquerons toutefois de formuler des éléments de réponse, mais pas avant d’éclairer un dernier aspect de la représentation littéraire de l’activité mentale, à savoir les limites de la cognition.

III. 3. Ni Faust ni Don Juan. Les limites de la cognition humaine

D'une certaine manière, l'intégralité de l'œuvre de Makine porte sur les frontières de la cognition humaine, illustrant des personnages qui se heurtent aux limites de leurs mécanismes affectifs et apprennent soit à les dépasser, comme Ivan Choutov (*VHI*), soit à se réjouir de la vie malgré elles, comme, par exemple, Gaia de Lynden (*ADF*). En effet, les limites cognitives sont exploitées sous de nombreux angles, et l'objectif de cette mise en scène est, nous le verrons dans le chapitre suivant, d'exhorter le lecteur à réfléchir à ses propres limitations en l'incitant en même temps à les transgresser, à l'instar des héros qui réussissent leur voyage initiatique. Les limites de la cognition humaine sont également le véhicule du développement de l'intrigue et la force motrice des conflits, car en l'absence de biais et de dysfonctionnements, les personnages vivraient dans un monde idéal, dans lequel rien n'entraverait un rapport empathique et bienveillant entre tous les humains ; ce serait le monde parfait évoqué par Tarkovski¹, dans lequel l'art comme outil de prise de conscience et de transfiguration mentale serait superflu et inutile.

Les limites cognitives s'articulent avec la représentation du monomythe selon une logique décroissante, dans le sens où elles sont de moins en moins nombreuses au fur et à mesure que le héros avance dans son voyage initiatique. Présentes dans les romans avant et pendant (x) le départ pour l'aventure, leurs manifestations sont moins fréquentes pendant (y) l'initiation et deviennent de plus en plus rares avec l'étape du (z) retour, sans en être pourtant complètement absentes. En définitive, le cerveau est effectivement, comme nous le rappelle Barrett, un maître de la déception² et le cycle du monomythe ne promet pas d'offrir une solution à tous les problèmes humains, mais seulement une vie vécue consciemment, au service de soi-même et d'autrui, et par conséquent remplie de sens. À la lumière de ces observations, nous ferons dans ce chapitre le point sur les limites de la cognition en nous appuyant dans un premier temps sur la classification tripartite proposée par Gérald Bronner³. Dans un second temps, nous montrerons que les limites cognitives peuvent être également analysées en les répartissant en deux catégories et en les plaçant sous le signe de deux mythes littéraires modernes, celui de

¹ Andreï Tarkovski in Donatella Baglivo, *op. cit.*

² Lisa Feldman Barrett, *op. cit.*, p. 258.

³ Voir *supra*, p.136-139.

Don Juan et celui de Faust, réactualisés en filigrane – mais en permanence – d'un roman makinien à l'autre. Nous suggérerons, enfin, que l'importance particulière accordée à la pératologie de l'activité mentale est mise au service de la dénonciation de la réalité sociale en tant que construction, et que la prise de conscience de cette idée est vécue comme un vecteur de libération qui permet aux personnages d'accéder à ce qui est au-delà de l'ordre social éphémère et pas toujours salubre construit par la société et la culture auxquelles ils appartiennent.

Les limites dimensionnelles, culturelles et cognitives apparaissent de manière récurrente dans notre corpus. Les limites dimensionnelles, spatiales et temporelles, relèvent de la non-ubiquité inhérente à la condition humaine. Nous ne pouvons pas être au même moment à deux endroits différents, ce qui fait que notre perception du réel est soumise à ce que *le hic et nunc*, c'est-à-dire les coordonnées spatio-temporelles du présent, nous dévoile. Cette idée semble simpliste et évidente, mais cela vaut la peine d'en souligner l'existence pour deux raisons. D'abord parce que, comme nous le montrerons dans la partie suivante, la prose de Makine est enracinée, à notre sens, dans un événement que nous appellerons trans-cognitif, à savoir son expérience de mort imminente vécue pendant la guerre soviéto-afghane. Or, cet événement, nous le verrons, remet justement en cause l'impossibilité de l'ubiquité. Ensuite, parce que les limites dimensionnelles fonctionnent également comme le catalyseur de l'intrigue, cas dans lequel elles peuvent être soit purement restrictives et vectrices de désespoir, lorsque le héros ne peut pas prévoir ou connaître des événements qui se passent dans un autre espace et qui ont un impact significatif sur sa vie, soit restrictives mais productives, stimulant notamment la créativité en amenant le personnage à imaginer ce qui existe au-delà de son champ perceptif. Ainsi, dans *Le Testament français*, lorsque le narrateur déménage à Paris et veut aussi y amener sa grand-mère Charlotte qui habite en Russie, il n'apprend qu'au bout de quelques mois que celle-ci était déjà morte au moment où il planifiait son déménagement. Pendant cette période, il a le temps de louer un nouvel appartement, plus spacieux que son ancien studio, et de décorer une des pièces avec des objets anciens au goût de Charlotte. Le narrateur explique ses démarches :

Je n'avais que mes papiers de réfugié, plus un titre de voyage qui m'autorisait à visiter « tous les pays sauf U.R.S.S. ». Le lendemain de ma conversation avec « le nouveau Russe », j'allai à la préfecture de Police pour me renseigner sur les formalités de la naturalisation. J'essayais de faire taire en moi cette pensée qui insidieusement me revenait à l'esprit : « Désormais, il faudra affronter cette invisible course contre la montre. Charlotte a l'âge où chaque année, chaque mois, peut être le dernier ». [...] Il fallait attendre plusieurs mois. On m'indiqua un délai. Son échéance arrivait au mois de mai. [...] C'était pour moi le temps des préparatifs [...]. (TF, p. 317-318)

Aux limites spatiales qui le séparent de sa grand-mère s'ajoutent ainsi les limites temporelles, qui font que les nouvelles circulant de l'un à l'autre par l'intermédiaire d'un « nouveau Russe » – une connaissance du narrateur qui fait des déplacements fréquents entre la France et la Russie – arrivent avec un délai de quelques semaines, voire de quelques mois. Le narrateur y ajoute une autre catégorie de limites, qui relèvent de son affect et qu'il exprime sous la forme d'une croyance irrationnelle :

C'est pour cette raison que je ne voulais ni écrire ni téléphoner. J'avais une crainte superstitieuse de compromettre mon projet par quelques mots banals. Il me fallait obtenir mon passeport français, venir à Saranza, passer plusieurs soirées de suite avec Charlotte et l'amener à Paris. (*TF*, p. 318)

Cette accumulation de limites, certaines inéluctables comme les limites spatio-temporelles, certaines auto-imposées comme la superstition évoquée ci-dessus, font que Charlotte meurt avant que son petit-fils ait l'occasion de la revoir ou de lui parler de nouveau. Cela montre aussi qu'à ce moment du récit, le processus initiatique du narrateur n'est pas terminé. Il doit encore passer par une épreuve finale, à savoir la mort de son maître – en l'occurrence, la maîtresse, incarnation par excellence à la fois de la féminité et de (x)³ l'aide surnaturelle qui le guide dans son éprouvant voyage. Cet épisode n'est d'ailleurs pas sans rappeler la scène de la mort du père Zossima des *Frères Karamazov* de Dostoïevski ; le starets¹ Zossima est le guide spirituel d'Aliocha Karamazov, qui doit – le père lui fait part de cette information de son vivant – subir la mort de son maître comme une épreuve initiatique. Le narrateur du *Testament français*, qui a le même anthroponyme que le personnage dostoïevskien, passe par une épreuve similaire lors de la mort de sa grand-mère. Comme c'est le cas pour tous les maîtres de Makine – pensons, par exemple, à Volski (*VHI*) ou à Elias Almeida (*AH*) – la disparition de Charlotte n'a aucun témoin direct ; personne ne la voit mourir et la nouvelle de sa mort parvient au narrateur par un tiers, comme si le texte était soumis à une règle de bienséance en ce qui la concerne. Sur le plan symbolique, cela renvoie à son immortalité – et en raison de la nature sociale de la cognition, ses actes, ses gestes et ses paroles, en bref, tout ce qu'elle a fait en interaction avec son environnement et avec les autres a effectivement des conséquences perpétuelles sur la vie du monde, et continue à agir sur ses semblables malgré sa mort.

Les limites dimensionnelles peuvent également avoir un effet productif qui stimule la créativité des personnages, en les incitant à s'imaginer ce qui existe au-delà de l'espace qui les

¹ Le starets est le patriarche d'un monastère orthodoxe russe. Il vient du mot russe « *cmapey* » (*starets*), qui signifie vieillard.

entoure, ainsi qu'à d'autres époques historiques. C'est notamment le cas dans *Au temps du fleuve Amour*, *Le Testament français* et *La Terre et le ciel de Jacques Dorme*. Ces romans mettent en scène des enfants et des adolescents qui sont exposés à des produits culturels français et qui ont une parente – grand-mère, tante ou amie de leurs parents – française sous les auspices de laquelle ils sont exposés à la littérature, la cinématographie et l'histoire de la France, ce pays devenant la surface de projection et de compensation de leurs rêves et de leurs frustrations. Par exemple, Aliocha découvre la Belle Époque (1871-1914) parce que cette période correspond à l'enfance de Charlotte, qui est née en 1903 et qui lui fait part de ses souvenirs. L'enfant imagine ainsi la vie de Marcel Proust, la relation amoureuse du Président Félix Faure avec Marguerite Steinheil, la visite en 1896 du couple impérial russe à l'Élysée, les inondations de 1910 à Paris et « la fraîcheur brumeuse de l'océan (Cherbourg !) » (*TF*, p. 47) ; ce sont des événements et des détails qui auront un impact décisif plus tard sur sa vie, l'incitant à émigrer, et qu'il aurait imaginés différemment sans cet éloignement spatio-temporel.

Les limites culturelles, quant à elles, consistent à nous appuyer sur des représentations préalables pour interpréter des informations qui relèvent d'une autre culture. Bronner affirme que cela a lieu notamment lorsque nous sommes confrontés à des éléments qui contredisent nos valeurs et qui vont dans un sens différent de celui que nous connaissons, situation dans laquelle « nous sommes tentés de les agencer de façon à ce qu'elles ne nous contrarient plus »¹. Or, c'est justement ce que font les Parisiens venus visiter le cimetière russe dans *Le Crime d'Olga Arbélina*, dans un passage cité dans le chapitre précédent². Les limites culturelles se manifestent avec prédilection dans la création d'images nationales, qui sont des portraits de l'autre qui émergent lorsque deux cultures entrent en contact. Ces portraits consistent à la fois dans une « mise en scène » et une « mise en forme »³ de l'étranger, dans le sens où l'illustration de ce dernier se fait par le biais d'une forme, qui peut être picturale, linguistique ou filmique, entre autres. L'imagologie culturelle et littéraire utilise la notion d'« image littéraire » pour désigner la représentation de l'autre en littérature. Une image littéraire est composée, comme l'affirme Daniel-Henri Pageaux, d'« un ensemble d'idées et de sentiments sur l'étranger prises dans un processus de littérisation mais aussi de socialisation »⁴. Elle suppose ainsi la

¹ Gérald Bronner, *op. cit.*, p. 33.

² Voir *supra*, p. 223.

³ Daniel-Henri Pageaux, « De l'imagerie culturelle à l'imaginaire », in Pierre Brunel et Yves Chevrel (éds.), *Précis de littérature comparée*, Paris, Presses Universitaires de France, 1989, p. 148.

⁴ Daniel-Henri Pageaux, « Recherche sur l'imagologie. De l'Histoire culturelle à la Poétique », *Thélème : Revista complutense de estudios franceses*, n° 8, 1995, p. 140.

rencontre entre des personnages qui appartiennent à des milieux culturels différents, de même que la mise en texte des impressions de l'un de ces personnages sur l'autre ou son espace d'appartenance. Chose intéressante, dans le cadre des représentations du monomythe, les images littéraires de l'étranger sont nombreuses et souvent hostiles avant (y) l'initiation, devenant valorisantes ou absentes au fur et à mesure que le héros avance dans son voyage. Le monomythe révèle ainsi sa dimension universalisante, dans le sens où (y) l'initiation consiste justement à abandonner la pensée tribale et le sens d'appartenance à une communauté pour prendre conscience de la dimension universelle de l'existence humaine. L'exemple le plus représentatif à cet égard est celui d'Ivan Choutov (*VHI*), qui est, comme nous l'avons montré, un Russe soviétique émigré à Paris. Si à la fin de son voyage il est moins irritable, moins malheureux et moins prêt à blâmer le monde pour ses états affectifs, il est également moins en proie à la création d'images caricaturales de l'altérité nationale. Mais dans la partie initiale du roman, le personnage est irrité par tout ce qu'il perçoit comme étranger à sa culture, à savoir le vocabulaire, la façon de s'exprimer, le mode de vie et les orientations politiques des Français. L'image littéraire schématique et dénigrante qu'il en dresse est renforcée par la douleur et la colère qu'il ressent lorsque Léa le quitte :

Pendant une dizaine de minutes, Choutov s'efforça d'être « gentil », comme disent les Français, puis n'y tenant plus, explosa (« une déflagration ! » se moquerait-il plus tard). Tout y passa : les magouilles du milieu littéraire, les écrivains larbins qui flattent l'ego des beaufs et des bobos, et Léa elle-même (« En fait, tu es une « collabobo » de cette petite élite pourrie ! »), et ce journal dépassant de son sac (« Vas-y, lèche les bottes à cette gauche « œufs de lompe », ils t'accepteront peut-être comme pigiste dans leur *Pravda de Paris* »). (*TF*, p. 16)

Choutov s'en prend à des catégories sociales comme les écrivains et les « bobos » ; cette dernière dénomination désigne les « bourgeois-bohèmes » qui habitent dans les grands centres urbains, votent souvent à gauche, ce qui explique les allusions de Choutov à « cette gauche « œufs de lompe » », et gagnent confortablement leur vie tout en évitant de l'afficher¹. La contraction entre « bobo » et « collabo », qui renvoie à ceux qui ont collaboré avec le régime de Vichy entre 1940 et 1944, révèle son intention de trouver et maximiser les éléments capables de mettre l'image nationale des Français sous le signe de la honte et de la trahison. Choutov se sent, en effet, trahi par le monde entier, qui semble ne pas se soucier de ses besoins affectifs et de ses attentes – mais nous avons vu dans le chapitre précédent que la théorie des émotions construites montre le contraire, le héros étant celui qui interprète ce monde à travers un modèle mental dysphorique. Ainsi, l'esprit du héros repère, déforme et magnifie les éléments de

¹ Léa Panigel, *Oberkampf. Évolution sociale d'un quartier. Essai*, Paris, Éditions de l'Odéon, 2007, p. 61.

l'image de l'autre pour qu'ils correspondent à ses besoins – en l'occurrence, celui de réaffirmer qu'il se sent trahi. Léa lui explique d'ailleurs ce mécanisme : « quand on ne se sent pas libre », affirme-t-elle, « on écrase les autres, on ne respecte pas leur intériorité » (VHI, p. 48), mais le personnage n'accorde aucune importance à ses paroles.

Dans une optique similaire, bien que le narrateur ne l'explique pas, l'aversion du héros pour la gauche découle visiblement de son origine nationale ; en effet, dans son pays natal, la gauche politique est associée au régime totalitaire et oppressif qu'il avait fui, à savoir celui qui dirigeait la Russie soviétique¹. Son aversion est nourrie aussi par son manque de relativisation des contextes culturels et du vocabulaire employé pour désigner la réalité sociale et politique. Autrement dit, influencée par sa propre culture, Choutov n'opère aucune distinction entre la gauche russe et la gauche française, transférant les attributs de la première sur la seconde. Ce faisant, il y projette également l'hostilité qu'il éprouve par rapport à la première. Ce passage éclaire ainsi les mécanismes par lesquels les limites culturelles de la cognition s'articulent avec la raison, le langage et l'affect, entrant dans le renforcement d'un modèle mental du monde.

La stéréotypisation de l'autre relève également de ce que Bronner appelle les limites cognitives de notre activité mentale. Celles-ci sont une conséquence de la capacité restreinte de l'esprit humain à traiter les informations reçues et à gérer la complexité du monde² ; ce dernier sera de ce fait réduit, déformé, découpé et simplifié. La mise en scène de la fragilité de la mémoire s'inscrit ainsi dans l'isotopie des limites cognitives, par exemple dans l'interprétation que Choutov fait d'*Une petite plaisanterie* de Tchekhov, citée dans le chapitre précédent. Le personnage se rappelle avoir lu une histoire d'amour qui porte sur les retrouvailles d'un couple ; bien que séparés pendant quelques décennies, l'homme et la femme en question n'auraient jamais cessé de s'aimer, selon les souvenirs de Choutov. En relisant ce texte, il se rend cependant compte que les retrouvailles et l'amour éternel dont il croyait se rappeler en sont absents.

Une autre limite cognitive est illustrée par les faux souvenirs. Le faux souvenir évoqué dans *Le Testament français* est particulièrement intéressant, puisqu'il apparaît au début et à la fin du roman, et l'interprétation que le héros en fait à ces deux moments différents de son

¹ Choutov était un dissident, donc quelqu'un qui s'opposait au régime en place. Il ne faut cependant pas comprendre que nous essentialisons ici l'attitude des Soviétiques par rapport à l'autorité politique. Les recherches sur la sociologie et l'histoire de l'Union soviétique mettent en évidence la diversité des attitudes envers le pouvoir, mais aussi la difficulté, notamment avant les années 1980, de réagir contre celui-ci. Voir l'étude datée, mais d'une érudition et d'une perspicacité brillantes, de Margaret Mead, *Soviet Attitudes Toward Authority. An Interdisciplinary Approach to Problems of Soviet Character*, Santa Monica, The Rand Corporation, 1951, ainsi que l'article de James L. Gibson, « Perceived Political Freedom in the Soviet Union », *The Journal of Politics*, vol. 55, n° 4, 1993, p. 936-974.

² Gérald Bronner, *op. cit.*, p. 30.

parcours rendent compte de son processus initiatique. Ainsi, l'enfant est persuadé au départ qu'il a des « réminiscences prénatales » (*TF*, p. 340) qui témoignent de son ascendance française. Il croit se rappeler une promenade faite quelque part en France, un jour d'automne, à l'orée d'un bois, après être entré dans une église catholique accompagné par « une invisible présence féminine » (*TF*, p. 340). « J'y voyais », avoue-t-il dans le dénouement, « la preuve de ma francité héréditaire » (*TF*, p. 340). Or, lorsqu'il apprend que Charlotte n'est pas sa parente par le sang puisqu'il a été adopté, et que sa mère était une Russe morte dans un camp de concentration, il prend conscience qu'il s'était trompé sur le sens de ses souvenirs :

Je comprenais maintenant que ce bois était, en fait, une taïga infinie, et que le charmant été de la Saint-Martin allait disparaître dans un hiver sibérien qui durerait neuf mois. Les fils de la Vierge, argentés et légers dans mon illusion française, n'étaient que quelques rangées de barbelés neufs qui n'avaient pas eu le temps de rouiller. Avec ma mère, je me promenais sur le territoire du « camp de femmes »... C'était mon tout premier souvenir d'enfance. (*TF*, p. 340)

Ce passage illustre aussi le fonctionnement du cercle herméneutique, puisque le personnage est en train de réinterpréter ce qu'il savait déjà à la lumière de nouvelles informations. Il doit ainsi décontextualiser et ensuite recontextualiser ses connaissances, en y intégrant d'autres éléments, par exemple, en déconstruisant le décor français de sa promenade à l'orée d'un bois pour la replacer dans un contexte culturel et géographique russe. Il doit également repenser la nature de cette scène, qu'il ne considère plus comme un ensemble de réminiscences prénatales, mais comme un souvenir d'enfance. Il n'est pas impossible qu'il se trompe de nouveau à cet égard et que ce souvenir soit entièrement faux et fictionnel, mais comme il ne reviendra plus là-dessus après cet épisode, cet aspect ne sera pas clarifié. Par ailleurs, notons que le texte exige également du lecteur de repenser le cercle herméneutique en même temps que le personnage, ce qui crée un effet de simultanéité et de similitude entre l'activité mentale du héros et celle du lecteur.

Les limites de la cognition peuvent également être analysées à la lumière de deux mythes récurrents, celui de Don Juan et celui de Faust. Ce sont deux mythes littéraires modernes¹ qui ont fait l'objet de nombreuses réécritures depuis leur émergence pendant la Renaissance². Pour Daphné Vignon, « il est certain que Don Juan et Faust, archétypes de leur époque, incarnent des individus en quête d'une liberté et d'un pouvoir illimités, adoptant une

¹ Frédéric Monneyron et Joël Thomas, *op. cit.*, p. 56. Dans la même optique, Jean Rousset souligne également la naissance du mythe de Don Juan à l'époque moderne, dans des textes datables, à la différence des mythes antiques. Cf. Jean Rousset, *Le Mythe de Don Juan*, Paris, Armand Colin, 1978, p. 5-6.

² Daphné Vignon, « Don Juan et Faust. Du récit populaire à la construction du mythe de l'individu », *Littératures*, n° 74, 2016, p. 137-147, article consulté en ligne sur <https://journals.openedition.org/litteratures/548> le 15 juin 2019.

posture qui entre en confrontation directe avec le Dieu chrétien »¹. Le noyau de chacun des deux mythes consiste en un personnage qui est soit désireux de multiplier ses conquêtes amoureuses (Don Juan), soit avide de connaissances (Faust). Celui-ci dédie sa vie à la poursuite de ce but, en sacrifiant en même temps son éternité – surtout dans les versions initiales de ces mythes, celle de Tirso de Molina et celle de Christopher Marlowe, qui, à la différence des versions plus tardives, comme celle de Goethe, n'offrent au héros aucune possibilité de rédemption. Camille Dumoulié souligne que le cœur du mythe de Don Juan est la tension entre le défi à la loi humaine et divine d'une part et l'acte en apparence insensé, gratuit, qui pousse le héros sur le chemin de la perte, d'autre part². Makine met souvent en scène des personnages qui incarnent soit l'une soit l'autre de ces deux figures. Ce sont des êtres animés par un insatiable désir de savoir ou de relations sexuelles. Leurs aventures ne sont cependant pas inscrites dans un contexte religieux ou punitif. Si leurs entreprises sont présentées comme insensées, c'est parce qu'elles s'inscrivent en faux non pas contre les lois divines ou morales, mais contre la nature éphémère de l'« ici-bas ». Ainsi, c'est l'étrangeté, la fragilité et le caractère fugace de la vie, qui dure, comme les narrateurs ne cessent de nous le rappeler, entre vingt et trente mille jours (cf. *VMFVH*), qui rendent profondément déraisonnable le fait de la dédier à la poursuite de l'accumulation des savoirs ou du plaisir charnel. Cette idée est renforcée, d'un côté, par une présentation dévalorisante des produits conceptuels de la cognition, qui ne parviennent pas à saisir la complexité, la diversité et la nature fluctuante du monde, mais le simplifient et le réduisent en prétendant pouvoir l'expliquer. D'un autre côté, les entreprises déraisonnables sont également remises en causes par le rappel que le nombre des relations charnelles qu'un être humain peut avoir pendant sa vie est finalement relativement restreint par rapport à l'infinité envisagée par certains des personnages.

Le roman *Les 20 000 femmes de la vie d'un homme* est centré sur le personnage d'Alexis Taraneau, qui mesure l'existence humaine au nombre de femmes aimées, mais tombe dans le désespoir lorsqu'il découvre que cette somme ne pourra pas dépasser le nombre indiqué dans le titre. Cette prise de conscience fonctionne comme un (x)1 appel de l'aventure, qui le mène dans un premier temps à réfléchir à l'absurdité de la vie, et dans un second temps, à chercher à lui donner un sens différent de celui qui découle de la multiplication de ses relations charnelles. Si Alexis Taraneau est une représentation contemporaine de Don Juan, les figures de Faust sont moins facilement repérables, puisqu'elles ne sont jamais incarnées par le héros

¹ *Idem.*

² Camille Dumoulié, *Don Juan et l'héroïsme du désir*, Paris, Presses Universitaires de France, 1993, p. 25.

du monomythe. En effet, si les personnages centraux peuvent effectivement s'avérer avides de savoir, comme Aliocha (*TF*) l'est pendant son adolescence, ils ne transforment jamais l'accumulation de connaissances en but suprême de leur existence. D'une manière similaire, s'ils s'adonnent à des relations charnelles, celles-ci s'inscrivent dans le contexte plus vaste d'un rapport affectueux à autrui, constituant des outils d'intimité et de communion. La figure de Faust est représentée dans une logique qui rappelle la rhétorique de Julien Brenda de *La Trahison des clercs*, l'auteur reprochant aux intellectuels d'avoir détourné leurs préoccupations de la recherche du beau, du vrai et du juste pour se livrer à l'engagement politique et idéologique¹. Dans *L'Amour humain*, par exemple, une image récurrente est celle des intellectuels et des écrivains qui s'adonnent à de vains débats sur la littérature et l'histoire africaine, alors qu'en même temps et près d'eux, des enfants meurent de faim ou sont tués dans des guerres. Ces personnages sont ainsi présentés comme étant des êtres profondément hypocrites. Par exemple, le narrateur est invité en 1990 à intervenir dans une émission télévisée, à côté d'un écrivain congolais et d'un auteur togolais. Pendant le déroulement de l'émission, le narrateur plonge dans une réflexion exprimée par la représentation de sa pensée intramentale :

Je me disais ce qu'il m'arrivait d'exprimer vingt ans auparavant : combien d'enfants pourraient être sauvés pour le prix d'un seul costume que porte chacun de ces gros nègres ? Je détestais les intellectuels-danseuses qui au lieu de se révolter jouaient pour ces spectateurs blasés un numéro sur « l'Afrique-aphrodisiaque ». (*AH*, p. 294)

Plus tard dans le texte, ces écrivains seront appelés des « histrions » (*AH*, p. 294), ce qui renforce leur caractère tartufe. Notons que les guerres africaines sont évoquées de la même manière dans *Requiem pour l'Est* : « [...] les hommes qui s'entre-tuaient sous ce ciel sans nuages vivaient dans un pays où les épidémies se montraient bien plus efficaces que les armes, [...] le prix d'une roquette aurait suffi à nourrir tout un village dans cette contrée africaine » (*RE*, p. 28).

Dans un autre passage, le narrateur parodie la rhétorique de la critique littéraire qui porte sur la littérature africaine. Après avoir assisté à de nombreux meurtres pendant la guerre civile angolaise et après avoir été marqué par l'assassinat de jeunes enfants, il réfléchit au caractère absurde et incompréhensible de ces événements en terminant sa méditation par une phrase elliptique, une aposiopèse mise entre guillemets : « “Les destins africains en littérature...” » (*AH*, p. 39). Cela s'inscrit dans le topos de l'irréductibilité de la vie à une représentation de celle-ci, ainsi que dans celui, isomorphe, de la supériorité de l'expérience par

¹ Julien Brenda, *La Trahison des clercs*, Paris, Grasset, [1927] 2003.

rapport à sa théorisation. La scène de la conférence sur le développement durable en Afrique fait partie de la même catégorie. Dans la description de cet événement, le narrateur souligne le contraste entre l'importance accordée par les participants à leur rhétorique sophistiquée dans l'évocation de la pauvreté, et la famine qui sévit dans le pays dans lequel ils se trouvent, et dont le nom n'est pas précisé :

La conférence à laquelle ils participaient est consacrée au développement durable en Afrique (notre colloque culturel n'est qu'une animation gratuite en supplément de ces graves débats). Ils avaient passé l'après-midi à peaufiner la terminologie : en évoquant la famine, doit-on dire « pauvreté extrême » ou « pauvreté absolue » ? « Sous-alimentation » ou bien « malnutrition » ? [...] Plus tard, après un long dîner, ces experts ont afflué vers les ascenseurs [...]. » (AH, p. 23)

Le narrateur dénigre « les experts » qui participent à de « graves débats » – ces expressions ont toutes les deux une dimension ironique, opposant la pédanterie linguistique et l'abondance alimentaire qui définissent leur vie à la pénurie qui caractérise la vie de ceux qui font l'objet de leurs études, à savoir les Africains. La vie dépasse, cependant, le cadre des discours, voire rend ces derniers impuissants et inutiles, comme le narrateur le constate plus tard, lorsqu'il affirme qu'en vingt-cinq ans, il n'avait pas « trouvé où placer, au milieu de nos belles théories » (AH, p. 34), certains des êtres humains qu'il a rencontrés sur ce continent. La figure de la paralipse revient donc, puisque tout en prétendant ne pas avoir trouvé où placer ces êtres, le narrateur est en réalité en train de les « placer » dans un roman. Cela renvoie implicitement à la supériorité de la littérature par rapport aux autres formes d'expression, ainsi qu'à la fausse humilité de l'écrivain, qui, sous son masque humble, se considère comme un révélateur de vérités fondamentales.

En termes simples, les figures faustiennes et donjuanesques renvoient ainsi aux limites intellectuelles de la cognition d'un côté, et aux corporelles d'un autre, dans une perspective où celles-ci ne sont pourtant pas séparées, mais relèvent du même processus dynamique qu'est la cognition humaine. Si les romans dénoncent la poursuite gratuite du savoir ou des relations sexuelles, ce qu'ils proposent en échange est la recherche des instants de l'« alternance ». Autrement dit, ils incitent au détachement des dimensions biologique et sociale du monde pour partir à la découverte de quelque chose de fondamentalement différent, à savoir une transfiguration mentale profonde qui permettra aux personnages de mener une vie remplie de sens. La réalité sociale est dans ce contexte dénoncée en tant que construction, ce qui explique la récurrence du topos du *theatrum mundi*, qui apparaît, comme nous l'avons montré, sous une diversité de formes, du bal masqué (COA) au plateau de tournage (UFA), en passant par le film (A) et la métaphore de la toile de peinture (CEA). Cela va dans la même direction que les propos

de Lisa Feldman Barrett, qui explique que la manière dont notre vie est organisée est le résultat d'un système de concepts qui font l'objet de conventions partagées par une communauté ; ce système n'étant ni unique, ni rigide, Barrett incite les lecteurs de son livre à le questionner et à réfléchir sur les fondements de leurs propres systèmes conceptuels¹. C'est d'ailleurs dans ce sens que le narrateur d'*Au temps du fleuve Amour* affirme que « si le monde est aussi atroce, il ne peut être ni vrai, ni surtout unique » (ATFA, p. 249).

Le roman *Alternance*, qui est la matrice philosophique de la pensée et de la vision du monde makinienne, met en scène cette idée d'une façon particulièrement explicite. Pour révéler à ses visiteurs l'aspect essentiellement construit de la réalité sociale, la fondation des *diggers* (A) crée des films qui illustrent de manière synecdochique la vie humaine. Les films sont projetés dans la salle de cinéma de cette fondation sans être expliqués aux spectateurs. Il s'agit d'une mise en abyme des procédés utilisés dans le roman, qui, comme nous l'avons déjà mentionné dans l'analyse de *La Vie d'un homme inconnu*, montre sans expliquer ou en expliquant très peu. En même temps, les films constituent également une allusion à la capacité de l'art, en l'occurrence cinématographique, d'avoir accès à l'activité mentale d'un individu pour y provoquer des mutations. Ainsi, un des films projetés, *Le Bilan*, reproduit à une moindre échelle la chronologie de l'existence humaine ; le film dure « cinq ou six minutes, dont le tiers représent[e] une femme endormie et qui vieillit à vue d'œil. Un autre tiers la montr[e] travaillant derrière un guichet. Pendant une vingtaine de secondes, on suit ses déplacements en voiture, en train » (A, p. 21). Le même temps revient à la prise des repas, alors que quelques secondes sont dédiées à ses relations sexuelles. Après avoir regardé ce court-métrage, le narrateur avoue qu'il est sous l'emprise de l'angoisse éprouvée par les personnages, comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent, lorsque leur modèle mental du monde est remis en question :

À la sortie, je me sentis désemparé par l'extrême évidence de ce que je venais de comprendre. La *Diggers Foundation* était donc un lieu où l'existence humaine était mise en scène, révélant son vrai sens, ou plutôt sa déraison. On pouvait observer ici l'anatomie de la société, disséquer notre condition de mortels, notre comédie de hâtifs et pathétiques prédateurs. Tout ce que je voyais depuis mon arrivée pouvait donc être nommé simplement : notre vie. (A, p. 21)

Cette expérience déstabilisante fonctionne comme (x)¹ un appel de l'aventure que le narrateur commence par rejeter en poursuivant son projet suicidaire. Il part pour le désert australien avec l'objectif d'y finir ses jours. Sauvé par une (x)³ aide surnaturelle – un avion des *diggers* qui survole l'endroit et détecte son corps – il choisit finalement de rester et de parcourir le cycle

¹ Lisa Feldman Barrett, *op. cit.*, p. 289.

du monomythe. Le roman est la preuve de sa réussite, puisqu'il l'écrit à la suite de son initiation.

Pour conclure, l'illustration de ce que Bronner appelle les limites dimensionnelles, culturelles et cognitives de l'activité mentale s'inscrit dans une même direction : les narrateurs mettent en scène ces frontières pour inviter le lecteur à les dépasser et à s'interroger sur ce qui se trouve au-delà de celles-ci. Par conséquent, il nous semble que nous pouvons affirmer que la représentation du monomythe est destinée à fonctionner comme un (x)¹ appel de l'aventure adressé au lecteur présentant les épreuves d'un héros et dans le but de le déstabiliser et de l'inciter à réfléchir sur les limites et sur le sens de sa propre vie. Le chapitre suivant sera consacré à cette problématique.

Nous avons analysé dans cette partie de notre travail les représentations de trois dimensions différentes de l'activité mentale des personnages à la lumière de leur distribution dans le cadre du monomythe. Dans le premier chapitre, l'imagination a été exploitée sous un angle triple : celui du processus cognitif, ainsi que les angles symbolique et élémental, qui ne sont pas séparés du premier mais qui révèlent sa nature dynamique et soulignent son interaction perpétuelle avec les symboles et la matière du monde. Dans le chapitre suivant, nous avons examiné les illustrations des fluctuations affectives de plusieurs personnages à travers la théorie des émotions construites de Lisa Feldman Barrett. Nous avons mis en évidence la force de l'illusion du réalisme affectif dans *La Vie d'un homme inconnu*, ainsi que la façon dont l'expérience – représentée dans ce roman par la narration orale d'un récit biographique et la proximité d'un personnage empathique, calme et intelligent comme Volski – peut agir comme un vecteur de transformation d'un modèle mental du monde. Il s'agissait en l'occurrence d'un modèle profondément dysphorique et hostile, qui empêchait Ivan Choutov d'écrire, d'aimer et d'être aimé, en bref, de se réjouir de la vie, et qui, en raison de la distribution sociale de la cognition, avait un impact négatif également sur les autres personnages avec lesquels il entrait en contact. Dans le dernier, nous avons exploité les représentations des limites cognitives, en suggérant qu'elles peuvent être placées sous le signe de deux mythes, celui de Don Juan, qui

illustre notamment les limites corporelles de la cognition, et celui de Faust, qui renvoie aux frontières du savoir. Dans la partie suivante de notre thèse, nous reprendrons certains de ces éléments en changeant notre angle d'analyse pour montrer qu'il existe encore un mythe qui traverse notre corpus, à savoir celui de la métamorphose¹.

L'œuvre de Makine est, comme nous avons pu le voir dans les deux premières parties de ce travail, un territoire vaste qui met en scène, interroge et exploite les différentes facettes de la cognition humaine. Dans le chapitre suivant, nous sortirons du cadre strict de ce domaine-cible qu'est l'univers diégétique et qui a fait l'objet de nos préoccupations dans les deux premières parties de ce travail. Le temps est venu d'élargir le cadre de notre analyse en nous interrogeant sur le rapport entre le domaine-cible et le domaine-source, à savoir entre le monde diégétique et le monde réel dans lequel vivent les lecteurs et l'auteur. L'œuvre explorée jusqu'à présent, ayant été écrite par l'auteur à l'intention des lecteurs, ne représente qu'un territoire intermédiaire qui relie les deux. L'art de Makine est en effet mis au service de la transformation de la réalité mentale de son lecteur, et il ne se borne pas à représenter le monde mais a pour objectif de s'insérer dans sa matière pour le transfigurer. En même temps, l'œuvre illustre des éléments centraux de l'esprit de son auteur. Ces affirmations sont certes risquées et audacieuses, car il est difficile de les démontrer autrement qu'en extrapolant et en interprétant les modèles narratifs et les procédés rhétoriques qui définissent son œuvre. Notre cadre conceptuel nous offre cependant un terrain fructueux pour émettre quelques suggestions concernant ces questions épineuses et problématiques, mais d'autant plus dignes de notre attention.

¹ Cf. Pierre Brunel, *op. cit.*

IV. De l'œuvre à l'auteur. Pour une transbiographie

IV. 1. L'auteur entre intentionnalisme et textualisme

L'objectif de cette partie est triple. Tout d'abord, nous étudierons l'hypothèse selon laquelle les romans de Makine sont construits de manière à influencer les processus cognitifs du lecteur. Plus précisément, nous suggérerons que ses livres ont une profonde portée pragmatique, étant créés pour faire vivre au lecteur une simulation de l'itinéraire du monomythe qui devra l'amener à repenser sa vision du monde pour, enfin, entamer son propre voyage initiatique. Ensuite, nous nous interrogerons sur le destinataire de l'œuvre. Nous conclurons ce travail en mettant en perspective le rapport entre œuvre et biographie. Avant de traiter les questions qui concernent l'impact cognitif de la lecture, les intentions de l'auteur et la nature de son public de prédilection, il a été nécessaire de faire une analyse systématique de notre corpus ; celle-ci est présentée dans les deux premières parties de notre thèse, à partir desquelles nous traiterons la problématique qui est au cœur de ce volet final, à savoir la relation entre, d'une part, la représentation romanesque de la cognition, et d'autre part, la cognition du lecteur et celle de l'auteur. Mais pour pouvoir traiter ces questions, il convient d'apporter quelques précisions préliminaires sur les notions d'auteur et de lecteur, deux termes problématiques qui ont changé de signification au fil du temps.

Comme l'affirme Marie-Laure Ryan, la fiction littéraire au XX^e siècle a été envisagée comme une transaction entre six participants¹ ; ceux-ci comprenaient : 1) un auteur, c'est-à-dire une personne réelle, responsable de la création du monde fictionnel ; 2) l'image que le lecteur pouvait se faire de l'auteur en lisant son texte (« *the implied author* » théorisé par Wayne Booth²) ; 3) un narrateur – l'entité fictionnelle qui raconte les événements présentés dans l'œuvre ; 4) un narrataire – à savoir le destinataire fictif du narrateur, le lecteur postulé par le texte (« *the postulated reader* »³) et enfin 5) un lecteur réel, incarné. Certaines de ces notions, qui se sont imposées grâce aux travaux de Wayne Booth, de Roland Barthes et de Gérard Genette⁴, ont été rebaptisées et nuancées par des théoriciens comme Gerald Prince, Wolf Schmid et James Phelan⁵, rendant encore plus complexe le modèle conceptuel de la fiction. Par exemple, Wolf Schmid propose dans un premier temps de remplacer le terme

¹ Marie-Laure Ryan, « Meaning, intent and the implied author », *op. cit.*, p. 29.

² Wayne Booth, *The Rhetoric of Fiction*, *op. cit.*, p. 70-74.

³ *Ibid.*, p. 157. Booth utilise le syntagme « *postulated reader* » (« le lecteur postulé »), qui a été rebaptisé « *implied reader* » par la réception de son ouvrage, sans doute en miroir avec la notion d'« *implied author* ».

⁴ Voir notamment Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Le Seuil, [1966] 1972.

⁵ Cf. James Phelan, *Living to Tell About It : Rhetoric and Ethics of Character in Narration*, Ithaca, Cornell University Press, 2005.

d'« *implied reader* » par celui de « lecteur fictif », ou « abstrait » (« *abstrakter Leser* »)¹, pour se raviser de nouveau quelques années plus tard, lorsqu'il soutiendra la nécessité de remplacer le syntagme « lecteur fictif » par celui de « destinataire fictif » ; le narratologue justifie ce renouvellement terminologique par le constat que si le texte propose effectivement une image de son destinataire, ce dernier n'est cependant pas envisagé en sa qualité de lecteur².

Mais par-delà cette préoccupation pour la terminologie, la théorie littéraire a manifesté, comme le remarque pertinemment Ryan, peu d'intérêt pour les deux instances qui occupent les extrémités de ce schéma, continuant plutôt de renforcer le « mur de protection » qui les sépare³. Pourtant, Booth ne s'était pas proposé d'épurer la théorie du fardeau des acteurs réels. Le fait que l'auteur et le lecteur incarnés aient été exclus des débats critiques n'a été que le corollaire de sa méthode. Le théoricien en est conscient, avouant que son intérêt pour les techniques littéraires l'a amené à exclure arbitrairement de ses propos les forces sociales et psychologiques qui agissent sur l'auteur et le lecteur⁴. Tout comme le dévoile avec humour Marie-Laure Ryan, lorsqu'elle a suggéré d'inclure dans la théorie le lecteur et l'auteur incarnés, sa proposition a été interprétée comme un cri qui postulait la mort de Dieu pendant la messe dominicale⁵. La notion d'« *implied author* », qui désigne une entité qui ne doit avoir rien en commun avec l'auteur incarné⁶, semble être devenue une institution incontestable après la publication de *The Rhetoric of Fiction* de Wayne Booth. Ryan nous rappelle que Booth avait cependant proposé cette notion dans un contexte où il souhaitait rendre à la littérature une dimension humaine dont le *New Criticism* et les exigences structuralisto-formalistes concernant la clôture du texte littéraire l'avaient amputée⁷. Au contraire, lors de sa réception, l'œuvre de Booth a finalement renforcé le fossé qui existait entre la fiction littéraire et les êtres incarnés qui la produisaient et qui la lisaient. Prônant, dans ce contexte, la nécessité d'un retour

¹ Wolf Schmid, *Der Textaufbau in den Erzählungen Dostoevskijs*, Amsterdam, Grüner, [1973] 1986, p. 28.

² Wolf Schmid, « Textadressat », in Thomas Anz (éd.), *Handbuch Literaturwissenschaft. I. Gegenstände und Grundbegriffe*, Stuttgart, J. B. Metzler, 2007, p. 175-180. Cette proposition est d'ailleurs discutable, puisqu'elle bannit du domaine de la littérature les œuvres qui postulent effectivement l'image d'un lecteur et non pas celle d'un simple destinataire. Par exemple, le roman profondément métafictionnel d'Italo Calvino, *Si par une nuit d'hiver un voyageur* (1979) met en scène un personnage appelé Lecteur et s'adresse en même temps au lecteur du livre. De même, dans le roman *O sută de ani de zile la Porțile Orientului (Cent ans aux Portes de l'Orient)*, 2007) du prosateur roumain Ioan Groșan, le narrateur se déclare à un moment donné épuisé, demandant au lecteur de terminer lui-même le roman qu'il est en train de lire, tout en lui fournissant les instructions narratologiques et stylistiques nécessaires pour mener à bien cette tâche.

³ Marie-Laure Ryan, *op. cit.*, p. 29.

⁴ Wayne Booth, *op. cit.*, p. xiii-xiv.

⁵ Marie-Laure Ryan, *op. cit.*, p. 29.

⁶ Nous préférons le terme d'« incarné » à celui de « réel », à cause de la difficulté de définir ce qui est réel, et aussi parce qu'« incarné » est plus précis et plus cohérent avec notre propos. La notion d'« incarnation » s'inscrit dans la rhétorique des sciences cognitives, postulant dans ce contexte l'existence d'êtres en chair et en os aux deux extrémités du texte littéraire, du côté de sa création ainsi que du côté de son actualisation pendant la lecture.

⁷ Marie-Laure Ryan, *op. cit.*, p. 30.

aux auteurs et lecteurs incarnés (« réels »), Ryan appelle l'« *implied author* » « la vache sacrée de la critique littéraire »¹, allant ainsi à l'encontre de la tradition théorique qui chérit ce concept, et qui est représentée par des auteurs tels que Wayne Booth, Seymour Chatman, James Phelan, Peter Rabinowitz, William Nelles, et Brian Richardson².

Ryan n'est pas seule dans ses tentatives de ressusciter l'auteur et le lecteur en repensant les fondements théoriques qui séparent chacun d'entre eux de l'œuvre littéraire. Une nouvelle génération de chercheurs soutient activement ces efforts dont une partie vient du domaine des études littéraires cognitives, comme Suzanne Keen et Emily Troscianko³, et une autre relève des neurosciences, comme Anna Abraham⁴. La corde sensible du débat entre ceux qui veulent que le lecteur et l'auteur restent des notions purement opérationnelles et ceux qui, au contraire, considèrent qu'il est impossible de continuer d'ignorer la dimension incarnée des actes de lecture et de création littéraire, est en fait la notion d'intention, et plus particulièrement, celle de l'intention de l'auteur. C'est une notion difficile à identifier, si l'on tient compte du fait que l'intention n'est pas toujours un acte conscient et facilement discernable⁵. Ainsi, un auteur peut avoir des intentions qu'il ignore ou, au contraire, mettre en scène des intentions qu'il n'a pas⁶ – ce qui interroge d'ailleurs la validité de l'usage méthodologique de l'entretien littéraire pour éclairer les intentions d'un auteur. De plus, selon Umberto Eco, un texte peut être décrit comme avoir été produit par des principes que l'auteur n'a pas suivis de manière

¹ Dans la version originale, « this sacred cow of literary criticism ». *Ibid.*, p. 29, notre traduction.

² *Ibid.*, p. 30.

³ Voir aussi Marie D. Martel, *L'Œuvre comme interaction : anti-textualisme, actionnalisme et ontologie écologique*, Université McGill, 2004, thèse de doctorat consultée en ligne sur http://digitool.library.mcgill.ca/webclient/StreamGate?folder_id=0&dvs=1566621015712~196 le 15 juillet 2019.

⁴ La recherche d'Anna Abraham porte sur la neuroscience de la créativité ainsi que sur l'interaction entre le cerveau et la fiction. La fiction littéraire occupe encore une place marginale dans ses publications à cause des moyens techniques insuffisamment sophistiqués pour l'explorer davantage. Dans « Meeting George Bush versus meeting Cinderella : the neural response when telling apart what is real from what is fictional in the context of our reality » (Anna Abraham, D. Yves von Cramon et Ricarda I. Schubitz, in *Journal of Cognitive Neuroscience*, vol. 20, n° 6, 2008, p. 965-976), elle analyse la façon dont le cerveau différencie les personnes réelles des personnages fictionnels. Ses résultats suggèrent que les personnes réelles relèvent du domaine du possible, alors que les personnages fictionnels sont perçus comme des entités stables, inchangeables. En outre, les expériences de Franziska Hartung montrent que les lecteurs interprètent de la même manière les récits réels et les récits fictionnels, qui amène la chercheuse à conclure qu'au niveau neuro-cérébral, les récits fictionnels sont traités comme s'il étaient réels. Cf. Franziska Hartung, Peter Withers, Peter Hagoort et Roel M. Willems, « When Fiction is Just as Real as Fact : No Difference in Reading Behavior between Stories Believed to be Based on True or Fictional Events », *Frontiers in Psychology*, 2017, article consulté en ligne sur <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pubmed/28983269> le 15 juin 2018.

⁵ Henk Aarts et Kees van Den Bos, « On the Foundations of Beliefs in Free Will », *Psychological Science*, vol. 22, no. 4, 2011, p. 532-537.

⁶ L'analyse du discours a ainsi introduit entre l'auteur et la manière dont celui-ci se présente des notions comme l'éthos, la posture et la mise en scène. Cf. Dominique Maingueneau, « Auteur et image d'auteur en analyse du discours », *Argumentation & analyse du discours*, vol. 3, « Éthos discursif et image d'auteur », 2009, article consulté en ligne sur <https://journals.openedition.org/aad/660> le 15 juin 2019.

intentionnelle ou consciente¹. La notion d'intention a ainsi divisé la critique en deux champs opposés. Il y a un champ appelé « intentionnaliste », représenté par des théoriciens comme Peter D. Juhl et Eric Donald Hirsch Jr., qui essentialisent l'intention de l'auteur et se prononcent contre la multiplicité d'interprétations possibles d'une œuvre. Les intentionnalistes n'envisagent pas la lecture comme un acte pluriel et polymorphe dans le cadre duquel le lecteur jouerait un rôle actif. Du moins, si cet acte peut être polymorphe, il n'empêche que, selon eux, les lecteurs qui ne repèrent que les pistes de lecture programmées par l'auteur sont, selon les intentionnalistes, de mauvais usagers de la littérature². L'affirmation de Makine : « vous recréez le livre suivant votre érudition intime [...]. Si votre expérience est plus riche que celle de l'auteur, votre lecture est plus riche que son écriture. L'écriture reste toujours une suggestion. Je vous raconte une histoire, mais c'est à vous de la réinventer »³, pourrait être risible à leurs yeux, car elle contredit les fondements de leur prise de position.

Leur position inflexible et monolithique est elle-même à son tour risible aux yeux des anti-intentionnalistes, ou des « textualistes », comme les appelle Ryan⁴, qui considèrent l'intentionnalisme comme une erreur logique (« *the intentional fallacy* »)⁵. En revanche, l'approche de ces derniers est nihiliste. Ils postulent l'impossibilité de l'accès à l'intention de l'auteur, justifiant ainsi la nécessité d'introduire entre l'auteur et son texte la notion d'« *implied author* ». Dans cette perspective, rien ne doit rapprocher ou séparer l'auteur de son image ; ce sont deux instances éminemment différentes et ce n'est que la dernière qui est accessible au critique. La première, quant à elle, se trouve exclue du débat. Les intentionnalistes et les anti-intentionnalistes ne prétendent-ils pas résoudre un problème en le simplifiant au maximum pour, finalement, en créer un autre ? En effet, essentialiser des actes et des notions aussi complexes que l'intention et l'interprétation est tout aussi problématique que bannir l'auteur incarné de la scène du questionnement critique.

¹ Umberto Eco, « Intentional Lectoris. The State of the Art », *Differentia : Review of Italian Thought*, vol. 2, 1988, p. 154.

² Certains théoriciens ont cependant une position plus nuancée sur ce sujet. Gary Iseminger, qui était au départ intentionnaliste, change par la suite d'avis, publiant un article dans lequel il différencie l'intentionnalisme factuel de l'intentionnalisme hypothétique, proposant d'adopter la dernière notion, qui fait preuve de plus de précaution critique. Gary Iseminger, « Actual Intentionalism vs. Hypothetical Intentionalism », *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 54, n° 4, 1996, p. 319-326.

³ Andreï Makine in Murielle Lucie Clément, « Entretien avec Andreï Makine », *op. cit.* Dans la même optique, Umberto Eco désigne l'ensemble des connaissances, valeurs et expériences du lecteur, à travers lesquelles celui-ci interprète une œuvre par la notion d'« encyclopédie » personnelle. Cf. Umberto Eco, *Lector in fabula. Le rôle du lecteur*, *op. cit.*

⁴ Marie-Laure Ryan, *op. cit.*, p. 30-36. Tous les critiques d'orientation formaliste et structuraliste sont des textualistes.

⁵ William Kurtz Wimsatt Jr. et Monroe Curtis Beardsley, « The Intentional Fallacy », *The Sewanee Review*, vol. 54, n° 3, 1946, p. 468-488.

Ainsi, la position des études littéraires cognitives concernant ce problème est ferme sans pour autant prétendre posséder la méthodologie qui pourrait le résoudre. Bien que cela puisse sembler paradoxal, rappelons qu'il s'agit d'une conception dynamique de la littérature, qui prend en compte non seulement le lecteur et l'auteur, mais aussi les limites de la cognition humaine¹. Ainsi, au lieu de la minimiser, voire d'en dénier l'existence en déplaçant le problème sur un plan purement théorique – c'est ce qu'ont fait les intentionnalistes tout comme les textualistes – les cognitivistes transforment la complexité du phénomène littéraire en le point de départ de leur interrogation critique. Les études littéraires cognitives réintègrent ainsi l'auteur et le lecteur dans l'analyse, envisageant le texte littéraire comme un modèle sophistiqué de communication intersubjective par le biais duquel un auteur incarné s'adresse à une communauté de lecteurs incarnés², sans prétendre pouvoir élucider ni le problème de l'intentionnalité de l'auteur ni la question de la réception interprétative.

Les études littéraires cognitives permettent donc de poser de nouvelles questions, qui ne séparent pas le lecteur, l'auteur ou le texte du monde, mais posent le problème, pour l'instant difficile à régler, de leur interaction³. L'outillage conceptuel dans le cadre duquel il est possible de mener cette recherche est le modèle de la « *4E cognition* »⁴, c'est-à-dire éactive, incarnée, intégrée et étendue, mais aussi socialement distribuée, selon laquelle les composantes d'un système sont dans un rapport d'interaction réciproque perpétuelle dans le temps et dans l'espace⁵. Ce modèle envisage l'œuvre comme la création de l'esprit de l'auteur⁶ qui sera réactualisée par l'esprit de chaque lecteur. Cela implique que le lecteur, le processus d'interprétation et l'auteur se trouvent dans un rapport d'influence mutuelle. Le lecteur est influencé par le texte qu'il lit et donc par son auteur, bien que l'importance de cette influence soit difficile à établir et qu'elle varie sans aucun doute d'un lecteur à l'autre. L'auteur est, à son tour, influencé par l'acte d'écrire – une idée que Makine a d'ailleurs répétée à maintes

¹ La théorie de l'empathie narrative de Suzanne Keen propose une typologie du public auquel un auteur pourrait s'intéresser. Voir *supra*, p. 140-150, où elle est présentée en détail.

² Alain Brunn, *L'Auteur*, Paris, Flammarion, 2001, p. 202.

³ Cf. Marie-Laure Ryan, *op. cit.*

⁴ Voir *supra*, p. 50.

⁵ Mark Perry, « Distributed cognition », in Harold Pashler (éd.), *Encyclopedia of the Mind*, Los Angeles-Londres, SAGE Publications, 2013, p. 260.

⁶ Marie-Laure Ryan, *op. cit.*, p. 41-42.

reprises¹, ainsi que par la réception de son œuvre, donc par la lecture de celle-ci par autrui². Certes, ce nouveau cadre théorique est incomplet. Il attire notre attention sur la dimension incarnée de l'écriture et de la lecture, postule l'existence d'êtres humains derrière les œuvres, admet que l'intention de l'auteur et l'interprétation littéraire soient toutes les deux fluctuantes et difficiles à saisir. Qui plus est, s'inscrivant en faux contre une tradition qui a dominé la critique et la théorie littéraires pendant quelques décennies, il nous rappelle que personne ne détient le monopole de l'interprétation – ni le critique, ni le lecteur, ni même l'auteur.

Toutefois, la résurrection de l'auteur n'est aucunement un retour au paradigme de Sainte-Beuve, pour lequel la biographie de l'écrivain est indispensable à l'interprétation de l'œuvre, voire plus importante que cette dernière³. Ce que les cognitivistes comme Suzanne Keen, Emily Troscianko et Marie-Laure Ryan proposent n'est pas une hiérarchie dans laquelle un des acteurs – le texte, le lecteur ou l'auteur – prendrait le dessus sur les autres ; elles postulent, en revanche, la coexistence de ces éléments dans un ensemble interactif qui donne naissance à l'interprétation. Dans ce contexte, des notions comme le lecteur et le narrataire, l'auteur et l'auteur postulé par le texte (« *the implied author* »), « le moi social » et « le moi intime »⁴, sont des binômes qui servent à conceptualiser non pas des entités discernables l'une de l'autre, mais des facettes d'une même entité, qui sont par définition complexes, fluctuantes et plurielles. Ainsi, l'interprétation, quant à elle, n'est ni stable ni monolithique, mais elle est envisagée comme un processus qui, dans le cadre interactif postulé ci-dessus, peut prendre une multitude de formes, sous l'influence d'un ensemble de facteurs de nature affective, sociale et culturelle⁵. Pour mentionner deux exemples extrêmement simples dans ce sens, Suzanne Keen

¹ Par exemple, il affirme qu'écrire *Requiem pour l'Est* a été tellement éprouvant qu'il en est sorti « à moitié mort ». Murielle Lucie Clément, « Entretien avec Andreï Makine », *op. cit.* Dans un autre entretien que nous avons déjà cité, il déclare qu'écrire, « c'est un choix métaphysique, une transfiguration, un investissement total. On devient autre et si ce n'est pas vécu ainsi vous n'êtes qu'un bon faiseur de romans ». Catherine Argand, « Entretien avec Andreï Makine. Andreï Makine exalte l'âme russe », *op. cit.*, p. 26.

² Cette idée est une conséquence de l'application du modèle de la « *4E cognition* », selon laquelle rien de ce que nous faisons – donc y compris l'écriture, la lecture et les réactions des lecteurs et des critiques – n'est insignifiant, puisque tout participe à la création de notre réalité et de celle des autres. Comme l'affirme Deirdre Wilson, notre environnement mental peut changer sous l'influence d'une information qui nous est communiquée par un texte. Deirdre Wilson, « Relevance Theory and Literary Interpretation », in Terence Cave et Deirdre Wilson (éds.), *Reading Beyond the Code. Literature and Relevance Theory*, Oxford, Oxford University Press, 2018, p. 202.

³ Par ailleurs, une telle conception rendrait nos efforts vains, puisque la biographie de Makine est extrêmement lacunaire. Ainsi, dans ses entretiens, l'auteur évite de répondre aux questions concernant sa vie ou, quand il le fait, il brouille les pistes ; l'interprétation de son œuvre comme autobiographique relève, quant à elle – nous le verrons dans le chapitre suivant – d'un manque de rigueur théorique dans l'usage de ce concept.

⁴ Cf. Ann Jefferson, *Le Défi biographique : la littérature en question*, Paris, Presses Universitaires de France, 2012, notamment la chapitre 6, « Sainte-Beuve : la Biographie et l'invention de la critique littéraire », p. 136-160, trad. de l'anglais par Cécile Dudouyt.

⁵ Tous ces facteurs sont de nature cognitive, la cognition individuelle et la dimension sociale et culturelle de l'existence étant, comme le montre Lisa Feldman Barrett (voir *op. cit.*), dans une relation permanente d'influence réciproque.

affirme que la personnalité du lecteur influence le processus interprétatif¹. Et l'expérience l'influence aussi, car, comme le suggère Keen, il est probable qu'une femme qui a été violée ne répondra pas de la même manière à un récit sur un viol qu'une femme qui n'a pas été victime d'une telle expérience². En nous appuyant sur la théorie des émotions construites, nous pouvons affirmer que le modèle mental du monde modélise aussi l'interprétation des textes littéraires³.

Mais cette perspective semble poser plus de problèmes qu'elle n'en résout, et cela pour plusieurs raisons. D'abord, en soutenant la nécessité d'introduire le lecteur et l'auteur incarnés dans la théorie, cette prise de position choque les uns⁴ et semble colporter des truismes pour les autres⁵. En effet, comme le remarque Alain Brunn, « la mort de l'auteur »⁶ était en réalité une manière de militer pour la naissance « du lecteur critique, capable de collaborer activement au travail créateur proposé par l'auteur »⁷. Ni sur le versant extrême des orientations structuralisto-formalistes, personne n'était, en effet, dupe, de son existence, ni de celle de l'auteur⁸. Mais la critique littéraire du XX^e siècle n'est pas indemne de la création du « mur de protection », pour reprendre la métaphore de Ryan, qui les sépare. En effet, comme le précise Nathalie Piégay-Gros, l'invention du lecteur a eu pour coût « non seulement la destitution de l'auteur, et la fragilisation du texte, rendu incertain et aléatoire, mais aussi l'oubli du lecteur réel »⁹. Les études littéraires cognitives, à travers des voix aussi virulentes que celle de Ryan, ou aussi audacieuses que celle de Troscianko¹⁰, prônent le besoin du retour aux auteurs et lecteurs incarnés. Mais en remettant en cause le schéma classique, les études littéraires

¹ Suzanne Keen, « Readers' Temperaments and Fictional Character », *op. cit.*

² Suzanne Keen, « Strategic Empathizing : Techniques of Bounded, Ambassadorial and Broadcast Narrative Empathy », *op. cit.*, p. 482. La recherche de Melanie C. Green suggère que les lecteurs qui ont des expériences similaires aux protagonistes d'une histoire sont plus réceptifs que les autres : Melanie C. Green, « Transportation Into Narrative Worlds : The Role of Prior Knowledge and Perceived Realism », *Discourse Processes*, vol. 38, n° 2, 2010, p. 247-266.

³ Notre conviction personnelle, sur laquelle nous n'avons trouvé pour l'instant aucune étude, est que l'interprétation est influencée non seulement par des facteurs évidents, tels que l'appartenance culturelle et l'expérience de vie du lecteur, mais aussi par des éléments qui peuvent sembler triviaux, comme l'endroit où se déroule la lecture, la période de la journée, le paysage sonore et olfactif, ou le bien-être corporel du lecteur.

⁴ Marie-Laure Ryan, *op. cit.*, p. 29.

⁵ Marie-Laure Ryan remarque par rapport au modèle intermental d'Alan Palmer que la manière dont certains problèmes sont posés dans le cadre des études littéraires cognitives semble tellement évidente qu'au risque de paraître simpliste, il faut se demander où était le bon sens des critiques auparavant. Marie-Laure Ryan, « Kinds of Minds : On Alan Palmer's "Social Minds" », *op. cit.*, p. 654-655.

⁶ Cf. Roland Barthes, « La mort de l'auteur », *op. cit.*, p. 67.

⁷ Alain Brunn, *op. cit.*, p. 202.

⁸ Nathalie Piégay-Gros, *Le Lecteur*, Paris, Flammarion, 2002, p. 27.

⁹ *Ibid.*, p. 26.

¹⁰ Troscianko a créé des expériences empiriques pour tester les réactions des lecteurs à l'œuvre de Kafka (voir *op. cit.*). Depuis qu'elle a soutenu sa thèse, en 2013, elle donne des conférences dans plusieurs universités sur le besoin d'introduire les sciences cognitives dans l'investigation littéraire. Cf. son blog scientifique, <https://troscianko.com/>, page consultée en ligne le 28 juin 2019.

cognitives n'offrent aucune solution définitive pour le remplacer¹. Cela est dû, d'une part, au fait que ce la recherche dans ce domaine est en cours, bien qu'elle ait encore du mal à sortir véritablement de l'espace anglo-saxon dans lequel elle est née². Ainsi, les études empiriques concernant la réception et l'interprétation littéraires sont peu nombreuses, elles ne sont pas encore dotées d'une méthodologie propre³ et, de plus, les preuves empiriques concernant la lecture et l'interprétation littéraires sont pour l'instant, comme nous le rappelle H. Porter Abbott, peu nombreuses, vagues et insuffisantes⁴. Même les contributions d'une chercheuse comme Suzanne Keen, qui a une position ferme en faveur de l'introduction du lecteur dans la théorie, restent pour la plus grande partie purement rhétoriques et ne s'appuient pas sur l'expérience des lecteurs, mais sur des études en psychologie cognitive⁵. D'autre part, la position des études cognitives par rapport à l'interprétation littéraire assume et postule ses

¹ David Herman, par exemple, rejette la notion d'« *implied author* » parce que, affirme-t-il, ceux qui la proposent ont une conception essentialiste de l'intentionnalité, attribuant une intention à l'auteur postulé, alors que l'intention, telle qu'elle est décodée par le lecteur, émerge à la suite de l'interaction d'un ensemble interactif et fluctuant d'éléments qui relèvent à la fois du texte et de l'esprit du lecteur. De même, Tom Kindt et Hans-Harald Müller considèrent la notion d'« *implied author* » comme une construction de la critique littéraire et des études de réception, mais ils se demandent si cette instance existe réellement dans l'interaction entre le lecteur et l'œuvre littéraire ; ce ne sont que les études empiriques qui pourraient éclairer la critique là-dessus, or les études empiriques sont pour l'instant absentes. En revanche, H. Porter Abbott considère que cette notion reste utile dans le cadre des études littéraires cognitives, et qu'elle doit être gardée pour des raisons opérationnelles ; ainsi, affirme-t-il, elle permet d'envisager l'interprétation comme un acte pluriel, chaque lecteur construisant sa propre image de l'auteur et du texte. David Herman, « Narrative Theory and the Intentional Stance », *Partial Answers : Journal of Literature and the History of Ideas*, vol. 6, n° 2, 2008, p. 233-260 (voir notamment p. 255-257) ; Tom Kindt et Hans-Harald Müller, *The Implied Author : Concept and Controversy*, Berlin-New York, Walter de Gruyter, 2006, p. 153-157, trad. de l'allemand par Alastair Matthews, et H. Porter Abbott, « Reading Meaning Where None is Intended : A Cognitivist Reappraisal of the Implied Author », *Poetics Today*, vol. 32, n° 3, 2011, p. 459-485. Voir aussi Tom Kindt et Hans-Harald Müller, « Six Ways Not to Save the Implied Author », *Style*, vol. 45, n° 1, « Implied Author : Back from the Grave or Simply Dead Again », 2011, p. 67-79.

² Françoise Lavocat, « Introduction », in Françoise Lavocat (éd.), *op. cit.*, p. 6.

³ Dans sa thèse sur la perception visuelle chez Kafka, Troscianko crée sa propre méthodologie en demandant aux participants de lire des fragments de son œuvre pour dessiner par la suite ce qu'ils visualisent pendant la lecture. Cette méthodologie reste discutable – le talent de dessinateur ou la manière dont, à la demande de dessiner, l'esprit du lecteur déforme, sous l'emprise de cette consigne, ce qu'il a visualisé, sont des éléments à être pris en compte pour une étude rigoureuse et systématique sur l'impact de la lecture. La démarche de Troscianko est cependant innovante et elle représente un pas en avant vers les études empiriques dans ce domaine. À part les expériences menées dans le laboratoire de Keith Oatley sur les effets de la lecture d'œuvres fictionnelles (Maja Djikic *et al.*, « On Being Moved by Art : How Reading Fiction Transforms the Self », *op. cit.*, et Raymond A. Mar *et al.*, « Bookworms versus nerds : Exposure to fiction versus non-fiction, divergent associations with social ability, and the simulation of fictional social worlds », *op. cit.*), il convient de mentionner aussi les deux articles de Douglas H. Whalen, Lisa Zunshine et Michael Holquist, dans lesquels les auteurs montrent que le temps de lecture augmente avec l'augmentation des niveaux d'enchâssement dans la perspective narrative (« il pensait qu'elle croyait que son frère avait... », etc. ») : « Theory of Mind and embedding of perspective : A psychological test of a literary "sweet spot" », *Scientific Study of Literature*, vol. 1, n° 2, 2012, p. 301-315, et « Increases in Perspective Embedding Increase Reading Time Even with Typical Text Presentation : Implications for the Reading of Literature », *Frontiers in Psychology*, vol. 6, 2015, article consulté en ligne sur <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC4656850/> le 20 juin 2018.

⁴ H. Porter Abbott, *op. cit.*, p. 462.

⁵ Cf. Suzanne Keen, *Empathy and the Novel*, *op. cit.*

propres limites sans les minimiser et sans les éluder¹. C'est l'âge naissant d'une position qui rend humble tout en stimulant une recherche qui, avec la sophistication des méthodologies qui permettront d'éclairer la neuroscience de la lecture et la création fictionnelles, s'annonce de plus en plus prometteuse et passionnante.

En attendant, nos propos s'inscrivent dans cette brèche. Ils souffrent de limitations théoriques mentionnées ci-dessus, mais ils profitent en même temps de l'effervescence des approches en études littéraires cognitives, un domaine ouvert qui laisse place, comme nous l'avons vu, à l'innovation et à l'expérimentation. Ainsi, nous ferons nôtre le modèle communicationnel qui envisage le texte littéraire comme élément intermédiaire par le biais duquel un auteur transmet un message au lecteur². Sous cet angle, nous nous interrogerons sur l'intention de l'auteur et sur l'impact cognitif de la lecture. Notre approche dans ce sens va en amont, c'est-à-dire que notre point de départ est l'analyse de l'œuvre, et non pas la biographie, mais nous ne nous garderons pas de nous référer aux détails biographiques lorsque ceux-ci s'avèrent pertinents pour notre démarche.

L'hypothèse que nous souhaitons étayer est la suivante : Andreï Makine dévoile consciemment dans son œuvre une partie de son esprit, à savoir son modèle mental du monde. Il ne s'agit pas de considérer l'œuvre comme une construction à partir de laquelle nous pouvons avoir accès à l'inconscient de l'auteur, comme dans la critique littéraire psychanalytique³ ou dans celle, inspirée par la psychanalyse, de la psychocritique proposée par Charles Mauron⁴. Notre démarche est plus modeste et plus restreinte ; il ne s'agit que de mettre en évidence la récurrence d'un ensemble d'éléments – à savoir la représentation du monomythe et la vision du monde et de la littérature qui en découle – et de suggérer d'interpréter ces éléments comme découlant de l'esprit de l'écrivain. Nous ne nous proposons pas d'éclairer la psychologie de l'auteur, mais seulement d'en souligner une dimension, qui articule à la fois son activité mentale, sa vision de la littérature, son œuvre et son lecteur. Ainsi, nous suggérons que d'un roman à l'autre, Makine recrée volontairement, par le biais de la fiction – c'est-à-dire en utilisant des personnages, des chronotopes et des événements fictionnels – le noyau de son

¹ Françoise Lavocat, *op. cit.*, p. 11.

² Pour Alain Brunn, par exemple, « la communication textuelle, notamment en milieu romanesque, n'est qu'une forme particulièrement sophistiquée de la communication intersubjective telle qu'elle se manifeste dans la conversation courante ». Alain Brunn, *op. cit.*, p. 202.

³ La critique littéraire psychanalytique est inspirée par la théorie de l'inconscient de Freud et envisage l'œuvre comme l'expression de l'inconscient de son auteur.

⁴ Charles Mauron (1868-1952) s'appuie sur la psychanalyse, notamment sur les travaux de Melanie Klein, mais aussi sur ceux de Freud et de Jung, pour articuler son intérêt d'orientation formaliste pour la structure de l'œuvre littéraire avec l'étude de la psyché du créateur. Cf. Charles Mauron, *Des Métaphores obsédantes au mythe personnel. Introduction à la psychocritique*, Paris, José Corti, 1963.

modèle mental du monde, ainsi que le modèle situationnel à la suite duquel il l'a acquis, à savoir une expérience initiatique, au sens campbellien du terme. Ce modèle peut, à notre sens, être extrapolé en analysant systématiquement ses romans sous l'angle des éléments récurrents, comme nous l'avons fait dans ce travail, ainsi qu'en en comparant le modèle qui en résulte avec ce que l'auteur déclare, dans des entretiens, sur le monde et sur le rôle de la littérature. En outre, cette reconstitution fictionnelle d'éléments biographiques, appartenant au modèle mental du monde de l'auteur, est dédiée à la transfiguration du lecteur – idée récurrente aussi bien chez les narrateurs que chez l'auteur¹ ; plus précisément, il s'agit de transmettre au lecteur une vision du monde par le biais de l'œuvre, cette dernière devenant un outil par lequel l'auteur se donne comme objectif d'avoir accès à l'activité mentale du lecteur pour lui faire repenser les fondements de son existence. Autrement dit, chaque roman est censé fonctionner comme un (x)1 appel de l'aventure adressé par l'auteur incarné au lecteur incarné. Nous y retrouvons à nouveau, par ailleurs, le rapport d'ordre fractal qui existe entre (x)1 l'appel de l'aventure et le cycle du monomythe, car le premier est une partie du second, mais en même temps, la représentation textuelle du monomythe est censée fonctionner comme un (x)1 appel de l'aventure. Nous y retrouvons également l'éthos prophétique de Makine, mis en scène dans ses romans, comme nous l'avons déjà montré, et repéré à plusieurs reprises par la critique². Ainsi, dans le chapitre suivant, nous ferons le point sur les procédés narratifs et rhétoriques qui font que le texte fonctionne comme un (x)1 appel de l'aventure. Enfin, dans le dernier chapitre, nous reviendrons sur la question de l'auteur incarné, pour proposer une interprétation de son œuvre sous l'angle des éléments biographiques qui y sont représentés.

¹ Nous avons montré dans les deux premières parties de notre travail que pour les narrateurs, l'écriture correspond souvent au (y)6 don suprême acquis par le héros à la suite de son voyage, grâce auquel il peut améliorer son monde d'origine. Dans ses entretiens, nous le verrons, les propos Andreï Makine vont dans le même sens.

² Mary Thies l'appelle « le prophète des épiphanies poétiques » (« the prophet of poetic epiphanies », notre traduction) in « Makine's Postmodern Writing About Exile, Memory, and Connection », *Comparative Literature and Culture*, vol. 14, n° 5, 2012, article consulté en ligne sur <https://docs.lib.purdue.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=2149&context=clweb> le 10 septembre 2018. De même, dans son *Dictionnaire amoureux de la Russie*, Dominique Fernandez met également en évidence l'allure de prophète de Makine : « À voir la haute stature, le port rigide, le visage taillé à la serpe, la barbe d'un prophète, les yeux clairs de Makine, on dirait un de ces pèlerins qui parcouraient, un bâton à la main, tout leur avoir dans une besace sur le dos, l'immensité de la steppe » (Paris, Plon, 2004, p. 386). Cf. Helena Duffy, *op. cit.*, p. 284-291, et Stéphanie Bellemare-Page, *op. cit.*, p. 52-53.

IV. 2. À la recherche du lecteur perdu

« Nous sommes dans le monde [...] au milieu de choses dont nous n'apercevons même pas l'intérêt, à plus forte raison le sens, qui nous semblent banales et ordinaires – jusqu'au jour où un événement insolite (ou une lecture) viendra nous réveiller, nous forcer à ouvrir les yeux et nous faire pressentir ce qu'il y a derrière. »

Claude-Edmonde Magny, *Les Sandales d'Empédocle. Essai sur les limites de la littérature*

Malgré son orientation textualiste, Wayne Booth admet que l'auteur utilise les ressources rhétoriques mises à sa disposition pour imposer au lecteur, consciemment ou non, le monde diégétique qu'il a créé¹. En même temps, comme nous le rappelle Emily Troscianko, le monde diégétique n'existe pas sans la capacité du lecteur de se le représenter². Selon Barbara Von Eckardt, une représentation mentale est définie par la coexistence de quatre éléments : 1) elle est réalisée par un sujet ; 2) elle a un contenu qui porte sur un ou plusieurs objets, 3) elle a un référent qui se situe en dehors d'elle-même, même si ce référent n'existe que dans un monde possible ou fictionnel, et 4) elle peut être interprétée³. Comme le précise Sam Scott, cette définition, bien que non-exhaustive, rend cependant compte de la manière dont les systèmes cognitifs pensent le monde⁴. Le système cognitif qui nous intéresse dans le cadre de ce travail est l'esprit du lecteur, le support à partir duquel celui-ci construit une représentation mentale étant l'œuvre littéraire.

Selon Melanie Green, les récits ont le pouvoir de transporter les lecteurs en des endroits et des époques différentes ; pendant la lecture, précise-t-elle, nous pouvons perdre la notion du temps, ignorer ce qui se passe autour de nous et nous sentir complètement immergés dans le monde du récit⁵. Ce phénomène porte le nom de « transportation dans un monde fictionnel », et il est étudié par la psychologie et les neurosciences cognitives depuis la fin des années 1980. Il fait notamment l'objet de la théorie de la transportation, qui définit celle-ci comme un processus intégratif qui suppose une forme extrême d'immersion pendant laquelle l'attention,

¹ Wayne Booth, *op. cit.*, p. xiii.

² Emily T. Troscianko, *Kafka's Cognitive Realism*, *op. cit.*, p. 63.

³ Barbara Von Eckardt citée par Sam Scott in « Metarepresentation in Philosophy and Psychology », article consulté en ligne sur <http://conferences.inf.ed.ac.uk/cogsci2001/pdf-files/0910.pdf> le 30 juin 2019.

⁴ Sam Scott, *op. cit.*

⁵ Melanie C. Green, *op. cit.*, p. 247.

l'imagination et l'affect sont concentrés sur les événements qui relèvent du monde fictionnel¹. La transportation est donc une réponse expérientielle au récit, pendant laquelle le lecteur se détache temporairement du monde qui l'entoure pour se dédier à un univers fictionnel. Cette expérience a parfois un impact cognitif profond ; le lecteur peut intégrer dans sa vision du monde des éléments qui découlent du monde fictionnel. Autrement dit, il peut s'approprier, affirme Melanie Green, les croyances et les valeurs véhiculées par un récit². Dans cette perspective, la lecture fonctionne comme un séjour dans (x)5 le ventre de la baleine, un voyage dans un espace-temps hétérotopique d'où le lecteur ressort métamorphosé. Or, transformer le lecteur est précisément l'objectif de Makine, qui affirme dans un entretien qu'il envisage la lecture de ses romans comme une expérience transfigurative : « Si vous entrez dans un livre et que vous en sortez exactement le même spirituellement, psychologiquement, métaphysiquement, ce livre n'a pas d'utilité pour vous. C'est peut-être de votre faute, mais aussi celle de l'auteur »³.

Ce que Makine fait pour ne pas se voir imputer le fait d'écrire des romans qui ne transfigurent pas son lecteur peut être théorisé à travers la classification tripartite de l'intention littéraire proposée par Umberto Eco. Le sémiologue italien fait un compromis entre le caractère arbitraire du textualisme et le caractère déterministe de l'intentionnalisme, affirmant qu'il existe une intention de l'auteur (*intentio auctoris*), une intention du lecteur (*intentio lectoris*) et une intention de l'œuvre (*intentio operis*)⁴. L'intention du lecteur est l'interprétation que le lecteur fait de l'œuvre⁵, alors que l'intention de l'œuvre peut être inférée, selon Eco, en analysant les éléments récurrents d'un texte ou de plusieurs ouvrages appartenant au même auteur⁶. L'intention de l'auteur, quant à elle, n'est pas facile à délimiter, comme nous l'avons précisé dans le chapitre précédent. Cependant, pour ce qui est de son intention consciente par rapport à l'écriture romanesque, Makine l'a exprimée explicitement à plusieurs reprises. Il vise à déstabiliser son lecteur en lui faisant repenser sa vision de l'existence. En effet, l'écrivain a, selon lui, « le pouvoir de recréer le temps, de l'anéantir, de le dominer par les mots. Le pouvoir

¹ *Idem.* Voir aussi Richard J. Gerrig, *Experiencing Narrative Worlds*, New Haven, Yale University Press, 1993 ; Melanie C. Green et Timothy C. Brock, « The role of transportation in the persuasiveness of public narratives », *Journal of Personality and Social Psychology*, vol. 79, 2000, p. 701-721, et « In the mind's eye : Transportation-imagery model of narrative persuasion », in Melanie C. Green et Jeffrey J. Strange et Timothy C. Brock (éds.), *Narrative Impact : Social and Cognitive Foundations*, Mahwah, Lawrence Erlbaum Associates, 2002, p. 315-341.

² Melanie C. Green, *op. cit.*, p. 247.

³ Guylaine Massoutre, *op. cit.*

⁴ Umberto Eco, « Intentio Lectoris », *op. cit.*, p. 147-168.

⁵ La représentation mentale définie en début de ce chapitre sert de support à l'interprétation. D'ailleurs, la dernière composante de la notion de représentation mentale est justement le fait qu'elle peut être interprétée.

⁶ *Ibid.*, p. 161.

de recréer l'être aussi selon sa propre expérience. Il est le seul à pouvoir transfigurer la réalité »¹. L'auteur actualise dans ses propos sur la littérature une des notions qui traversent son œuvre ; il s'agit du topos de la *métanoïa*, la métamorphose mentale profonde qui est l'élément *sine qua non* aussi bien du schéma du monomythe que de la théorie des trois naissances de Theo Godb (A). Ainsi, dans son cas, l'intention de l'auteur et celle de l'œuvre sont convergentes, et l'objectif est de manipuler l'interprétation du lecteur de manière à ce qu'elle s'inscrive dans la même direction que les intentions de l'auteur et de l'œuvre. De ce fait, l'œuvre manifeste des ressorts dont le rôle est d'influencer la représentation mentale que le lecteur se fait du texte en faisant fonctionner le roman comme le catalyseur d'une rupture ontologique. Autrement dit, la lecture est non seulement un séjour dans (x)5 le ventre de la baleine, mais aussi un (x)1 appel à l'aventure adressé par l'écrivain au lecteur par le biais de sa création romanesque.

Avant de montrer quels sont les procédés sous lesquels se décline cet appel et de nous interroger sur son destinataire, il est important de préciser que notre but n'est aucunement d'essentialiser la lecture de l'œuvre de Makine. Si nous proposons l'hypothèse ci-dessus, selon laquelle ses romans sont conçus comme des (x)1 appels à l'aventure adressés par l'auteur au lecteur, c'est parce qu'elle est renforcée par des éléments sur lesquels nous ferons le point tout à l'heure. En revanche, nous ne prétendons pas que la lecture de Makine aurait la même influence sur chaque être humain. Comme l'affirme Pierre Bourdieu, « l'œuvre est bien faite non pas deux fois, mais cent fois, mille fois, par tous ceux qui s'y intéressent »². En effet, les théoriciens et les historiens de la lecture ont constamment eu la prudence de souligner la dimension intime de la rencontre entre chaque lecteur et le livre, irréductible aux phénomènes collectifs³. Notre démarche est ainsi limitée à montrer que l'œuvre, dans laquelle est inscrite l'intention de l'auteur, cherche à influencer l'interprétation du lecteur en lui transmettant la vision du monde de l'écrivain, centrée autour de la nécessité qu'a chaque être humain d'entreprendre le voyage initiatique. Ce ne sont que des études empiriques sur la réception, que nous n'avons pas pu mener dans le cadre de cette recherche⁴, qui pourraient éclairer dans quelle mesure cette démarche atteint son but. Entre-temps, nous nous appuyerons sur la théorie de

¹ Catherine Argand, « Entretien avec Andreï Makine. Andreï Makine exalte l'âme russe », *op. cit.*, p. 26.

² Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Le Seuil, 1992, p. 243.

³ Par exemple, comme nous l'avons déjà précisé, Umberto Eco le fait en proposant le terme d'« encyclopédie » personnelle, différente d'une personne à l'autre, par le biais de laquelle un lecteur interprète une œuvre. Cf. Umberto Eco, *Lector in fabula. Le rôle du lecteur*, *op. cit.* Voir aussi Wolfgang Iser, *L'Acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*, Bruxelles, Pierre Mardaga, [1976] 1985, p. 381, trad. de l'allemand par Evelyne Sznycer.

⁴ D'une part à cause du temps limité, et de l'autre, à cause de nos limitations méthodologiques. Pour qu'une telle étude soit pertinente, elle devrait être le résultat d'une collaboration entre des littéraires et des psychologues et/ou des neuroscientifiques.

l'empathie narrative de Suzanne Keen et sur les éléments de poétique cognitive présentés dans le chapitre théorique¹, pour montrer comment les éléments narratifs et rhétoriques peuvent agir sur la représentation mentale que le lecteur se fait de l'œuvre².

Le premier point qui convient d'être précisé est le fait que notre corpus est construit de manière à réaliser la transportation du lecteur dans le monde fictionnel par la création d'un effet d'empathie entre le lecteur et le héros³. La perspective que le lecteur a de l'expérience initiatique du héros est ainsi celle de ce dernier. De ce fait, le lecteur vit une simulation mentale de l'itinéraire du monomythe, accompagnant le protagoniste du début jusqu'à la fin de son voyage et vivant avec lui sa transformation intérieure, son passage d'une vision du monde à une autre et d'un état de non-initié à un état d'initié. La création du lien empathique entre le lecteur et le héros se réalise dans la partie initiale des romans, qui porte sur (x) le départ du protagoniste, qui devient aussi le « départ » du lecteur. L'empathie est provoquée par la simultanéité de deux éléments : un effet de déshistoricisation de la narration d'une part, et un effet de rapprochement d'autre part.

Ce que nous appelons « l'effet de déshistoricisation » peut être compris comme étant le contraire de l'effet de distanciation et d'historicisation de la narration (*Verfremdungseffekt*) recommandé par Brecht, qui consiste dans la mention claire, dès le début du récit, du temps et de l'endroit historiques qui encadrent l'action ; c'est une technique censée interrompre le

¹ Voir *supra*, p. 140-150 et p. 151-154.

² Lisa Zunshine propose le terme de méta-représentation, qu'elle emprunte aux sciences cognitives, pour désigner la manière dont un lecteur se représente le texte fictionnel (Lisa Zunshine, *Why We Read Fiction : Theory of Mind and the Novel*, *op. cit.*, p. 45-118). Nous préférons le cadre conceptuel, plus nuancé, de Sam Scott, selon lequel le texte est déjà une méta-représentation (qui est définie comme une mise en forme de la représentation mentale que l'auteur se fait de l'œuvre), et l'actualisation de cette méta-représentation est une représentation mentale. Cf. Sam Scott, *op. cit.*

³ Nous utilisons le terme d'empathie pour désigner un *spectrum* large de rapports fluctuants entre le lecteur et le héros, qui va de l'identification jusqu'à l'empathie. L'ordre dans lequel ces deux processus ont lieu varie probablement d'un lecteur à l'autre ; il est possible que le même lecteur alterne entre identification et empathie par rapport au même personnage. Il est utile de reprendre les propos de Suzanne Keen dans ce sens : « Character identification often invites empathy, even when the fictional character and reader differ from one another in all sorts of practical and obvious ways, but empathy for fictional characters appears to require only minimal elements of identity, situation, and feeling, not necessarily complex or realistic characterization. Whether a reader's empathy or her identification with a character comes first is an open question : spontaneous empathy for a fictional character's feelings sometimes opens the way for character identification ». (« L'identification avec un personnage déclenche souvent l'empathie, même quand le personnage fictionnel et le lecteur sont manifestement différents sous de nombreux aspects, mais il apparaît que l'empathie pour les personnages fictionnels n'exige qu'un minimum d'éléments d'identification, de situation, de sentiments, et non pas une caractérisation complexe ou réaliste. Laquelle des deux – l'empathie ou l'identification du lecteur avec un personnage – précède l'autre est une question ouverte : l'empathie spontanée pour les sentiments d'un personnage fictionnel ouvre parfois la voie à l'identification ». Suzanne Keen, « Readers' Temperaments and Fictional Character », *op. cit.*, p. 214, notre traduction. Il est ainsi difficile de savoir quand il faut parler d'empathie et quand d'identification, et il nous semble que la seule démarche qui puisse éclairer ce dilemme est de faire des études expérimentales sur la réception de Makine. Notre recherche ne nous a pas permis de le faire, ce pourquoi, pour des raisons opérationnelles, nous restreindrons notre terminologie au terme d'« empathie ».

processus d'identification des lecteurs avec les personnages fictionnels. Or, les narrateurs de notre corpus construisent un chronotope¹ particulièrement flou, qui relègue l'histoire au second plan et présente l'espace non pas dans une perspective externe, claire et ordonnée, mais dans la perspective de celui qui est situé à l'intérieur des coordonnées spatio-temporelles. Celui-ci vit le chronotope sans sentir le besoin d'en offrir une vision d'ensemble, ce qui minimise les éléments qui risquent d'interférer dans le processus d'empathisation. Ainsi, l'endroit, l'année et les événements historiques ne sont pas indiqués clairement, d'un point de vue ultérieur et historicisant. Au contraire, les narrateurs se concentrent non pas sur l'histoire et la géographie, mais sur leur impact au niveau de la cognition des personnages. Le chronotope se présente, en effet, comme une toile de fond tellement elliptique que même des critiques remarquablement érudits ne l'ont pas identifié correctement dans leurs études sur l'œuvre de Makine.

Par exemple, Helena Duffy affirme que *L'Amour humain* porte sur l'intervention soviétique dans la guerre d'indépendance de l'Angola² (1961-1974), alors que le roman porte sur la guerre civile angolaise qui éclate après la guerre d'indépendance (1975-2002)³. De même, David R. Ellison précise que le personnage central du *Testament français* découvre Proust « devant la steppe en Sibérie »⁴. Or, la steppe évoquée dans le roman est située dans la partie européenne de la steppe eurasiennne ; cette dernière s'étend de l'Extrême-Orient jusqu'en Hongrie, mais Saranza, la petite ville imaginaire du roman, est située dans la région de la Volga, donc dans la partie européenne et non pas dans la partie asiatique de la Russie. Si la construction du chronotope réussit à induire en erreur y compris les critiques, c'est parce que les romans réussissent à mettre en œuvre un rapport intime du héros à l'espace et à l'action, qui fait que le décodage des coordonnées spatio-temporelles exige une attention particulière et des connaissances approfondies. Cependant, l'intention de l'œuvre, à notre sens, n'est pas d'inciter le lecteur à repérer le chronotope, mais, au contraire, de projeter l'espace et le temps au second plan pour guider l'attention et l'affect du lecteur vers le vécu du personnage principal. La mise en texte d'un chronotope flou et elliptique est ainsi doublée d'une prolifération de détails sur ce que le héros pense, sent, voit et désire. Ainsi, la pénurie des éléments spatio-temporels fait contraste avec l'abondance de passages qui restituent la pensée intramentale⁵ du protagoniste.

¹ Comme nous l'avons déjà mentionné, nous utilisons la notion dans le sens restreint de coordonnées spatio-temporelles. Nous employons ici la notion de chronotope au sens de « corrélation essentielle des rapports spatio-temporels » dans le roman, telle qu'elle a été définie par Mikhaïl Bakhtine dans *op. cit.*, p. 237.

² Helena Duffy, *op. cit.*, p. 9.

³ La guerre d'indépendance apparaît succinctement dans les souvenirs d'enfance d'Elias, notamment dans l'épisode de l'oiseau, que nous avons analysé dans le chapitre précédent (cf. *AH*, p. 46-49).

⁴ David R. Ellison, « L'Héritage de Proust », *op. cit.*, p. 79.

⁵ Pour revoir la définition de la pensée intramentale, voir *supra*, p. 99-100.

Cette technique est commune à l'ensemble des vingt romans de notre corpus. Nous prendrons pour exemple *L'Amour humain*, le seul d'entre eux portant sur l'Afrique, ce qui nous permettra également de mieux comprendre en quoi Duffy a pu se tromper concernant la guerre décrite dans le texte. Dans ce roman, la chronologie est floue, non-linéaire et cryptée dans des références qui – en apparence – ne sont pas temporelles. Ainsi, lorsque le narrateur rencontre Elias au milieu de la guerre civile angolaise, celui-ci le met en garde sur la complexité du continent africain. Par son avertissement fraternel et annonciateur – « Tu verras, rien n'est simple ici, en Afrique » (*AH*, p. 33) – les catégories binaires Noir-Blanc, colon-colonisé et victime-bourreau sont rejetées car improductives. Mais la réplique qu'Elias adresse au narrateur renseigne le lecteur sur deux éléments qui lui permettront de situer les événements, d'en identifier les acteurs et d'en comprendre la logique. Au niveau de l'ontologie du monde diégétique, elle est la clé qui permettra d'établir le premier chronotope mentionné dans le texte.

Ainsi, dans les pages qui précèdent cette affirmation, le lecteur apprend les circonstances dans lesquelles le narrateur avait connu Elias, à savoir en « captivité », à côté d'« un confrère, un instructeur militaire soviétique » (*AH*, p. 11), dans une geôle en glaise séchée « dans les forêts de Lunda Norte, à la frontière entre l'Angola et le Zaïre » (*AH*, p. 11). Si l'isotopie de la guerre apparaît dès le départ par la mention de l'instructeur militaire, le nom, le déroulement et les acteurs de celle-ci sont cependant passés sous silence. Le lecteur doit interpréter les ellipses en faisant appel à des connaissances extra-diégétiques. Quelques toponymes, anthroponymes et dénominations périphrastiques contribuent à l'approximation de la chronologie des événements : le Zaïre est le nom de la deuxième République démocratique du Congo, utilisé notamment entre 1971 et 1997 ; l'adjectif « soviétique » signifie que l'événement narré précède la dissolution de l'URSS (1991), alors que les forêts de Lunda Norte et la mention des « culs noirs de l'UNITA » (*AH*, p. 13) renvoient à la guerre civile angolaise (1975-2002), où l'UNITA (Union nationale pour l'indépendance totale de l'Angola) soutenue par l'Afrique du Sud, le Zaïre, le FNLA (Front national de la libération de l'Angola) et le FLEC (Front pour la libération de l'enclave de Cabinda), a affronté la République populaire d'Angola, soutenue par le MPLA (Mouvement populaire de libération de l'Angola) et les participants d'orientation marxiste, notamment de l'URSS (jusqu'en 1989) et de Cuba. Bien que les déictiques temporels soient rares, la multiplication de ces références dans l'incipit du roman permet de situer l'action entre 1975 et 1989, soit dans un laps de temps de quatorze ans. Mais la mise en garde d'Elias, qui ne contient aucune référence temporelle, offre en réalité un détail clé pour inférer correctement le chronotope. En effet, sa réplique, « Tu verras, rien n'est simple ici, en Afrique » (*AH*, p. 33), ne peut s'adresser qu'à un interlocuteur qui ne connaîtrait pas

l’Afrique, qui s’y trouverait pour la première fois. Autrement dit, cela veut dire que son interlocuteur, qui est, nous le savons déjà, un militaire soviétique, vient d’arriver en Angola. Le chronotope peut donc être éclairé davantage en faisant appel à l’histoire militaire et à la politique étrangère de l’Union soviétique, qui commence à participer à la guerre civile angolaise en 1977, quand elle envoie des soldats sur place.

Aucun de ces détails ne sont pourtant explicites dans le roman. Ainsi, ce premier chronotope, constitué par les forêts de Lunda Norte pendant la guerre civile angolaise en 1977, se présente de manière implicite, à l’instar d’un ensemble de pièces de puzzle éparpillées dans le texte. Il en est de même pour les autres chronotopes africains évoqués par les souvenirs d’Elias et lors des futures rencontres entre Elias et le narrateur, pendant leurs missions en Éthiopie, aux États-Unis et en Somalie. Il incombe au lecteur d’interpréter le monde diégétique à partir d’une série d’indices, mais il lui sera impossible de le faire sans recourir à des éléments extratextuels. En l’occurrence, il s’agit de connaître non seulement l’histoire de la décolonisation de l’Angola et celle de l’URSS, mais aussi la politique étrangère de l’Union soviétique envers les états africains. Cette dernière fut, certes, complexe et changeante, mais surtout globalement paternaliste et, après les Accords de Helsinki (1975), dynamique et intéressée par les pays qui avaient une orientation socialiste confirmée – l’Éthiopie, le Mozambique et l’Angola¹. Grâce à leur position géostratégique, ces pays permettaient un meilleur contrôle du Golfe Persique et de l’Afrique australe. Ces informations extratextuelles éclairent les zones d’ombre du roman, qui se présente comme un texte à trous, écrit dans un style fragmentaire – rappelons que le narrateur affirme non pas écrire un roman, mais « prendre des notes » (*AH*, p. 41). En outre, elles expliquent aussi la russophonie d’Elias, laissant entendre qu’il a été l’un des bénéficiaires de la coopération interculturelle soviéto-africaine.

Le texte nous renseigne en même temps sur le vécu du héros. Tout d’abord, le narrateur mentionne la peur et la confusion qu’il ressent, mais aussi la faim, la soif et l’inconfort physique provoquée par la canicule. Ces sensations sont révélées dans de longs passages où la vitesse narrative est lente et le récit des événements réduit. En lisant ce roman, le lecteur aura ainsi des informations lacunaires sur la guerre, mais il acquerra une connaissance minutieuse de ce qui se passe dans l’esprit du protagoniste. C’est dans ce contexte qu’intervient la manipulation du cercle herméneutique, par l’alternance entre la rétention et la protention². Pendant la lecture, la rétention, à savoir le cadre interprétatif formé par les actions et les

¹ La terminologie est empruntée à Zaki Laïdi, « L’URSS et l’Afrique : vers une extension du système socialiste mondial », *op. cit.*, p. 681.

² Ces notions sont définies dans le chapitre théorique. Voir *supra*, p. 159-160.

informations passées, crée un horizon de protention ou d'attente. Cette attente est frustrée, souvent par l'usage de l'anticlimax, récurrent dans notre corpus, ce qui demande au lecteur de repenser le cadre interprétatif, de le déconstruire partiellement pour le reconstruire en y intégrant un élément disruptif, inattendu. Il s'agit du jeu de l'harmonie et de la dissonance théorisé par Paul Armstrong¹. Rappelons-nous, par exemple, que Choutov se rend à Saint-Pétersbourg pour rencontrer son amour de jeunesse après l'échec de sa relation avec Léa. Son départ crée une attente centrée sur une relation romantique, laissant envisager les retrouvailles du couple séparé trente ans auparavant. Or, ces retrouvailles n'auront pas lieu. En revanche, Choutov rencontrera Volski et écoutera son récit biographique. Le cadre qui crée un horizon de rétention selon lequel le héros devrait rencontrer son amour constitue l'élément harmonique ; il sera remis en cause par la frustration de l'attente créée, qui représente l'élément dissonant. Ce mouvement antagoniste traverse la création makinienne, formant parfois le cadre interprétatif de l'ensemble du roman. Par exemple, dans *Le Testament français*, Aliocha construit son identité sur l'idée qu'il a des ancêtres français et n'apprend que dans le dénouement, en lisant la lettre testamentaire de Charlotte, qu'il a été adopté et qu'il est entièrement russe. Mais l'harmonie et la dissonance se succédant parfois très rapidement, rendant compte de l'évolution du héros, de son processus d'apprentissage et de sa métamorphose mentale. Observons un instant le procédé de représentation du jeu de l'harmonie et de la dissonance, à savoir la pensée intramentale.

La pensée intramentale porte, dans notre corpus, sur la manière dont le héros interprète le monde. Comme nous l'avons vu dans la partie précédente, le protagoniste évolue au long de son voyage initiatique, dans le cadre duquel il passe d'une vision du monde à une autre. Cette métamorphose se réalise à travers de nombreuses transformations quotidiennes, renvoyant à la logique fractale selon laquelle le tout – en l'occurrence, la métamorphose du héros – se reflète dans les parties, représentées dans ce cas par ses prises de conscience successives. Ainsi, au début de son voyage, le protagoniste interprète son environnement en fonction de sa représentation mentale du monde, déformant dans son esprit les gens, les situations et les récits avec lesquels il entre en contact pour les faire correspondre à sa vision du réel. Cependant, il devient de plus en plus flexible, finissant par questionner ses perceptions – condition nécessaire à la transformation intérieure. C'est le cas de tous les héros, à l'exception d'Ivan Demidov, qui est prêt à défendre la vision de la propagande soviétique, qu'il a intériorisée, au prix de sa vie, comme nous l'avons montré dans la première partie de notre thèse. Le mécanisme par lequel

¹ Voir *supra*, p. 154-160.

se réalise la transformation intérieure du héros est la chaîne « prédiction – erreur – correction de la prédiction initiale », qui est, selon Lisa Feldman Barrett, le principe cérébral de l'interprétation du monde¹. La représentation textuelle de la pensée intramentale s'approprie ainsi ce mécanisme, ce qui renforce le réalisme cognitif de l'œuvre.

L'incipit de *La Femme qui attendait* propose un exemple sur la manière dont un héros s'efforce de faire rentrer dans sa vision du réel non pas une situation ou un texte littéraire, mais un être humain. Lors d'un séjour de recherche ethnologique dans un village de la région d'Arkhangelsk, située dans le nord-ouest russe, le jeune narrateur, un Léningradois âgé de vingt-six ans, fait la connaissance de Véra, une femme de quarante-six ans qui attend depuis trente ans que son fiancé, parti au front pendant la Seconde Guerre mondiale, revienne. N'ayant eu aucune autre relation depuis son départ, Véra devient une légende locale, objet de vénération, de confusion et de controverses. Elle est d'une beauté physique remarquable, faisant preuve d'une intelligence et d'une gentillesse hors du commun – c'est l'une des femmes qui jouent le rôle de maître, guidant le héros vers la découverte de son intériorité. Contrarié par ce qu'elle représente, le narrateur fuit constamment l'angoisse provoquée par l'incompréhension de l'existence de Véra, cherchant continuellement des explications pour justifier son comportement.

L'action se passe dans un village situé « à quelques heures de marche [de] la présence assoupie de la Mer Blanche » (*LFA*, p. 11) pendant le mois de septembre d'une année qui n'est pas mentionnée, mais qui, nous l'apprendrons plus tard par une référence au dirigeant de l'Union soviétique de l'époque, est une des années de l'ère brejnévienne (1964-1982). Le chronotope est donc flou et nous y retrouvons la même topographie minimaliste et naïve des espaces hétérotopiques makiniens dans lesquels la dimension élémentale du monde occupe une place importante. Ce paysage est composé du ciel, des « crêtes noires de la forêt » (*LFA*, p. 11), de la présence lointaine de la mer, mais aussi de solitude et de silence ; c'est un microcosme hétérochronique qui vit dans un « après-temps [où] les choses et les êtres semblaient se libérer de leur utilité et commen[cent] à être aimés pour leur seule présence sous ce ciel du Nord » (*LFA*, p. 67). Arrivé sur place, le narrateur commence à expliquer la vie de Véra, dans de longs passages qui alternent, dès l'incipit du roman, entre la représentation de sa pensée intramentale et l'écriture de ses réflexions dans un carnet de notes. Appuyons-nous sur quelques exemples :

« 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... ». J'ai écrit cette phrase à ce

¹ Lisa Feldman Barrett, « The theory of constructed emotion : an active inference account of interoception and categorization », *op. cit.*, p. 5-7, et *How Emotions Are Made. The Secret Life of the Brain*, *op. cit.*, p. 59 et suiv.

moment singulier où la connaissance de l'autre (de cette femme-là, de Véra) nous semble acquise. [...] J'éprouvais l'agréable orgueil d'avoir deviné la vie cachée d'une femme qui avait l'âge d'être ma mère, d'avoir formulé son destin dans quelques phrases bien tournées. (*LFA*, p. 11)

Le processus initiatique du héros consistera à questionner les éléments postulés dans cet incipit, à savoir la capacité de définir l'autre, de lui coller une étiquette, à laquelle Véra échappe d'ailleurs constamment. L'illustration de la façon dont le héros interprète le monde continue, alternant des inférences sur ce qu'il aperçoit et les corrections de ces inférences, lorsqu'elles s'avèrent erronées. Par exemple, lors de sa première rencontre avec Véra, sa perception visuelle l'amène à faire une interprétation erronée de ce qu'il observe :

C'est justement à l'entrée d'un village qui paraissait inhabité que je la vis. D'abord, je crus avoir surpris un couple qui faisait l'amour. Dans la broussaille qui envahissait les rives du lac, j'aperçus l'éclat très blanc d'une hanche, le galbe d'un torse tendu par l'effort, j'entendis une respiration essoufflée. La soirée restait claire mais le soleil rasant et d'un rouge écorché striait la vue d'ombre et de feu, embrassait les feuilles des saules. Du fond de ce papillotement, un visage de femme surgit, effleurant presque de son menton le sol argileux, et tout de suite se renversa en arrière, dans un violent flot de la chevelure rejetée... L'air était chaud, moite. [...] J'allais passer mon chemin quand, précédée d'une brusque secousse des branches, la femme apparut, hocha la tête dans un salut indécis, rajusta rapidement sa robe retroussée au-dessus de ses genoux. Je la saluai aussi, gauchement, sans pouvoir trop distinguer son visage sur lequel alternaient les rais du couchant et des zébrures d'ombre. À ses pieds, tassé comme le corps d'un noyé, s'enroulait un gros filet de pêche qu'elle venait de retirer. (*LFA*, p. 12-13)

Ce passage consiste à une représentation de l'esprit du narrateur dans son interaction avec le monde, illustrant ses pensées, ses intentions, ses sensations et ses perceptions, ainsi qu'une partie de son processus transformatif. En effet, le narrateur interprète d'abord la présence de Véra qui utilise un filet de pêche comme celle d'un couple qui est en train de faire l'amour. Cependant, confronté à des éléments qui questionnent sa perception visuelle, il corrige son interprétation, mettant en cause une structure harmonieuse, la décontextualisant pour la recontextualiser, à la lumière de nouveaux éléments. Ainsi, il apprend non seulement que sa perception visuelle peut être erronée, mais aussi que c'est le cas également pour les inférences qu'il fait concernant la vie de l'autre. Les phrases qui suivent cet extrait portent sur l'affect du personnage, qui exprime son regret d'avoir manqué l'occasion de faire l'amour à la femme qu'il venait de croiser. En effet, il interprète sa présence sur la berge du lac comme une invitation à avoir des relations charnelles, se reprochant de ne pas l'avoir saisie (*LFA*, p. 13-15). Lorsqu'un des habitants du village lui apprend l'histoire de Véra et lui fait part de son vœu de fidélité à son fiancé, le narrateur se rend compte qu'il s'était trompé, ce qui l'amènera à repenser le cadre interprétatif à travers lequel il voit ce personnage féminin. Cet épisode n'est pas sans rappeler la scène où le narrateur de *La Musique d'une vie* observe Alexei Berg croyant

que celui-ci est en train de rire lorsqu'il est, en réalité, en train de pleurer, pour découvrir plus tard qu'il n'est pas un *homo sovieticus*, mais un être exceptionnel qui a vécu une histoire particulière. La répétition de ce procédé qui consiste à corriger des prédictions erronées concernant à la fois l'environnement et l'autre, entraîne une transformation profonde, à savoir le passage d'une vision du monde initiale, progressivement remise en cause, à une autre vision du monde. Il s'agit de la « *métanoïa* », la révolution cognitive qui est au centre de la théorie des trois naissances de Theo Godb (A).

Ce processus est doté d'une profonde dimension sociale, dans le sens où il a lieu en relation avec l'autre. La rencontre d'autrui peut ainsi fonctionner comme un (x)1 appel de l'aventure, puisqu'elle projette le héros vers les frontières de sa cognition, vers un espace où il perd ses repères et où son interprétation du monde est remise en cause. Certains personnages vivent cette rencontre comme le véhicule d'une expérience transformative, élargissant graduellement leur système conceptuel pour faire place à l'élément nouveau, étranger et dissonant qu'est l'autre. D'autres, au contraire, refusent cette chance et renforcent davantage leur vision du monde lorsqu'ils sont confrontés à des éléments dissonants. Les premiers sont les héros du monomythe, qui vivent une expérience initiatique qui les guide vers la connaissance de soi et la découverte du don grâce à laquelle ils vont mener une existence remplie de sens, améliorant leur monde d'origine. Les derniers sont les non-initiés, ceux qui ne sont pas encore partis pour l'aventure, mais pour lesquels rien n'est perdu, car tant qu'ils sont vivants, ils peuvent à tout moment être sauvés.

C'est pour eux que Makine écrit, c'est à eux que ses romans sont dédiés, c'est à leur intention qu'il compare la littérature à une sotériologie qui permettra de « sauver quelques âmes »¹. Ainsi, la déshistoricisation de la narration et l'effet de rapprochement sont censés non seulement amener le lecteur à connaître le héros, mais aussi à *se* reconnaître en lui, pour parcourir ensemble l'itinéraire du monomythe. Si le texte imite le fonctionnement mental des êtres humains, en mettant en scène un héros qui se transformera sous les auspices d'un maître, c'est que les personnages sont construits sur le modèle du non-initié ; ceux-ci ont une vision du monde inflexible et dolorifère, comme Choutov (*VHI*), ils sont à la recherche de leur identité, comme Aliocha (*TF*), ou, comme Gaia de Lynden (*ADF*) et Laura Baroncelli (*VFPPV*), ils ont atteint la moitié de leur vie et traversent une période de crise et de malaise profond. En s'adressant aux lecteurs non-initiés, l'œuvre a une portée persuasive, qui se manifeste au niveau stylistique par la démultiplication des aposiopèses et des interventions

¹ Astrid de Larminat, *op. cit.*

anticipatives¹. Ces dernières montrent que l'écriture prend en compte son lecteur. En effet, l'œuvre postule un dialogue avec celui-ci ; elle guidera ainsi son interprétation en anticipant ses réactions pour le rassurer grâce à des explications supplémentaires (l'intervention anticipative), ainsi qu'en créant des trous textuels qu'il devra remplir (l'aposiopèse). Ces deux procédés rendent les livres à la fois engageants et exigeants, car ils demandent la collaboration du lecteur pour être interprétés, tout en offrant à ce dernier un cadre d'interprétation.

L'intervention anticipative est utilisée aussi bien par les personnages dans leurs échanges que par le narrateur, et son occurrence est liée dans les deux cas à l'expression d'une idée qui pourrait sembler surprenante et qui exige du locuteur de nuancer ses propos. Dans la terminologie de la théorie de l'esprit², cet acte relève des inférences que l'on fait sur les émotions et les pensées d'autrui, ce qui explique la hâte d'offrir des explications sans attendre que l'autre verbalise son étonnement. Dans *La Femme qui attendait*, par exemple, Otar, un habitant du village de Mirnoïé, offre au narrateur des conseils sur la manière dont il devrait traiter les femmes. Après lui avoir raconté une blague sur un Azerbaïdjanais qui ne fait aucune distinction entre les femmes et les truies, il affirme : « Je veux te donner un conseil, tu es jeune, ça peut te servir. Dans l'amour, fais comme ce gros porc d'Azerbaïdjanais. *Oui, pour ne pas souffrir, il faut être un porc*. Tu vois une femelle, tu la baises, tu passes à la suivante. Surtout n'essaie pas d'aimer ! » (*LFA*, p. 66, nous soulignons). Otar renforce son propos en anticipant les objections et la surprise de son interlocuteur, sans attendre que celui-ci s'exprime là-dessus.

Les interventions anticipatives commencent souvent par « oui », réaffirmant ce qui vient d'être dit, et lorsqu'elles appartiennent au narrateur, elles consistent dans une interruption métaleptique de la voix narrative. La métalepse, que nous avons définie comme une violation du pacte représentationnel³, consiste dans le passage d'un niveau de représentation à un autre. En l'occurrence, les interventions anticipatives du narrateur supposent une syncope au niveau du plan diégétique, un abandon temporaire et extrêmement bref du monde représenté, c'est-à-dire du monde cible, pour s'adresser à un interlocuteur qui appartient au monde source⁴. Les interventions anticipatives apparaissent dans le cadre de la pensée intramentale du narrateur, qui masque la prise en compte des réactions du lecteur sous la forme d'un dialogue avec lui-même, en s'appropriant les réactions que le lecteur pourrait avoir pour y répondre par la suite. Dans *Une Femme aimée*, par exemple, le narrateur réactualise le topos de la fiction qui est plus

¹ Voir *supra* p. 154.

² Pour la définition de la théorie de l'esprit, voir *supra*, p. 64.

³ John Pier et Jean-Marie Schaeffer, « Introduction. La métalepse aujourd'hui », *op. cit.*, p. 12.

⁴ Pour les acceptions des notions de monde source et monde cible, voir *supra*, p. 95.

réelle que le réel. Conscient que cette idée peut sembler incongrue, il ajoute, faisant référence à une actrice qui joue le rôle de l'impératrice : « Oui, Dina a été plus Catherine que la tsarine elle-même ! » (*UFA*, p. 130). Le sens qu'il convient de donner à cette exclamation est que les personnages fictionnels sont moins fluctuants et plus inflexibles que les personnes réelles, qui ont toujours une dimension insaisissable, insondable, impossible à surprendre et à définir. La recherche d'Anna Abraham sur la perception neurocérébrale des personnages fictionnels et des personnes réelles corrobore d'ailleurs cette idée¹, qui est, à côté de la théorie des émotions construites, une autre découverte neuroscientifique récente illustrée par Makine ; mais puisqu'elle pourrait sembler contraire à la logique, le narrateur intervient en la renforçant. C'est un narrateur qui imagine les réactions affectives du lecteur et y réagit, ce qui montre que l'œuvre à une finalité dialogique et qu'elle s'adresse à un public.

Il en va de même pour le narrateur du *Testament français*, qui fait deux interventions anticipatives consécutives lorsqu'il décrit « le destin russe de Charlotte » (*TF*, p. 102), pour reprendre l'expression d'Aliocha. Puisque la présence en Russie d'une jeune Française qui surprend par son audace et sa témérité peut sembler incongrue, le narrateur anticipe la confusion des lecteurs :

Et ce n'est pas la dure besogne à la ferme qui m'impressionna le plus dans le passé rural de Charlotte. *Non, j'avais retenu surtout sa visite chez les jeunes du village.* Elle y était allée le soir même et les avait trouvés engagés dans une discussion métaphysique : il s'agissait de savoir de quelle sorte de mort eût été terrassé celui qui aurait osé se rendre à minuit précis dans un cimetière. Charlotte en souriant s'était dite capable d'affronter toutes les forces surnaturelles, cette nuit, au milieu des tombes. [...] Il restait à trouver un objet que cette Française écervelée allait laisser sur l'une des tombes du cimetière villageois. [...] *Oui, cette étrangère rusée pourrait très bien venir aux aurores et accrocher ce châle pendant que tout le monde dormait.* (*TF*, p. 103, nous soulignons)

Le lecteur devient ainsi un double du narrateur, car faisant semblant de s'adresser à lui-même, le narrateur s'adresse en réalité au lecteur. Notons que l'auteur utilise également les interventions anticipatives dans son discours de réception à l'Académie française, adressé au public formé par les Académiciens, ainsi que, sur le plan symbolique, au peuple français. Évoquant la rencontre de Pierre le Grand avec le petit Louis XV, Makine affirme :

Mais peut-être fut-il touché, comme nous le sommes tous, quand nous entendons un tout jeune enfant parler librement une langue pour nous étrangère, et dont nous commençons à aimer les vocables. *Oui, cette langue française qui allait devenir, bientôt, pour les Russes, la seconde langue nationale.*²

¹ Anna Abraham, D. Yves von Cramon et Ricarda I. Schubitz, « Meeting George Bush versus meeting Cinderella : the neural response when telling apart what is real from what is fictional in the context of our reality », *op. cit.*

² Andreï Makine, « Discours de réception de M. Andreï Makine », document consulté en ligne sur <http://www.academie-francaise.fr/discours-de-reception-de-m-andrei-makine> le 29 juillet 2019, nous soulignons.

L'aposiopèse est une autre figure de prédilection de l'œuvre makinienne. Des deux types d'aposiopèse, disruptive et suspensive, c'est la dernière qui est le plus fréquemment utilisée ; la première consiste dans l'interruption du discours sous l'emprise d'une émotion violente, alors que la seconde suppose l'interruption de la parole parce que le locuteur prend un tour pensif, entrant dans une « rêverie suspensive par laquelle la parole s'échappe à elle-même »¹. Mais l'aposiopèse disruptive n'est pas absente de notre corpus, les deux se succèdent parfois dans les dialogues des personnages. Dans *Une Femme aimée*, par exemple, Oleg Erdmann et Lessia parlent d'un possible film sur Catherine II, dans lequel, comme le suggère Lessia, le réalisateur devrait surprendre justement ce qui était indicible dans la vie de l'impératrice, à savoir l'essence de son être. Le texte s'imprègne, au niveau stylistique, de l'indicible qui constitue l'objet de leur conversation, leur dialogue étant composé d'une aposiopèse suspensive suivie par une aposiopèse disruptive, suivie à son tour par deux autres aposiopèses suspensives :

« Ce qui serait intéressant à filmer, murmura Lessia, c'est ce que Catherine n'était pas... » [aposiopèse suspensive]
 Il fut frappé par cette formule.
 « Tu veux dire, imaginer ce qu'elle aurait pu vivre si... » [aposiopèse disruptive]
 – Non. Ce qu'elle a véritablement vécu. Un soir, comme à présent, cette brume, la dernière douceur d'avant l'hiver... [aposiopèse suspensive] Il devait y avoir dans sa vie des instants qui la rendaient à elle-même. Elle n'était pas qu'une machine à signer des décrets, à écrire à Voltaire, à consommer des amants... » [aposiopèse suspensive]
 (UFA, p. 59)

Si l'aposiopèse disruptive dramatise le dialogue, l'aposiopèse suspensive s'inscrit dans la rhétorique de l'indicible, qui traverse, comme nous l'avons vu, notre corpus. En effet, il est difficile d'exprimer ce que Catherine II n'était pas, de saisir son être par-delà les discours historiques et les nombreuses – et controversées – images stéréotypiques dont elle fait l'objet, ce qui explique la récurrence de cette figure du silence dans le dialogue des deux personnages.

En même temps, comme le précise Anne Sugers, l'aposiopèse fait partie de la rhétorique du caché, du « non-vu dans le visible »², renforçant ainsi la relation complexe entre le narrateur-initié, qui prend en charge la tâche de dévoiler ce qui n'est pas accessible aux yeux du non-initié, et l'apparente humilité du message transmis, qui est en fait, comme nous l'avons déjà vu, un *ars vivendi*³, un véritable manuel d'initiation à la manière dont la vie devrait être vécue, selon le narrateur. Dans cette optique, la récurrence de l'aposiopèse est cohérente avec l'intention de l'œuvre (*intentio operis*), qui est justement de guider le lecteur, de lui dévoiler

¹ Johan Faerber et Sylvie Loignon, *op. cit.*, p. 30.

² Anne Sugers, *op. cit.*, p. 179.

³ Voir *supra*, p. 202.

une autre dimension de l'existence en l'incitant à repenser les fondements de sa vie. Prenons un autre exemple d'*Une Femme aimée*. Après une nuit rude passée aux abattoirs où il travaille, Oleg réfléchit sur le sens de la vie :

Les hommes, pensait-il, se battent pour dominer leurs semblables, s'enrichir, conquérir les femmes les plus belles. La mort vient et de tout ce qu'ils ont convoité ou haï, de tout ce qu'ils ont été, reste cette bouillie... L'idée n'est pas neuve, mais moi j'ai cette benne sous les yeux. Et j'ai Lessia, si vivante en moi... (UFA, p. 66-67)

Dans ce passage, l'aposiopèse traduit stylistiquement l'épiphanie de l'absurdité d'une partie des entreprises humaines regardées à travers la perspective du temps limité dont l'être humain peut jouir sur la terre. C'est « l'absurdité inhumaine des activités de l'homme » (LFA, p. 46) évoquée aussi dans *La Femme qui attendait*. Cette idée sera exprimée explicitement par Oleg ultérieurement, dans un passage qui finit par une autre aposiopèse suspensive : « Le benne à viscères. Il n'y a rien d'autre dans la vie, chère Lessia. La violence, l'absurdité des désirs, la comédie des amours. Et la benne... » (UFA, p. 68). Précisons toutefois qu'à ce moment du récit, Oleg n'est pas encore un initié, mais il est en train de vivre la « descente aux enfers » qu'est (y)1 le chemin des épreuves, à la fin duquel il acquerra une vision plus lumineuse de l'existence.

Prendre conscience de la fragilité de la vie est une condition *sine qua non* du processus initiatique, et les épiphanies que les héros ont à cet égard sont souvent exprimées par des aposiopèses suspensives ; elles traduisent les émotions violentes, la confusion et l'étonnement provoqués par l'étrangeté et la vulnérabilité du monde. Par exemple, dans un passage sur la vie de son père, Sergueï Erdmann, Oleg affirme que « sa guerre allait être une longue réplique de ce village brûlé. Des villes en charpie noire, des corps broyés par les chars... » (UFA, p. 93). Notons que le narrateur y réactualise le topos de la fractale, présentant la guerre comme une démultiplication d'un même élément, image qui, par sa douleur et son absurdité, le pousse vers les frontières de la raison et du langage. L'aposiopèse renvoie ainsi aux limites du langage, mais aussi à celles de l'existence, parce qu'elle est récurrente dans des moments-frontière, qui accompagnent ou précèdent les épiphanies. Pensons, par exemple, à l'épisode où le narrateur de *La Femme qui attendait* doit transporter le cadavre d'une vieille femme qu'il avait connue quelques jours auparavant et qui était morte entre-temps. « Non, ce que j'ai dans mes bras », affirme-t-il, « est encore inséparable de ce soleil, de la fraîcheur âpre des vagues... » (LFA, p. 51). La rencontre avec la mort de l'autre, qui fait réfléchir à sa propre mort et s'inscrit dans l'isotopie de la fragilité de l'existence humaine, ne peut être rendue que par cette figure de style qui traduit la tension entre le vécu et l'exprimable. Le lecteur est ainsi invité à remplir les trous,

à interpréter les points de suspension et les ellipses, le texte mettant à sa disposition tous les éléments nécessaires pour qu'il imagine l'état d'esprit du narrateur, que celui-ci trouve difficile à exprimer. L'aposiopèse et l'intervention anticipative sont, de ce fait, deux figures rhétoriques centrales qui contribuent à la transportation du lecteur dans le monde fictionnel, contribuant à la représentation mentale que celui-ci s'en fait, grâce à l'effet de déshistoricisation de la narration et à l'effet de rapprochement avec le protagoniste, de la perspective du héros.

La question qui émerge ici est la suivante : à quel type de lecteur l'œuvre s'adresse-t-elle ? Qu'en est-il, par exemple, du lecteur qui ne possède pas les connaissances extratextuelles nécessaires au décryptage chronotopique du texte ? *L'Amour humain* est-il un ouvrage hermétique pour celui qui n'est ni politologue, ni historien, ni littéraire ? Il nous semble qu'un tel lecteur – représentatif sans doute de la majorité des lecteurs de Makine – n'aura pas de vue d'ensemble des tensions internationales évoquées dans le texte, et il en décèlera difficilement la chronologie. Aussi le rapport de référentialité entre le monde diégétique et le monde réel sera-t-il certainement brouillé. Toutefois, ce brouillage fonctionne probablement comme un amplificateur de l'universalité des thèmes abordés, à savoir la transformation de la victime en bourreau, la difficulté de comprendre et de juger le monde et le caractère paradoxal et profondément humain des personnages capables des actes les plus cruels. Dans ce sens, les éléments extratextuels ne s'avèrent pas indispensables pour comprendre les mécanismes qui régissent le monde diégétique de *L'Amour humain*, et qu'on retrouve, avec des permutations et des variations, dans la plupart des chronotopes makinien.

Qui plus est – permettons-nous d'avancer cette hypothèse sans faire aucunement l'éloge de l'ignorance de l'Histoire et la politique, en l'occurrence, africaines et soviétiques – déplacer l'accent du politique vers l'intime permet de mieux entrevoir une des lignes de force qui se dégage de l'intégralité de l'œuvre du romancier, à savoir le fait que la source des conflits géopolitiques est transnationale et transhistorique : c'est la nature humaine. D'ailleurs, les livres de Makine sont des *Bildungsromans*. Dans *L'Amour humain*, par exemple, le narrateur sera initié à ce qu'Elias connaît déjà au moment de leur première rencontre, c'est-à-dire le fait que la complexité du monde rende celui-ci difficilement interprétable par le biais des doctrines philosophiques, et que les émotions, les sentiments et les expériences individuelles soient axiologiquement supérieures à tout essai de généralisation à travers des approches théoriques. Au niveau métatextuel, cela suggère que la littérature et l'art en général sont plus à même de rendre compte de la vie humaine que, par exemple, les sciences sociales.

Dans ce contexte, le destinataire de Makine est le lecteur qui se laisse transformer par l'œuvre, qui internalise, comme l'affirme Melanie Green, les valeurs et les idées exprimées par

le texte. C'est le lecteur dont, pour reprendre les propos de l'auteur, il convient de sauver l'âme¹. Or, selon Suzanne Keen, lorsqu'un auteur cherche à influencer les transactions affectives du lecteur, sa démarche peut recéler trois types possibles d'empathie stratégique, à savoir l'empathie stratégique limitée (*bounded strategic empathy*), l'empathie stratégique diplomatique (*ambassadorial strategic empathy*) et l'empathie stratégique diffusée (*broadcast strategic empathy*)². L'empathie stratégique limitée est construite à l'intention d'un groupe par un de ses membres. Si l'œuvre de Makine s'adressait à un des groupes avec lesquels l'écrivain s'identifie – les auteurs franco-russes, par exemple, ou les écrivains français et/ou francophones – nous pourrions conclure que son œuvre est dominée par ce type d'empathie. L'empathie stratégique diplomatique, en revanche, s'adresse aux autres pour cultiver leur compréhension d'un groupe. L'engagement littéraire féministe contre l'excision en Afrique³, qui cherche à sensibiliser les autres sur la mutilation génitale des femmes, est défini par ce type d'empathie. Enfin, l'empathie stratégique diffusée s'adresse à l'audience la plus vaste possible, s'intéressant aux expériences, vulnérabilités et espoirs communs à tous les humains. S'il est parfois difficile d'identifier l'audience cible d'une œuvre littéraire, selon Keen, la plupart des auteurs écrivent à l'intention d'une ou de plusieurs catégories de public⁴.

En appliquant la logique du monomythe à la relation entre l'auteur et le lecteur, nous constatons que Makine écrit avec la posture d'un initié pour des non-initiés, à l'intention desquels il crée une œuvre censée fonctionner comme un (x)1 appel de l'aventure. Le fait qu'il s'adresse à cette catégorie de public est, d'une part, exprimé par l'écrivain dans ses entretiens, dans lesquels il compare, comme nous l'avons vu, la littérature à une science de salut⁵. D'autre part, il est indiqué par la portée pragmatique de son œuvre, qui met un miroir devant les lecteurs qui n'ont pas encore entrepris l'aventure initiatique, les incitant à accepter son (x)1 appel. La mise en scène, au début des romans, de héros non-initiés et la création d'un effet de rapprochement avec ceux-ci renvoie au fait que l'œuvre makinienne est adressée à ceux qui doivent repenser leur vision du monde. En effet, nous pourrions spéculer qu'un lecteur qui n'a pas un modèle mental dysphorique du monde, qui est conscient de soi et vit en accord avec lui-

¹ Astrid de Larminat, *op. cit.*

² Voir *supra*, p. 140-150 pour les fondements théoriques de Keen.

³ Cf. Fatou Cissé, « L'engagement littéraire féministe contre l'excision en Afrique : Le cas de *Le Couteau brûlant* d'Hamitraoré », *Journal of the African Literature Association*, vol. 11, n° 3, 2017, p. 325-338.

⁴ Suzanne Keen, « Strategic Empathizing : Techniques of Bounded, Ambassadorial and Broadcast Narrative Empathy », *op. cit.*, p. 492.

⁵ Murielle Lucie Clément, « Entretien avec Andreï Makine. La littérature, science du salut », entretien consulté en ligne sur <https://bibliobs.nouvelobs.com/romans/20110120.OBS6598/entretien-avec-andrei-makine-la-litterature-science-du-salut.html> le 4 juillet 2019.

même et avec les autres, qui mène une existence remplie de sens, n'a pas besoin de lire Makine, puisqu'il n'a pas besoin d'être « sauvé », car il l'est déjà.

Écrivain-prophète, Makine écrit pour ceux qui n'ont pas encore répondu à (x)¹ l'appel. L'universalité du schéma narratif initiatique récurrent, que nous avons analysé dans la première partie de notre thèse, montre que son audience est, elle aussi, universelle. Ainsi, lorsqu'il écrit à l'intention des non-initiés, il ne le fait pas pour entraîner leur empathie envers le groupe des initiés dont il fait partie, ce qui relèverait de l'empathie stratégique limitée, mais pour les faire réfléchir à leur propre vie, par le biais de ses personnages. Adressant son message transculturel et universel au lecteur incarné indépendamment de son appartenance nationale ou professionnelle, Makine cultive, dans la terminologie de Keen, l'empathie stratégique diffusée. C'est en cela que consiste la spécificité de sa création romanesque, son double héritage culturel et linguistique le rendant, en définitive, peut-être différent des autres écrivains translingues ou francophones venus d'ailleurs. La mission de l'écrivain est, pour lui, une sorte de sacerdoce¹ assumé par quelqu'un qui se met au service de l'autre pour lui indiquer la voie du salut². Comme l'affirme Astrid de Larminat, « rares sont les écrivains qui rêvent encore de changer la vie. Gabriel Osmonde [/Andrei Makine] n'y a pas renoncé »³. En effet, l'idée qu'il faut partir « non pas pour se changer les idées, mais pour changer de vie » (*UFA*, p. 169) traverse son œuvre. Dans le chapitre suivant, nous suggérerons qu'elle a une dimension biographique.

¹ *Idem.*

² *Idem.*

³ Astrid de Larminat, *op. cit.*

IV. 3. « Pas mon C.V., mais ma présence ». Pour une transbiographie

« And the drawing near of Death, which alike levels all, alike impresses all with a last revelation,
which only an author from the dead could adequately tell. »
Herman Melville, *Moby Dick* (1851)

La question de la relation entre la vie et l'œuvre d'Andreï Makine est controversée. Le rapport autobiographique qui existerait entre les deux a fréquemment été évoqué, aussi bien par les journalistes que par les critiques universitaires, dans des formulations ambiguës qui ont rarement expliqué en quoi consistait la dimension biographique de l'œuvre. Ainsi, pour Catherine Géry, la création romanesque de l'auteur est « saturée » d'éléments autobiographiques¹, alors que selon Maria Margherita Mattiolda, celle-ci « frôl[e] souvent l'autobiographie »². Cependant, Géry ne mentionne aucun élément autobiographique présent dans l'œuvre, alors que Mattiolda identifie la présence de ce qu'elle appelle « l'auteur/narrateur » comme symptomatique dans ce sens³. Comme l'a montré, entre autres, Sylvie Patron, le narrateur est à la fois un outil littéraire et un problème complexe de théorie narrative⁴. En l'occurrence, il ne s'identifie pas avec l'auteur, bien que les deux aient parfois des traits communs. Stéphanie Bellemare-Page, quant à elle, parle dans sa thèse d'une « certaine ambiguïté [...] quant au caractère autobiographique de l'œuvre »⁵. C'est une expression plus prudente qui ne cherche pas à résoudre le problème, mais se contente d'en constater la complexité. Ajoutons à cela la pénurie de détails biographiques en ce qui concerne Makine. En effet, la vie qu'il a menée en URSS avant son émigration, à l'âge de trente ans, est quasi-inconnue, ce qui a nourri des spéculations selon lesquelles il serait un agent des renseignements russes, qui lui auraient appris le français⁶. C'est notamment l'avis de l'écrivain Nikolai Bokov, pour lequel Makine est « un Académicien sans biographie »⁷. Or, en l'absence

¹ Catherine Géry, *op. cit.*, p. 220.

² Maria Margherita Mattiolda, *op. cit.*, p. 115.

³ *Idem.*

⁴ Sylvie Patron, *Le Narrateur. Introduction à la théorie narrative*, Paris, Armand Colin, 2009.

⁵ Stéphanie Bellemare-Page, *op. cit.*, p. 14.

⁶ Cependant, selon Nazarova, Makine n'était « ni espion, ni dissident ». Elle explique qu'« après l'apparition de *Requiem pour l'Est* en 2000, Makine a été inscrit dans les rangs d'espions soviétiques et on cherchait à en trouver des preuves dans sa biographie ». Nina Nazarova, *op. cit.*, p. 11.

⁷ Nikolai Bokov est né à Moscou en 1945 et il vit à Paris depuis 1974. Il est notamment l'auteur de *La Tête de Lénine* (Paris, Editions Noir sur Blanc, 1982, trad. du russe par Claude Ligny). Il a partagé avec nous son avis sur Makine lors d'un échange que nous avons eu avec lui en ligne en avril 2016, après l'élection de Makine à l'Académie française.

de connaissances précises concernant sa biographie, les critiques qui essaient d'aborder cette question se retrouvent rapidement dans un « cul-de-sac »¹, comme l'observe pertinemment Stéphanie Bellemare-Page. Cette démarche est d'ailleurs découragée par l'écrivain même, qui est peu disert sur son passé et répond d'une manière vague et dissuasive aux interrogations concernant sa vie, ce qui relève de la croyance de l'auteur qu'on « détruit une œuvre en lui accolant une biographie »². En effet, lors d'une rencontre avec ses lecteurs, il a affirmé que le nom de l'auteur ne devait pas figurer sur la couverture, et que le lecteur devrait se retrouver seul avec l'œuvre³.

Il existe néanmoins deux critiques qui ont fait une analyse détaillée du rapport entre la vie et l'œuvre de l'écrivain. Chose intéressante, examinant le même corpus, à travers le même outillage conceptuel, en se posant la même question – l'œuvre de Makine est-elle autobiographique ou autofictionnelle ? – Nina Nazarova et Agata Sylwestrzak-Wszelaki arrivent à des conclusions divergentes. Selon Nazarova, « tous ses romans contiennent un matériel historique ou autobiographique intéressant [...]. Makine connaît à fond le sujet traité, il écrit sur lui-même, son expérience et l'histoire de son pays natal »⁴. Partant de ce constat, elle admet tout de même que la biographie de l'auteur est lacunaire, étant difficile de savoir, par exemple, si Charlotte, la grand-mère française d'Aliocha (*TF*), est inspirée d'une figure réelle ou d'un fantasme de l'auteur⁵. Elle conclut pourtant que son œuvre serait éminemment autobiographique. La chercheuse réactualise dans ce sens ce qu'elle appelle « la théorie du roman autobiographique »⁶, empruntant la définition de l'autobiographie à Philippe Lejeune : c'est – nous reprenons la citation de Nazarova – un « récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité »⁷. Mais Nazarova ampute la définition donnée par Lejeune à l'autobiographie, dont la condition *sine qua non* est la triple identité nominale entre le personnage, l'auteur et le narrateur, sur laquelle Lejeune est intransigeant. Admettant qu'il existe « une certaine latitude [...] laissée au classificateur dans l'examen des cas particuliers », le théoricien affirme qu'« en revanche, deux conditions sont affaire de tout ou rien, et ce sont bien sûr les conditions qui opposent l'autobiographie (mais en même temps les autres formes de littérature intime) à la biographie et au roman personnel : ce sont les conditions (3) et (4 a).

¹ Stéphanie Bellemare-Page, *op. cit.*, p. 13.

² Andreï Makine in Armelle Barguillet Hauteloire, « Andreï Makine ou l'héritage accablant », *op. cit.*

³ À la Librairie L'Écume des Pages de Paris, le 17 avril 2019.

⁴ Nina Nazarova, *op. cit.*, p. 6.

⁵ *Ibid.*, p. 15.

⁶ *Ibid.*, p. 23.

⁷ Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Le Seuil, 1975, p. 14, cité par Nina Nazarova in *ibid.*, p. 23.

Ici, il n'y a ni transition ni latitude »¹. Revisitons les deux conditions mentionnées ci-dessous : « 3. *Situation de l'auteur* : identité de l'auteur (dont le nom renvoie à une personne réelle) et du narrateur. 4 *Position du narrateur* : a) identité du narrateur et du personnage principal »².

Or, le narrateur du *Testament français* s'appelle Aliocha, qui est la forme hypocoristique d'Alexeï, et aucun des narrateurs des autres romans ne porte non plus le même nom que l'auteur. Nazarova y reviendra plus tard, réglant le problème en rebaptisant les personnages ; en procédant ainsi, elle déforme en même temps le roman qu'elle analyse et la définition de l'autobiographie donnée par Lejeune. Ainsi, elle appelle Aliocha « Aliocha/Makine »³, conclut que la petite ville de Saranza décrite dans *Le Testament français* doit être similaire à celle où l'auteur aurait passé son enfance – sur laquelle n'existe pas de consensus, puisqu'il n'est pas clair qu'il ait grandi en Sibérie ou à Penza, dans la Russie européenne –, et que Charlotte est sans aucun doute un personnage réel⁴. Rendant ses propos encore plus flous, Nazarova parle par la suite d'« autobiographie déguisée »⁵, et décrit le *Testament français* comme un « roman-mémoires, roman confession »⁶. Interprétant de manière discutable à la fois ses propres affirmations, son corpus et la notion d'autobiographie, la critique se retrouve effectivement dans le « cul-de-sac » mentionné par Bellemare-Page⁷, montrant à quel point le prisme de l'autobiographie est problématique et improductif à cet égard.

Partant des ressemblances entre les personnages franco-russes et la double appartenance culturelle de l'auteur, Agata Sylwestrzak-Wszelaki, quant à elle, est d'avis que « les romans dont le héros principal est un adolescent peuvent être considérés comme autofictionnels »⁸. Cette affirmation est pour le moins intrigante, car si Makine fait de l'autofiction, pourquoi les romans dont le protagoniste est un adulte franco-russe ne seraient-ils pas tout autant autofictionnels ? Pensons à *La Vie d'un homme inconnu*, dont le héros a le même âge qu'avait Makine lors de la parution du roman (en 2009, Makine avait 52 ans, alors que Choutov en a une cinquantaine) ; il est écrivain soviétique émigré à Paris et, à l'instar de l'auteur, est amoureux de Tchekhov. Sylwestrzak-Wszelaki s'appuie dans son analyse sur la notion d'autofiction proposée par Serge Doubrovsky en 1977, lors de la publication de son

¹ *Ibid.*, p. 15.

² *Ibid.*, p. 14.

³ Nina Nazarova, *op. cit.*, p. 49.

⁴ *Ibid.*, p. 44-57.

⁵ *Ibid.*, p. 35.

⁶ *Idem.*

⁷ Stéphanie Bellemare-Page, *op. cit.*, p. 13.

⁸ Agata Sylwestrzak-Wszelaki, *Andreï Makine. L'identité problématique*, *op. cit.*, p. 104.

roman *Fils*¹, et théorisée plus tard par Vincent Colonna dans sa thèse doctorale². Colonna définit l'autofiction comme une projection de soi dans un monde fictionnel dans lequel l'auteur vit des événements qu'il n'a pas vécus dans sa vie³. Ainsi, une autofiction, affirme-t-il, « est une œuvre littéraire par laquelle un écrivain s'invente une personnalité et une existence, tout en conservant son identité réelle (son véritable nom) »⁴. Mais l'identité nominale qui est la condition *sine qua non* aussi bien de l'autofiction que de l'autobiographie est absente chez Makine.

S'il existe effectivement une ambiguïté dans le rapport entre son œuvre et sa biographie, celle-ci est due, comme le remarque Bellemare-Page, au fait que le contenu de l'œuvre s'appuie en grande partie sur les expériences personnelles de l'auteur – dont la chercheuse mentionne l'émigration et sa présence en Afrique⁵. Au lieu d'ajuster cette ambiguïté pour qu'elle corresponde à un concept ou à un autre, il nous semble que nous pourrions, au contraire, la verser au profit de la théorie littéraire. Cette démarche exige de renoncer aux analyses du haut vers le bas (*top-down*), qui s'appuient sur une notion ou une théorie et risquent, comme l'ont montré les deux études citées ci-dessus, de nous amener à minimiser, voire à ignorer, les éléments qui remettent en cause l'appartenance de notre corpus à l'appareil conceptuel utilisé. Notre objectif est de proposer une autre interprétation de la façon dont la biographie de l'auteur est inscrite dans son œuvre, une interprétation qui vise l'ensemble de sa création romanesque et qui est le résultat de l'analyse des modèles récurrents qui définissent son œuvre et sur lesquels nous nous sommes penchée jusqu'ici.

L'hypothèse que nous voulons proposer est la suivante : l'auteur ne restitue pas dans son œuvre sa vie telle qu'il s'en souvient, ce qui en ferait une autobiographie, ni des événements fictionnels dans lesquels il se projette, ce qui relèverait de l'autofiction. En revanche, il recrée, par le biais des outils que l'écriture littéraire met à sa disposition – des personnages, l'intrigue, etc. – une partie de sa vie, à savoir son expérience initiatique. Ainsi, son œuvre ne consiste pas dans le récit de la manière dont il a passé ses journées ou ses vacances d'été, par exemple, mais dans la recréation de l'intrigue d'un événement que l'auteur a vécu et qui l'a marqué ; celui-ci consiste dans un départ, une initiation qui implique une transformation cognitive profonde, et un retour à la suite duquel il commence à utiliser son don – en l'occurrence l'écriture

¹ Cf. Serge Doubrovsky, *Fils*, Paris, Galilée, 1977.

² Vincent Colonna, *L'Autofiction, essai sur la fictionalisation de soi en littérature*, École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS), 1989, thèse doctorale consultée en ligne sur <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00006609/document> le 10 juillet 2019.

³ *Ibid.*, p. 295.

⁴ *Ibid.*, p. 30.

⁵ Stéphanie Bellemare-Page, *op. cit.*, p. 14.

romanesque – pour améliorer le monde. Or, comme nous l’avons montré, à l’exception d’Ivan Demidov (*FHUS*), les protagonistes passent tous par une expérience initiatique qui les laisse transfigurés. Certains vivent ce phénomène pendant l’enfance ou l’adolescence, d’autres durant leur jeunesse, voire bien plus tard ; certains la vivent en Afrique, d’autres en URSS ou en France. Certains sont des hommes, d’autres des femmes, et certains apparaissent dans les romans publiés sous le pseudonyme de Gabriel Osmonde. Cependant, ce qui réunit les protagonistes makiniens est le fait qu’ils acceptent (x)1 l’appel de l’aventure et parcourent l’itinéraire du monomythe, pour retourner à leur monde d’origine avec un don qu’ils veulent partager avec leurs semblables. C’est, nous l’avons vu, le schéma de la plupart des romans, recréé d’un livre à l’autre selon la logique fractale qui définit notre corpus. Ce schéma, et les croyances qui en relèvent – auxquelles nous reviendrons dans un instant – est, à notre sens, l’élément véritablement autobiographique de l’œuvre de Makine. D’une certaine manière, il pourrait être considéré comme étant plus proche de la biographie de l’auteur, ou, en tout cas, de son esprit, c’est-à-dire de son paysage mental, que ses événements qu’il a vécus au jour le jour et qui, s’ils étaient écrits, feraient l’objet de ce que Philippe Lejeune appelle une autobiographie.

Dans les paragraphes suivants, nous voulons suggérer quelques pistes pour théoriser cette manière d’insérer un élément biographique dans une œuvre romanesque. Nous l’appellerons une « transbiographie », puisqu’elle se place à la fois au-delà (*trans*) de la vie et de l’œuvre, réunissant les deux dans un point de convergence qu’est la fiction littéraire. Nous entendons la transbiographie comme un genre paradoxal, puisqu’il est fictionnel tout en étant, en même temps, profondément biographique. Si pour Colonna, l’autobiographie est « l’apanage des vies mémorables » et l’autofiction, « le refuge des vies ordinaires »¹, la transbiographie pourrait être envisagée comme le double inversé de l’autofiction. Ainsi, l’autofiction suppose la projection de soi dans des aventures imaginaires, alors que la transbiographie consiste en la projection de personnages imaginaires dans des événements que l’auteur a réellement vécus. L’œuvre de Makine est imprégnée de tels éléments, et l’écrivain en semble conscient ; par exemple, il a déclaré à propos du rapport entre sa biographie et le roman *L’Amour humain* : « Ce n’est pas mon C.V... Ce n’est pas moi, mais [s]a présence »². Si, comme le précise le narrateur d’*Une Femme aimée*, « l’art est le concentré du réel » (*UFA*, p. 130), notre corpus contient une version concentrée et en même temps diffuse de la vie de

¹ Vincent Colonna, *op cit.*, p. 17.

² Anne-Marie Voisard, « L’homme qui était là », *Le Soleil*, le 7 novembre 2006, p. A1.

l'auteur, qui s'insère dans l'œuvre épurée des détails superflus, dans une reproduction, d'un roman à l'autre, des éléments essentiels de la vie mentale de l'écrivain, notamment de sa vision du monde et de la littérature.

Pour mieux comprendre ce phénomène, il est peut-être utile de nous référer à la recherche d'Anna Abraham sur la manière dont le cortex pré-frontal, qui est considéré comme le siège neural de l'identité, interprète le réel et la fiction en relation avec l'identité personnelle. Selon Abraham, la distinction opérée par le cerveau n'est pas entre le réel et le fictif, comme on pourrait s'y attendre. Le cortex pré-frontal distingue ce qui est pertinent pour soi (*self-relevant*) de ce qui ne l'est pas. Ainsi, un dieu ou un personnage fictionnel qui est important pour une personne entraîne, d'après Abraham, des réponses neuronales similaires qu'une personne réelle qui est importante. Nous pouvons affirmer que Makine restitue les aspects de sa vie qui sont pertinents pour lui, et non pas les détails concernant sa vie quotidienne ou son passé. Ces aspects sont nombreux ; certains sont facilement repérables, comme la double filiation culturelle des personnages, leur passé soviétique, leurs préférences littéraires – Proust, Tchekhov et Ivan Bounine sont les idoles aussi bien des personnages que de l'auteur –, l'attachement pour la nature et l'attention particulière qu'ils accordent à la dimension élémentaire du monde, ainsi que leur vision de la littérature comme outil de transfiguration du réel. Mais d'autres sont moins évidents, n'étant mentionnés nulle part de manière explicite.

Il existe un tel événement dont la phénoménologie traverse chaque roman, définissant la trajectoire des héros. Il s'agit de l'expérience de mort imminente vécue par Makine en Afghanistan, pendant la première période de la guerre soviéto-afghane à laquelle il a participé lorsqu'il avait vingt-deux ans. Les critiques n'ont accordé aucune importance à cette expérience, et pourtant, pour un regard attentif, elle a profondément imprégné l'œuvre de l'écrivain. Notre hypothèse est que la proximité de la mort a fonctionné comme un catalyseur qui a façonné la vision de la vie de l'auteur, ainsi que sa décision de devenir écrivain, activant, certes, une préoccupation pour la littérature qui existait déjà. Cette idée explique, entre autres, la rhétorique du *memento mori* qui traverse ses romans, ses narrateurs nous rappelant constamment que la vie est brève et fragile, se limitant à vingt ou trente mille jours, en nous incitant ainsi à réfléchir sur le sens que nous lui donnons.

Touché par l'éclat d'un char sur le front afghan, Makine est entré dans un coma profond dont, selon les médecins, il n'allait jamais sortir. La chronologie exacte de cet événement nous est inconnue, mais il a dû avoir lieu entre 1980 et 1982, l'auteur ayant été l'un des premiers soldats envoyés en Afghanistan, puisque la guerre avait coïncidé avec son service

militaire. Après cet épisode traumatique, il fut envoyé à l'Institut du cerveau de Moscou¹ pour servir de matériel d'étude aux neuroscientifiques avant sa mort. Sur la table d'opération, son esprit s'est, selon lui, détaché de son corps ; il a pu ainsi se regarder d'en haut, voir les médecins qui étaient en train de l'opérer et entendre leurs discussions. Après cet épisode, Makine guérit miraculeusement, alors que ses chances de survie étaient extrêmement réduites. Il décide de quitter son pays et de commencer à écrire, deux projets qu'il met en œuvre quelques années plus tard. Si aucun de ses personnages ne passe par une expérience de mort imminente, en quoi consiste la présence de ce phénomène dans son œuvre ? Pour répondre à cette question, il est utile d'apporter précisions sur la recherche qui a comme objet l'expérience de mort imminente ou « *near-death experience (NDE)* », comme elle est appelée en anglais.

Les expériences de mort imminente sont transculturelles². Elles ont été enregistrées, selon une étude sur ce sujet, dans 95% des cultures de l'humanité³. Elles sont attestées au moins depuis le XVIII^e siècle, bien que la recherche de Gregory Shushan suggère qu'elles seraient beaucoup plus anciennes⁴. En effet, comme nous le rappellent John Martin Fischer et Benjamin Mitchell-Yellin, la *République* de Platon finit par le récit d'une expérience de mort imminente qui porte sur le mythe d'Er, le soldat mort dans une bataille qui revient pour raconter à ses semblables ce qu'il a vu dans l'autre monde⁵. Comme le laisse entendre ce récit, les expériences de mort imminente ont effectivement lieu lorsqu'un individu est en danger de mort. Ceux qui ont vécu cette expérience la décrivent comme un séjour entre le réel et le transcendant, pendant lequel leur esprit se sépare de leur corps⁶. Ce phénomène n'est étudié que depuis un peu plus d'un siècle, l'un des pionniers dans ce domaine ayant été le psychologue français Victor Egger. C'est le premier à avoir mené une étude systématique de la psychologie et de la phénoménologie des expériences de mort imminente, en ayant notamment publié un article sur la manière dont les nageurs et les alpinistes qui ont frôlé la mort ont vécu et perçu cet épisode de leur vie⁷. Son texte, qui est malheureusement presque tombé dans l'oubli aujourd'hui, quand

¹ Selon les informations qu'il a partagées avec nous lorsque nous l'avons interrogé sur ce sujet, pendant un échange avec les lecteurs à la Librairie Lamartine de Paris (le 26 mars 2019).

² Gregory Shushan, « 1. Exploring Near-Death Experiences Across Cultures », in Gregory Shushan, *Near-Death Experience in Indigenous Religions*, Oxford, Oxford University Press, 2018, p. 1-19.

³ Janice Miner Holden, Bruce Greyson et Debbie James, « The field of near-death studies : Past, present, and future », in Janice Miner Holden, Bruce Greyson et Debbie James (éds.), *The Handbook of Near-Death Experiences : Thirty Years of Investigation*, Praeger, Santa Barbara, 2009, p. 1-16.

⁴ Gregory Shushan, *Near-Death Experience in Indigenous Religions*, *op. cit.*

⁵ John Martin Fischer et Benjamin Mitchell-Yellin, *Near-Death Experiences. Understanding Visions of the Afterlife*, Oxford, Oxford University Press, 2016, p. 5.

⁶ Janice Miner Holden, Bruce Greyson et Debbie James, « The field of near-death studies : Past, present, and future », *op. cit.*, p. 1.

⁷ Victor Egger, « Le moi des mourants », *Revue Philosophique de la France et de l'Étranger*, vol. 41, 1896, p. 26-38. Cf. Evrard Renaud, Nawal Lazrak, Mélanie Laurent *et al.*, « Du "moi vif" des noyés à l'expérience de mort

la recherche dans ce domaine se déroule notamment aux États-Unis et dans un cadre presque exclusivement anglophone, a le mérite d'avoir proposé, pour la première fois, une approche clinique de cet événement ; cette approche ne sera reprise que plus de sept décennies plus tard, dans le contexte de l'épanouissement des sciences cognitives¹.

Ainsi, à la fin des années soixante et au début des années soixante-dix, deux publications écrites par deux psychiatres ont renouvelé l'intérêt pour ce que les êtres humains vivent avant la mort. Il s'agit de l'étude d'Elisabeth Kübler-Ross sur les patients qui sont dans les stades terminaux d'une maladie chronique, *On Death and Dying : What the Dying Have to Teach to Doctors, Nurses, Clergy, and Their Own Families*², et de *Life After Life* de Raymond A. Moody³. L'étude de Kübler-Ross ne porte pas sur ce que nous appelons ici, *stricto sensu*, une expérience de mort imminente, dénomination rendue populaire par l'ouvrage de Moody ; la psychiatre analyse les états d'esprit des malades et théorise ce qui sera connu sous le nom du « modèle Kübler-Ross », à savoir les cinq étapes de la souffrance provoquée par les maladies chroniques : le déni, la colère, la négociation, la dépression et l'acceptation. C'est le livre de Moody qui, bien que dépourvu de valeur scientifique, car il consiste dans des anecdotes et des témoignages, a véritablement relancé, soixante-dix ans après les publications d'Erger, l'intérêt pour ce phénomène.

Une riche littérature est apparue depuis, formant un corpus qui relève aussi bien de la recherche universitaire en sciences empiriques et sociales que de la littérature motivationnelle et de témoignage. Ainsi, en 1980, le psychologue Kenneth Ring, le psychiatre Bruce Greyson et le sociologue John Audette ont créé une fondation consacrée à l'étude de cette expérience, à savoir la « International Association for Near-Death Studies » (*IANDS USA*), qui fonctionne sous les auspices de l'Université de Connecticut. Les « *near-death studies* » ont ainsi fait leur entrée dans le monde universitaire. En effet, le *Journal of Near-Death Studies* fut créé en 1982. En 1998, l'oncologue Jeffrey Long et sa femme, Jody Long, ont fondé la « Near-Death Experience Research Foundation », qui contient une base de données réunissant des milliers de témoignages sur les expériences de mort imminente⁴. Différents chercheurs s'intéressent à divers aspects de ce phénomène. Ian Stevenson, par exemple, a étudié les récits d'incarnation

imminente : Approche clinique d'une énigme médico-psychologique à partir d'un nouveau cas », *Annales Médico-Psychologiques*, vol. 176, n° 2, p. 189-198.

¹ Cf. Alexander Batthyany (éd.), *Foundations of Near-Death Research. A Conceptual and Phenomenological Map*, Durham, IANDS Publications, 2018.

² Elisabeth Kübler-Ross, *On Death and Dying : What the Dying Have to Teach to Doctors, Nurses, Clergy, and Their Own Families*, New York, The Macmillan Company, 1969.

³ Raymond A. Moody, *Life After Life*, Fort Smith, Mockingbird Books, 1975.

⁴ Consulter leur site, <https://www.nderf.org>.

des personnes qui affirment s'être remémoré une ou plusieurs vies passées pendant leur *NDE*¹. Nancy Evans Bush a étudié les expériences négatives des personnes prétendant être arrivées dans une version de l'enfer², qui sont cependant beaucoup moins nombreuses que celles qui postulent l'existence d'une sorte de paradis après la vie. Jens Schlieter s'est intéressé à ce phénomène de la perspective du christianisme et de l'occultisme³, alors que, dans une logique similaire, le neurobiologue David Presti l'a analysé d'un point de vue bouddhiste⁴. Nous n'avons cité ici que quelques exemples d'un corpus vaste auquel s'ajoutent les livres de témoignage écrits par ceux qui ont vécu une telle expérience, dont certains, comme, par exemple, Anita Moorjani, sont devenus des « *motivational speakers* », à savoir des personnes qui parlent devant un public pour le rendre optimiste, le consoler et l'inspirer⁵.

Il existe plusieurs théories qui essaient d'expliquer ce phénomène. Nous pouvons les regrouper en deux catégories : les théories cognitivistes, ou matérialistes⁶, et les théories transcognitives, qui envisagent la possibilité que cette expérience ait effectivement la dimension mystique évoquée dans de nombreux témoignages⁷. La première catégorie reste dans la doxa des sciences cognitives, pour lesquelles toute expérience, donc celle de la mort imminente comprise, est incarnée. Ces théories rejettent l'idée selon laquelle l'esprit aurait pu quitter le corps et aurait voyagé dans une autre dimension, expliquant cette impression par un déséquilibre neurochimique qui provoque une hallucination. Il peut s'agir de l'anoxie, c'est-à-dire d'un manque d'oxygène au niveau cellulaire, ou de l'excès de certaines hormones, notamment d'endorphines et de sérotonine, dans différentes parties du cerveau. Ces théories sont soutenues par des neuroscientifiques comme Olaf Blanke et Sebastian Dieguez⁸, par la

¹ Ian Stevenson, « The phenomenon of claimed memories of previous lives : possible interpretations and importance », *Medical Hypotheses*, vol. 54, n° 4, 2000, p. 652-659, et *European Cases of the Reincarnation Type*, Jefferson, McFarland & Company, 2003.

² Nancy Evans Bush, *Dancing Past the Dark. Distressing Near-Death Experiences*, Cleveland, Parson's Porch Book Publishers, 2012.

³ Jens Schlieter, *What Is It like to Be Dead ? Near-Death Experiences, Christianity, and the Occult*, Oxford, Oxford University Press, 2018.

⁴ David Presti, *Mind Beyond Brain : Buddhism, Science, and the Paranormal*, New York, Columbia University Press, 2018.

⁵ Cf. Anita Moorjani, *Revenue guérie de l'au-delà. Une NDE m'a sauvée*, Paris, Éditions Trédaniel, 2012, p. 17-20, trad. de l'anglais par Christine Lefranc.

⁶ Cf. Carl B. Becker, « A Philosopher's View of Near-Death Research », article consulté en ligne sur <https://pdfs.semanticscholar.org/c18d/8325edbfd04288c6e8d0cbcc8d78c2a37779.pdf> le 14 juillet 2019.

⁷ Mahendra Perera, Karupiah Jagadheesan et Anthony Peake (éds.), *Making Sense of Near-death Experiences: A Handbook for Clinicians*, Londres, Jessica Kingsley Publishers, 2011, p. 11-18.

⁸ Olaf Blanke, Sebastian Dieguez et Nathan Faivre, « Leaving Body and Life Behind : Out-of-Body and Near-Death Experience », in Steven Laureys, Olivia Gosseries et Giulio Tononi, *The Neurology of Consciousness. Cognitive Neuroscience and Neuropathology*, Cambridge (Mass.), Academic Press, 2008, p. 323-347.

neuropsychologue Audrey Vanhaudenhuyse¹ et par la psychologue Susan Blackmore², qui a elle-même vécu une *NDE*³. La plupart de ces chercheurs admettent cependant que leur modèle explicatif est spéculatif car celui-ci manque de données⁴. Par exemple, le cardiologue hollandais Pim van Lommel, qui a étudié les expériences de mort imminente de patients qui ont subi un arrêt cardiaque, mentionne que ceux-ci rendent compte d'événements et de conversations vérifiables qui ont eu lieu dans différents endroits dans le monde alors qu'ils étaient temporairement morts ou presque morts, ce qui remet en cause la plupart des modèles explicatifs cognitivistes⁵. Cela laisse la place aux théories que nous appelons trans-cognitives, qui postulent la possibilité que l'esprit se sépare du corps et existe indépendamment de celui-ci. Comme le montre Bruce Greyson, les connaissances actuelles en physiologie ne permettent pas d'expliquer les expériences de mort imminente⁶. Les approches trans-cognitives sont pourtant vagues et éclairent sans doute encore moins ce phénomène, qui reste un des défis posés aux sciences cognitives contemporaines.

Précisons qu'il n'y a pas de consensus sur la neurobiologie des *NDEs*. De ce fait, il ne s'agira pas ici d'opter pour l'un ou l'autre des modèles explicatifs. En effet, ce qui est important pour notre démarche est la phénoménologie – et non pas la neurobiologie ou la physiologie – des expériences de mort imminente. Comme le précisent Mahendra Perera, Karupiah Jagadheesan et Anthony Peake, quel que soit le modèle théorique adopté pour expliquer ce phénomène, l'intérêt principal de cette expérience réside dans la dimension éminemment réelle qu'elle a pour celui qui l'a vécue et qui affirme, dans la plupart des cas, en être ressorti transfiguré⁷. Nous nous intéressons ainsi à la structure de cette expérience depuis la perspective de ceux qui l'ont vécue et qui la considèrent, comme le précise Susan Blackmore, comme étant éminemment réelle, voire parfois plus réelle que leur vie. Ce phénomène laisse une empreinte

¹ Audrey Vanhaudenhuyse, Marie Thonnard et Steven Laureys, « Towards a Neuro-Scientific Explanation of Near-Death Experiences ? », in Jean-Louis Vincent (éd.), *Yearbook of Intensive Care and Emergency Medicine*, New York, Springer, 2009, p. 961-968.

² Susan Blackmore, *Dying to Live. Near-Death Experiences*, Amherst, Prometheus Books, 1993.

³ Susan Blackmore est la mère d'Emily Troscianko, qui est, comme nous l'avons vu, l'une des figures de proue des études littéraires cognitives.

⁴ Olaf Blanke, Sebastian Dieguez et Nathan Faivre, *op. cit.* Cf. Bruce Greyson, « Chapter 12 : Near-Death Experiences », in Etzel Cardeña, Steven Jay Lynn et Stanley C. Krippner (éds.), *Varieties of Anomalous Experience : Examining the Scientific Evidence*, Washington (D.C.), American Psychological Association, 2014, p. 333-367.

⁵ Sam Parnia, « Death and consciousness – an overview of the mental and cognitive experience of death », *Annals of the New York Academy of Sciences*, vol. 1330, 2014, p. 75-93 ; Pim van Lommel, Ruud van Wees, Vincent Meyers et Ingrid Elfferich, « Near-death experience in survivors of cardiac arrest : a prospective study in the Netherlands », *Lancet*, vol. 358, n° 9298, 2001, p. 2039-2045.

⁶ Bruce Greyson, *op. cit.*

⁷ Mahendra Perera, Karupiah Jagadheesan et Anthony Peake (éds.), *op. cit.*, p. 13.

cognitive profonde¹ qui est, selon nous, visible dans l'œuvre de Makine. Dans les paragraphes suivants, nous montrerons en quoi cette empreinte consiste, en indiquant quels sont les modèles expérientiels et les motifs de l'expérience de mort imminente présents dans notre corpus. Comme tous ces éléments ont déjà été examinés dans les huit chapitres précédents, nous ne reprendrons pas leur analyse dans ce dernier chapitre. Nous nous contenterons de les présenter sous un nouvel éclairage, dans une perspective unifiante sur laquelle nous terminerons notre propos, en espérant qu'elle attirera l'attention de journalistes et de critiques littéraires intéressés par l'œuvre de Makine, qui pourront l'éclairer davantage à l'avenir.

La phénoménologie des *NDEs* comporte plusieurs éléments. Avant de les nommer, il est peut-être utile de reprendre la définition opérationnelle de ce phénomène, donnée par l'*International Association of Near-Death Studies (IANDS)* et utilisée par les chercheurs durant ces dernières décennies. L'expérience de mort imminente, selon *IANDS*, implique la conscience ou la perception intense, agréable ou désagréable, d'un autre monde, vécue par ceux qui sont au bord de la mort. L'impact de cette expérience est tellement fort que la majorité des personnes en sont profondément affectées, nombreuses changeant leur vie de manière significative à la suite de ce qu'ils ont vécu². Ainsi, la première observation à faire est que ce phénomène a la même structure que le monomythe théorisé par Campbell. En effet, il implique un départ vers une autre dimension, réalisé en l'occurrence à la suite de ce qui est décrit comme la séparation de l'esprit et du corps. Les deux mondes du monomythe y sont donc présents, de même que l'élément central des récits initiatiques, à savoir la métamorphose du protagoniste. Ainsi, après ce séjour dans un autre monde, l'individu retourne à son monde d'origine transformé. Certains refusent pourtant d'y retourner – ce qui est l'équivalent du (y)1 refus du retour – mais ils y retournent tout de même, poussés par un être qu'ils rencontrent et qui joue un rôle de guide spirituel. C'est la figure du maître, mais elle peut être aussi celle de (y)2 la déesse ou du (y)4 père. En effet, certains affirment avoir rencontré des êtres qui peuvent être considérés comme l'équivalent de (y)2 la déesse ou du (y)4 père mentionnés par Campbell, mais qui sont décrits aussi comme étant des ancêtres ou des anges. Il existe des récits qui évoquent la rencontre d'un homme ou d'une femme d'une beauté et d'une gentillesse extraordinaires, assimilés parfois aux figures religieuses connues dans la culture de celui qui

¹ *Ibid.*, p. 1.

² Phyllis M. H. Atwater, « Near-Death Experiences. An Overview and Early Studies », in Mahendra Perera, Karuppiiah Jagadheesan et Anthony Peake (éds.), *op. cit.*, p. 19.

passer par cette expérience¹. De nombreuses personnes reviennent avec le sentiment que leur vie a désormais un sens ; elle se sentent dotées d'un message – l'équivalent du (y)6 don suprême – qu'elles souhaitent communiquer à leurs semblables². Or, ce schéma initiatique centré sur une transformation cognitive profonde, à la suite de laquelle l'individu change sa vision du monde et revient pour communiquer son épiphanie aux autres est, comme nous l'avons vu, le schéma central des romans de Makine.

En outre, le topos de la dissociation de l'esprit et du corps, qui apparaît souvent dans notre corpus lorsqu'un personnage visualise son corps à partir d'une autre perspective spatiale, renvoie à la manière dont les personnes ayant vécu une *NDE* affirment s'être détachées de leur corps, qu'elles pouvaient regarder sous un autre angle³. Certains évoquent même dans ce sens une hypertrophie de leurs perceptions. Anita Moorjani, par exemple, avoue que lors de son expérience de mort imminente, elle avait « des perceptions illimitées », de même qu'une « vision périphérique de 360° et la pleine conscience se [s]on environnement »⁴. Il n'est pas impossible que la sensibilité des personnages makiniens pour la dimension élémentale du monde relève aussi de la phénoménologie de l'expérience de la *NDE*.

Un autre élément qui relève de la phénoménologie de cette expérience est son caractère indicible. Les individus qui ont vécu ce phénomène se déclarent souvent incapables de le décrire et de l'expliquer aux autres, ayant atteint, affirment-ils, un degré de connaissance et de conscience qui ne peut pas être rendu par le biais du langage⁵. Dans la même optique, ils réactualisent aussi le topos du *theatrum mundi*, affirmant, par exemple, que le monde qu'ils ont visité est beaucoup plus réel que celui dans lequel ils vivent. Ainsi, le neurochirurgien Alexandre Eben, qui a passé sept jours dans un coma, avoue :

Même si je ne savais pas où j'étais et *ce que* j'étais, j'étais absolument sûr d'une chose : cet endroit dans lequel je me suis subitement retrouvé était complètement réel. Le mot *réel* exprime quelque chose d'abstrait, étant désespérément inapproprié pour exprimer ce que j'essaie de décrire.⁶

¹ Certaines personnes affirment avoir rencontré Jésus-Christ, la Vierge Marie, Bouddha ou Allah. Michael Trimble, « Personality Disorders and Epilepsy », in Steven C. Schachter, Gregory L. Holmes et Dorothee G. A. Kasteleijn-Nolst Trenité (éds.), *Behavioral Aspects of Epilepsy. Principles and Practice*, New York, Demos, 2008, p. 56.

² Cf. Anita Moorjani, *op. cit.*, p. 17.

³ Bruce Greyson, « Dissociation in people who have near-death experiences : out of their bodies or out of their minds », *The Lancet*, vol. 355, 2000, p. 460-463.

⁴ Anita Moorjani, *op. cit.*, p. 110.

⁵ Phyllis M. H. Atwater, *op. cit.*, p. 19.

⁶ Dans la version originale : « Though I didn't know where I was or *what* I was, I was absolutely sure of one thing : this place I'd suddenly found myself in was completely real. The word *real* expresses something abstract, and it's frustratingly ineffective at conveying what I'm trying to describe ». Alexandre Eben, *Proof of Heaven. A Neurosurgeon's Journey into the Afterlife*, New York, Simon & Schuster, 2012, p. 40, notre traduction.

Ainsi, les catégories à travers lesquelles nous pensons le monde – comme la nation, la culture ou la religion – perdent leur sens dans cette autre dimension, tout comme elles perdent leur sens pour les héros initiés de Makine. Anita Moorjani, par exemple, affirme : « Dans cet état de clarté, je réalisai également que je n’étais pas la personne que j’avais toujours pensé être : *Me voici, sans mon corps, ma race, ma culture, ma religion, mes croyances... et pourtant je continue d’exister ! Alors que suis-je ? Qui suis-je ?* »¹. Moorjani évoque « l’atmosphère de clarté de ce monde-là », mais précise que « chercher à s’en souvenir et à le décrire crée une certaine confusion »². Or, l’isotopie de l’indicible et le topos du *theatrum mundi* traversent tous deux notre corpus. Les héros se révèlent souvent incapables de communiquer leurs sensations ou leurs épiphanies. L’idée de l’existence d’un autre langage, qui se passe de parole, y apparaît aussi, et on la retrouve également dans de nombreux récits sur les *NDEs*. Moorjani affirme à cet égard avoir rencontré ce qu’elle appelle « l’essence »³ de son père. « Notre communication », continue-t-elle, « n’était pas verbale, mais plutôt une fusion parfaite de compréhension mutuelle. Non seulement je *comprendais* mon père, mais c’était comme si j’étais *devenue* lui »⁴.

Aussi, ces témoignages évoquent-ils une perception différente de l’espace et du temps⁵. Les personnes semblent vivre à la fois une hétérotopie et une hétérochronie, quittant – pour reprendre l’expression de Stanislas Godb – « le temps des humains » (*CEA*, p. 179). Moorjani mentionne, par exemple, un temps qui « n’était plus linéaire, à la manière dont nous l’expérimentons ici »⁶. Or, cette forme de communion empathique qui se passe du langage et qui a lieu dans un endroit éminemment hétérochronique est vécue par les petites unités intermentales représentées dans notre corpus – pensons à la dyade formée par Aliocha et Charlotte (*TF*), seuls devant la steppe eurasiatique, ou à Pavel Gartsev et Elkan (*AAV*), ermites dans une île presque déserte, qui vivent des moments d’une parfaite compréhension mutuelle. De même, *Requiem pour l’Est* commence par l’évocation de l’espace hétérotopique dans lequel ont vécu les parents du narrateur. Citons les premières phrases de ce roman, que nous avons d’ailleurs trop peu analysé jusqu’ici :

J’ai toujours vécu avec la certitude que la maison qui abrita leur amour et plus tard ma naissance était beaucoup plus proche de la nuit et de ses constellations que de la vie de

¹ Anita Moorjani, *op. cit.*, p. 113, en italique dans l’original.

² *Ibid.*, p. 111.

³ *Ibid.*, p. 121.

⁴ *Idem*, en italique dans l’original.

⁵ Cf. Robert J. Brumblay, « Hyperdimensional Perspectives in Out-of-Body and Near-Death Experiences », *Journal of Near-Death Studies*, vol. 21, n° 4, 2003, p. 201-221.

⁶ Anita Moorjani, *op. cit.*, p. 111.

cet immense pays qu'ils avaient réussi à fuir sans quitter leur territoire. Ce pays les entourait, les encerclait, mais ils étaient ailleurs. (*RE*, p. 13)¹

La distribution sociale de la cognition est un autre élément que notre corpus partage avec la phénoménologie des expériences de mort imminente. Nous avons vu que dans l'esprit intermental de « l'ici-bas », il existe une influence mutuelle entre tous les êtres, leurs actes et leur parole continuant de réverbérer y compris après leur mort. Les récits des survivants évoquent fréquemment la prise de conscience de l'existence d'un lien invisible qui unit tous les êtres humains, non seulement ceux qui sont en vie, mais aussi ceux qui ont cessé d'exister ou qui n'existent pas encore². La distribution sociale de la cognition est illustrée dans tous les romans makiniens, comme nous l'avons déjà mentionné dans notre analyse, mais il est sans doute utile de l'illustrer par un nouvel exemple. Dans *Requiem pour l'Est*, le narrateur observe le lien qui existe entre un soldat mort dans une guerre africaine – le roman n'indique pas laquelle –, un vendeur d'armes qui n'a jamais connu personnellement le soldat en question, la maîtresse de ce vendeur et les hommes politiques de pays lointains :

[...] je voyais, sous une couche de blindage arrachée, un long bras très mince, presque adolescent, avec un fin bracelet en cuir au poignet [...] se noy[ant] dans les intérêts des puissances lointaines, dans leur soif de pétrole ou d'or, dans le jeu bureaucratique de leurs diplomaties, dans la démagogie de leurs doctrines. Et même dans les petits soucis et les prochains plaisirs de ce vendeur d'armes que j'avais vu, deux jours avant l'éclatement des combats, prendre l'avion pour Londres. [...] Oui, ce soldat était insidieusement lié au soulagement de cet homme qui, une fois installé dans l'avion, avait tourné le bouton de la ventilation et fermé les yeux, déjà transporté dans l'antichambre du monde civilisé. Par les mêmes voies sinueuses, ce poignet avec son bracelet de cuir se prolongeait dans la vie de la femme que le passager pour Londres imaginait déjà, offerte, nue, malléable sous son désir, cette jeune maîtresse qu'il avait bien méritée en prenant tous ces risques... (*RE*, p. 29)

Selon cette logique, les actions, pensées, émotions, décisions et paroles ne sont pas dépourvues d'importance, puisqu'elles peuvent avoir sur les autres une influence que leur émetteur ne peut pas contrôler. Cette idée est liée à la sensation de ceux qui ont vécu une expérience de mort imminente que la vie a un sens, qu'ils ont une mission à mener à bien et que rien n'est insignifiant³. Dans cette optique, nous pouvons imaginer, en reprenant la rhétorique de Makine, un jeune soldat blessé dans la guerre soviéto-afghane qui, à la suite de l'impact que les combats et les blessures ont sur lui, passe par une profonde métamorphose cognitive, décidant d'émigrer, de devenir écrivain et de changer le monde par le biais de sa plume. Ce soldat est Andreï Makine et c'est à sa création romanesque que nous avons dédié

¹ En outre, cet incipit rappelle l'exil intérieur sous un régime totalitaire dont parlait Ernst Jünger. Cf. Danièle Beltran-Vidal (éd.), *op. cit.*

² Mahendra Perera, Karuppiah Jagadheesan et Anthony Peake (éds.), *op. cit.*, p. 11.

³ Cf. Anita Moorjani, *op. cit.*, p. 17.

cette étude. Le fruit de ce travail réunit, par un lien « sinueux » – pour emprunter l’adjectif utilisé par le narrateur de *Requiem pour l’Est* – la vie et l’œuvre de l’auteur aux dernières années de notre vie mais aussi aux efforts et au temps qui a été consacré par toutes les personnes qui l’ont dirigé, relu et évalué, ainsi qu’à ceux qui nous ont accompagnée grâce à leurs conseils et suggestions bibliographiques, et à ceux qui étudieront l’œuvre de Makine à l’avenir pour en enrichir davantage l’analyse.

Conclusions

Nous avons commencé notre chapitre théorique par une citation de Peter Stockwell selon laquelle une approche cognitive de la littérature exige de repenser toutes les catégories à travers lesquelles nous étudions la lecture et l'interprétation littéraire¹. Cependant, tout en abordant notre corpus sous l'angle de la représentation de l'activité mentale, nous avons continué d'utiliser des notions « traditionnelles », montrant ainsi que, contrairement à l'avis de Stockwell, toutes les catégories ne doivent pas forcément être repensées. En effet, certains outils classiques, tels que le schéma du monomythe ou la notion de mise en abyme, peuvent être articulés avec des théories et des concepts nouveaux, comme la théorie des émotions construites ou la typologie de l'intermentalité proposée par Alan Palmer, permettant d'appréhender une œuvre dans sa complexité. De ce fait, les études littéraires cognitives et les approches traditionnelles de la littérature se trouvent plutôt, à notre sens, dans une relation d'hybridation. Loin de s'exclure mutuellement, les deux peuvent, au contraire, s'enrichir et se compléter réciproquement pour assurer une analyse systématique d'un corpus littéraire.

L'objectif central de cette thèse était, rappelons-le, de déceler l'étymon spirituel de l'œuvre de Makine en nous appuyant sur ce que nous considérons comme la ligne de force de son œuvre, à savoir la représentation de la cognition humaine. Rappelons aussi que nous avons emprunté à Léo Spitzer le concept d'étymon spirituel, dont nous avons élargi, sans doute abusivement, l'acception, pour qu'il résume tous les traits qui définissent la création d'un auteur. Ainsi, au lieu de circonscrire cet étymon spirituel en reprenant nos propos, procédons plutôt à un exercice d'imagination. Partant de l'analyse que nous avons menée dans les trois parties précédentes de notre travail, essayons de répondre à la question suivante : quelles seront les caractéristiques du prochain roman de Makine ? En effet, l'auteur continue d'écrire et, si notre approche est valide et que l'auteur ne change pas la direction que son œuvre a adoptée depuis son premier roman jusqu'au plus récent, il est tout à fait envisageable d'extrapoler la formule de son prochain roman.

Ainsi, ce livre devrait être centré sur un personnage principal qui se trouve dans un moment de crise existentielle – c'est le héros du monomythe². Suicidaire, dépressif ou tout simplement peu satisfait de sa vie, ce personnage devra avoir, au début du roman, une vision au moins partiellement dysphorique du monde. Dans l'hypothèse la plus optimiste, il s'agira d'une jeune personne en proie à des préjugés, dotée d'une vision plutôt simpliste de l'existence, mais qui essaie de déceler le sens de la vie. Dans le cas le plus pessimiste, ce sera un adulte qui

¹ Voir *supra*, p. 38. Cf. Peter Stockwell, *op. cit.*, p. 6.

² Par commodité et pour simplifier la rédaction, nous utilisons le terme d'héros pour désigner à la fois les personnages masculins et les personnages féminins.

manque de joie de vivre et se soumet à un destin qu'il perçoit comme oppressif mais implacable. Dans cet état initial, le héros accordera une importance particulière aux dimensions biologique ou professionnelle de sa vie, et il sera en proie à des émotions négatives fluctuant de la tristesse à la frustration et à la colère, voire au dégoût. Ainsi, il fera preuve de peu d'empathie envers ses semblables, sur lesquels il aura tendance à projeter ses dysfonctions. De même, il aura l'impression de vivre dans un monde en proie à des cataclysmes et des conflits sanglants, dans la représentation duquel apparaîtront les complexes dysphoriques de l'imagination matérielle théorisée par Gaston Bachelard, comme le feu destructeur (le complexe d'Empédocle) ou l'eau funeste (le complexe d'Ophélie, le complexe de Caron et les eaux stymphalisées). La dimension symbolique de cette perception du monde, quant à elle, se manifestera par les symboles du régime diurne théorisé par Gilbert Durand, qui relèvent soit d'un sentiment anxiogène par rapport au devenir, soit d'un désir héroïque de changer l'histoire.

Ce héros passera cependant par une transformation progressive, guidée par un personnage qui jouera le rôle du maître spirituel sous les auspices duquel le protagoniste découvrira un autre rapport au monde. Ce qui suivra sera un long et lent processus d'apprentissage pendant lequel les catégories, souvent manichéennes, par lesquelles le héros donnait un sens au monde, se retrouveront remises en cause. Les connaissances du personnage seront ainsi décontextualisées et ensuite recontextualisées, acquérant de nouveaux sens. Celui-ci interrogera ses croyances et portera un nouveau regard tantôt sur un pays, tantôt sur une personne et, finalement, sur lui-même. La répétition de ce procédé entraînera une révolution cognitive, dans le sens où, à la fin du roman, le héros aura une vision du monde fondamentalement différente de la vision initiale. Ses fluctuations affectives rendront compte de cette transformation, puisqu'à la suite de son parcours initiatique, le héros vivra en harmonie avec lui-même et avec les autres. Ainsi, au fur et à mesure qu'il avancera dans son aventure, la représentation du régime symbolique changera aussi, passant de l'imagination diurne à l'imagination nocturne, qui intègre la durée et le devenir au lieu de les fuir ou de lutter contre le temps. L'imagination matérielle, quant à elle, se manifestera par des complexes euphoriques, comme le complexe de Novalis, qui porte sur l'intimité et le bonheur partagés. Le héros sera également muni d'un don – qui peut résider dans l'écriture romanesque – grâce auquel il pourra contribuer à l'amélioration de sa communauté.

De ce fait, le roman pourra contenir des passages autoréflexifs dans lesquels l'écriture interroge son propre fonctionnement, tout en étant chargé d'ellipses, d'aposiopèses et d'interventions anticipatives. Si notre hypothèse est pertinente, le futur livre de Makine s'inscrira dans le reste de son œuvre selon la logique récurrente de la fractale, qui traverse,

comme nous l'avons vu, la création de l'auteur. Ce livre sera ainsi organisé selon une logique similaire à celle des vingt autres ouvrages et brosera le même univers diégétique fragile et étrange qui est l'esprit de l'« ici-bas », récurrent d'un roman à l'autre. En outre, la représentation de l'activité mentale des personnages sera réaliste du point de vue cognitif, et aura comme objet la transfiguration du lecteur. La partie initiale de ce roman sera ainsi dédiée à la création d'un effet de rapprochement entre le héros et le lecteur. Il s'agira d'offrir à ce dernier les informations dont il a besoin pour éprouver de l'empathie à l'égard du protagoniste, en minimisant les éléments qui pourraient interférer dans ce processus. Ainsi, le chronotope sera dans un premier temps présenté de manière floue – il s'agit de l'effet de déshistoricisation de l'œuvre – alors que le texte sera riche en informations concernant l'activité mentale du héros, insistant sur ce que celui-ci sent, voit et pense.

En outre, l'ensemble de ces caractéristiques relèveront de l'esprit de l'auteur, qui se servira de ce roman pour communiquer un message à son lecteur. Ainsi, ce livre reproduira par le biais de la fiction deux éléments qui sont importants ou, dans la terminologie d'Anna Abraham, pertinents pour soi, pour l'écrivain, à savoir la vision du monde et l'expérience initiatique par laquelle il est passé. C'est dans ce sens que nous avons qualifié son écriture de « transbiographique », suggérant qu'à côté de l'autobiographie et de l'autofiction, il pourrait y avoir encore une manière de représenter la vie d'un écrivain dans une œuvre. Certes, cette façon d'insérer la vie dans la création littéraire est plus subtile et plus difficilement décelable que l'autobiographie et l'autofiction. Nous pourrions nous demander à cet égard, avec Champfleury, si « la meilleure enseigne d'un écrivain n'est [effectivement] pas son œuvre »¹, et conclure qu'en l'occurrence, malgré sa discrétion et son attitude mystérieuse par rapport à son passé, Makine dévoile les aspects centraux de sa vision du monde dans ses romans. Il y livre son rapport à la vie et à la littérature, ce qui nous semble, d'une certaine manière, plus intime mais tout aussi autobiographique que ne l'aurait été, par exemple, la reconstitution de son passé.

Notre mission prend fin sur ces remarques. Cependant, malgré notre analyse systématique de l'activité mentale des personnages makiniens dans l'œuvre romanesque de l'auteur, il existe une série de questions qui ne demandent qu'à être éclairées davantage. Comme nous l'avons précisé dans l'introduction, les processus cognitifs sont vastes et complexes, et nous sommes loin d'avoir épuisé l'analyse de leur illustration dans notre corpus. Par exemple, la perception et la mémoire, que nous n'avons évoquées qu'en filigrane, méritent

¹ Champfleury, *op. cit.*, p. 5.

chacune de faire l'objet d'un examen exhaustif. Notons que la perception visuelle est particulièrement importante dans notre corpus, puisqu'elle constitue souvent la première forme de contact entre les personnages ainsi qu'entre ceux-ci et le monde. De plus, elle est organisée selon la chaîne « prédiction – erreur – correction de la prédiction initiale », qui est, comme le montre Lisa Feldman Barrett¹, un mécanisme central du fonctionnement cérébral. L'influence de l'œuvre sur l'activité mentale de l'auteur, sur laquelle nous avons fait quelques suggestions dans la dernière partie de notre thèse, devrait aussi faire l'objet d'une analyse poussée. Par exemple, des études empiriques, développées sous la forme de questionnaire ou par le biais de l'imagerie cérébrale, pourront établir si nos hypothèses sont valides et approfondir la compréhension de l'effet que la lecture de Makine a sur l'esprit et le cerveau du lecteur. De même, les études littéraires cognitives pourraient étendre l'application de la notion de réalisme cognitif théorisé par Emily Troscianko et utilisée dans cette thèse pour désigner la manière dont l'activité mentale est représentée dans notre corpus. Troscianko identifie l'œuvre de Kafka et de Flaubert comme étant cognitivement réalistes², alors qu'André Didierjean montre que l'œuvre de Proust ne l'est pas³. Comme nous l'avons montré, les romans de Makine s'inscrivent également dans la poétique du réalisme cognitif. Il nous semble qu'il existe aussi d'autres ouvrages qui peuvent être qualifiés de cognitivement réalistes – le premier nom qui nous vient à l'esprit en ce sens est celui de Jonathan M. Coetzee. Ainsi, cette nouvelle variété du réalisme, théorisée par Troscianko il y a sept ans dans son article sur Flaubert (2012), pourrait devenir un outil productif d'analyse littéraire. Il en va de même pour la notion de transbiographie, que nous avons proposée dans ce travail pour définir la recreation, par le biais de la fiction, d'un événement biographique. Cette notion devra faire l'objet d'un examen critique qui établisse sa validité et en propose éventuellement une typologie, identifiant d'autres auteurs dont l'œuvre pourrait être qualifiée de transbiographique. De même, la manière dont l'expérience de mort imminente vécue par Makine dans la guerre soviéto-afghane s'insère dans son œuvre peut être explorée davantage. Lorsque nous avons interrogé l'auteur sur l'effet de cette expérience, nous l'avons fait en lui demandant si c'était l'événement qui avait façonné sa vision du monde et son écriture. Autrement dit, nous lui avons suggéré une réponse, qu'il a répétée de manière ferme mais succincte, insistant sur quelques détails liés à la guerre

¹ Lisa Feldman Barrett, *How Emotions Are Made. The Secret Life of the Brain*, op. cit.

² Emily T. Troscianko, op. cit. et « The cognitive realism of memory in Flaubert's *Madame Bovary* ». Par ailleurs, l'article de Sylvie Freyermuth sur *Madame Bovary* va dans la même direction, montrant que la façon dont la théorie de l'esprit est représentée dans le roman de Flaubert correspond aux recherches menées dans les sciences cognitives sur ce sujet. Voir Sylvie Freyermuth, « Théorie de l'esprit et temporalité subjective chez le personnage flaubertien », op. cit.

³ André Didierjean, op. cit.

d’Afghanistan et affirmant que c’était « oui, sans doute, l’événement fondateur de sa création romanesque »¹. Nous ne pouvons qu’espérer que notre travail attirera l’attention de critiques et journalistes plus éloquents et plus curieux, qui exploreront davantage la place de l’expérience de mort imminente dans la vie et l’œuvre de l’auteur. Enfin, cette thèse a porté exclusivement sur la cognition humaine, mais la cognition peut être également animale et artificielle. L’activité mentale des animaux occupe pourtant une place insignifiante chez Makine. Comme nous l’avons vu, ces derniers apparaissent sous la forme de symboles thériomorphes qui renseignent le lecteur sur la vision du monde des personnages, mais ils ne sont jamais placés au centre de la narration. En revanche, la cognition des machines ainsi que leur interaction avec les humains sont illustrées notamment dans *Alternance* et *Au-delà des frontières*. Elles prennent la forme de l’holopraxie et de la métapraxie, deux pratiques fictionnelles qui recréent au niveau neurocérébral les fantômes des personnages, permettant à ceux-ci de les vivre. Une analyse complète de l’œuvre de Makine se doit de se pencher également sur cet aspect de sa création littéraire, qui a été ignoré jusqu’à présent.

Par ailleurs, nous avons insisté sur la cohérence esthétique de notre corpus, mettant en évidence les ressemblances qui existent entre les vingt romans de l’auteur et montrant qu’ils constituent une œuvre unifiée, organisée selon une logique fractale qui fait que l’étymon spirituel de l’écrivain se reflète à la fois dans l’intégralité de l’œuvre et dans chaque roman pris séparément. En procédant ainsi, nous ne nous sommes pas penchée sur les différences, tout aussi intéressantes, que nous pouvons identifier dans sa prose. Par exemple, le fait que son premier roman mette en son centre un héros déchu, alors que tous les autres illustrent des héros qui réussissent leur aventure initiatique, mérite une attention particulière. Une perspective psychanalytique, par exemple, pourrait éclairer davantage le fait que le premier livre d’un jeune immigrant inconnu dans une situation financière précaire porte sur un échec et se déroule dans la Russie soviétique, alors que le roman le plus récent du même auteur, devenu entre-temps membre de l’Académie française, illustre une aventure réussie se penchant sur un aspect aussi fortement politisé que l’attraction des jeunes pour l’extrême droite dans la France contemporaine. En effet, il existe des fluctuations dans la représentation de l’histoire et de la politique, l’histoire soviétique étant en général présente chez Makine mais presque absente chez Osmonde, alors que dans les romans signés du nom de Makine, l’histoire et la politique russe laissent progressivement la place aux sujets liés à la France – pensons au *Pays du*

¹ Nous avons eu cet échange lors de la rencontre avec les lecteurs organisée par la Librairie Lamartine de Paris le 26 mars 2019.

lieutenant Schreiber, centré sur les mémoires de l'homme politique Jean-Claude Servan-Schreiber, et au roman *Au-delà des frontières*, qui met en scène la formation d'un groupuscule nazi dans le Paris contemporain. Notre intérêt pour les aspects qui définissent l'œuvre de Makine ne nous a pas permis d'approfondir l'examen des variations qui existent dans le traitement des aspects historiques et politiques représentés dans les livres. Sans rendre son œuvre moins cohérente, ces variations méritent toutefois de faire l'objet d'une analyse détaillée.

Nous avons placé au cœur de nos interrogations la représentation de la cognition humaine, centrée sur l'évolution mentale des héros qui, comme nous l'avons vu, se déroule selon un schéma similaire indépendant des circonstances socio-politiques et historiques dans lesquelles vivent les personnages. L'activité mentale des héros, représentée dans son rapport é actif d'influence réciproque avec le monde, découle, comme nous l'avons affirmé, des croyances de l'auteur, et a comme objectif ultime d'influencer la vie du lecteur. En effet, comme l'auteur le suggère dans un entretien pour le journal russe *Izvestia*, il se considère comme l'un des écrivains qui se détachent de leur temps pour écrire sur les sujets éternellement humains¹. L'aventure initiatique, la découverte de soi et de sa vocation et la capacité d'acquérir une représentation mentale du monde qui permette de se réjouir de la vie et de la présence des autres, quelles que soient les variables historiques et politiques, sont quelques-uns de ces sujets éternels que l'auteur place au centre de son œuvre et qu'il souhaite transmettre à ses lecteurs. À l'instar de Champfleury, l'écrivain pourrait déclarer : « l'art sert de trait d'union entre eux et moi »², « eux » représentant les lecteurs, auxquels il s'acharne à transmettre un message d'espoir, quels que soient les drames personnels ou planétaires qui traversent leur existence. Comme nous l'avons vu, les personnages de Makine peuvent être des révolutionnaires professionnels nés dans des pays ravagés par des guerres (*AH*), des jeunes orphelins dans un pays totalitaire (*TF*, *TCJD*, *LBAE*, *RE*), des bossus (*CEA*), des veuves (*VFPPV*), des mères qui ont perdu leurs enfants (*ADF*) ou des prisonniers de camps soviétiques (*AAV*), en bref, des personnes qui soit ont tout perdu, soit ne semblent avoir aucune chance de réussir dans la vie. Cependant, ces êtres-frontière découvrent qu'au-delà des aspects sentimental et professionnel, il existe l'« alternance », une dimension autre et difficilement nommable, qui consiste à

¹ Youri Kolavenko, « Писатель Андрей Макин : “Французы воплотили в жизнь советскую модель” » (« L'écrivain Andreï Makine : “Les Français ont mis en œuvre le modèle soviétique” »), *Izvestia*, le 15 août 2006, entretien consulté en ligne sur <https://archive.is/20130416215628/www.izvestia.ru/culture/article3095603/#selection-487.0-548.0> le 28 juillet 2019.

² Champfleury, *op. cit.*, p. 5.

intégrer la durée, à être présent et conscient à chaque instant et à vivre en harmonie avec soi-même et avec les autres. Sans avoir un équivalent exact dans un système de pensée ou un autre, l'« alternance » rappelle les pratiques méditatives des systèmes philosophiques et religieux orientaux, et plus particulièrement du bouddhisme, qui prêche, lui aussi, une transformation mentale profonde¹. Nous sommes restée, lors de notre analyse, dans le cadre de la représentation de l'activité mentale des personnages, mais la portée spirituelle de cette activité mentale mérite sans doute d'être explorée davantage, y compris sous l'angle de ses ressemblances avec les traditions orientales.

En effet, l'œuvre de Makine se propose de guider les lecteurs « perdus » vers une dimension spirituelle de l'existence, les amener à opérer un « saut qualitatif »² qui transcende les drames qu'ils vivent au jour le jour. Nous pourrions reprocher à l'auteur qu'en procédant ainsi, il essentialise le rôle de la littérature qui, selon lui, ne devrait être utilisée qu'en tant qu'instrument de transfiguration du monde. Effectivement, ses narrateurs, de même que l'écrivain, récusent les exercices stylistiques et les romans commerciaux. Qui plus est, dans *L'Œuvre de l'amour*, le narrateur va jusqu'à mettre en scène des auteurs comme Philippe Luners, Bernard Halévy et Michaël Béquoul – dont les référents réels, à savoir Philippe Sollers, Bernard-Henri Lévy et Michel Houellebecq, sont évidents – qu'ils présentent dans une perspective dévalorisante, leur reprochant de détourner le potentiel de la littérature à des fins commerciales ou de divertissement. Malgré la complexité qui caractérise son œuvre, Makine semble avoir une vision monolithique de l'écriture littéraire. Selon l'auteur, les seuls livres qui méritent d'être lus et écrits sont les ouvrages susceptibles d'améliorer le monde, c'est-à-dire de fonctionner comme le don que le héros reçoit à la fin de son voyage initiatique et avec lequel il retourne à sa communauté pour rendre meilleure la vie de ses semblables. Dans cette perspective, de nombreuses catégories littéraires n'ont pas droit de cité – les exercices de style à l'Oulipo³, les romans de gare, les romans érotiques, ainsi que tous les Dan Brown, Paulo Coelho et Éric-Emmanuel Schmitt feraient mieux d'arrêter de faire perdre leur temps aux lecteurs par des textes qui laissent le monde tel qu'ils l'ont trouvé. La littérature serait ainsi appauvrie de la multitude de manifestations qui la caractérisent, pour laisser la place à une

¹ Selon Alan Wallace, la transformation mentale est le concept central du bouddhisme, et le bouddhisme et les sciences cognitives peuvent se compléter réciproquement. Cf. B. Alan Wallace (éd.), *Buddhism and Science. Breaking New Ground*, New York, Columbia University Press, 2003.

² Cette expression est utilisée par Makine par rapport à Michel Houellebecq, à qui il reproche de ne pas être parvenu à opérer un saut qualitatif dans sa représentation romanesque du monde contemporain, restant en proie à son réalisme affectif – pour utiliser la terminologie de Lisa Feldman Barrett. Voir Youri Kovalenko, *op. cit.*

³ Fondé en 1960, l'Oulipo (Ouvroir de littérature potentielle) est un groupe d'écrivains et de mathématiciens qui s'intéressent à la littérature expérimentale, s'adonnant à des « exercices de style », pour reprendre un titre célèbre de Raymond Queneau.

écriture qui ne se propose pas seulement d'instruire, plaire et émouvoir – pour reprendre la triade de la rhétorique antique, réactualisée par les lettres élizabéthaines¹ – mais qui se donne comme objectif de transformer la réalité.

Cette vision de la littérature, qui est à la fois extrêmement limitative et éminemment noble, est née, comme l'auteur l'affirme dans un entretien, d'un monde en crise² qui est traversé par un malaise profond et qui s'écroule sous son propre poids, exigeant des solutions rapides et efficaces. Selon Makine, « c'est un monde en phase terminale, qui ne mérite pas de vivre [...]. Nous sommes tous dans un bateau qui coule sous la menace de catastrophes imminentes et évidentes »³. En effet, les crises politiques, économiques, climatiques et géologiques qui traversent l'époque contemporaine préoccupent en égale mesure les activistes et les scientifiques, faisant l'objet d'une riche littérature plus ou moins alarmiste qui constate les dégâts et s'interroge sur les solutions possibles⁴. Pour Makine, le salut existe⁵ et, à la lumière de notre analyse, nous pouvons conclure qu'il réside non pas dans une révolution sociale ou un changement de régime politique, mais dans une transformation mentale similaire à l'« alternance » indiquée par la fondation des *diggers*. Et comme le narrateur d'*Au-delà des frontières* le précise, « chacun de nous, dans sa quête, peut devenir une fondation à lui seul et c'est ainsi, de proche en proche, que l'humanité connaîtra l'Alternance » (*ADF*, p. 267). En prophète à la fois humble et grandiose, l'écrivain met la littérature au service de cette transfiguration mentale qui, selon lui, peut sauver le monde. La question qui émerge à la suite de notre analyse est de savoir dans quelle mesure il est possible de changer l'histoire en changeant – comme le fait Andreï Makine – d'histoires.

¹ Notamment par Roger Ascham dans *The Schoolmaster* (1570) et par Sir Philip Sidney dans *The Defence of Poesy* (1595).

² François Busnel (modérateur), *op. cit.*

³ *Idem.*

⁴ Cf. Michel Magny, *Aux Racines de l'Anthropocène : une crise écologique reflet d'une crise de l'homme*, Lormont, Le Bord de l'Eau, 2019 ; Hélène Tordjman, « La crise contemporaine, une crise de la modernité technique », *Revue de la régulation. Capitalisme, institutions, pouvoirs*, vol. 10, « Post-keynésianisme et théorie de la régulation : des perspectives communes », 2011, article consulté en ligne sur <https://journals.openedition.org/regulation/9456> le 30 juillet 2019 ; Fred Pearce, *With Speed and Violence. Why Scientists Fear Tipping Points in Climate Change*, Boston, Beacon Press, 2007, et Zoltán Boldizsár Simon, *History in Times of Unprecedented Change. A Theory for the 21st Century*, Londres-New York, Bloomsbury Academic, 2019.

⁵ François Busnel (modérateur), *op. cit.*

Bibliographie, sitographie et filmographie

Corpus (par ordre chronologique)

MAKINE, Andreï. *La Fille d'un héros de l'Union soviétique*, Paris, Gallimard, 1990, 210 p.

--- *Confession d'un porte-drapeau déchu*, Paris, Gallimard, 1992, 159 p.

--- *Au temps du fleuve Amour*, Paris, Gallimard, 1994, 267 p.

--- *Le Testament français*, Paris, Mercure de France, 1995, 343 p.

--- *Le Crime d'Olga Arbélina*, Paris, 1998, 344 p.

--- *Requiem pour l'Est*, Paris, Mercure de France, 2000, 362 p.

--- *La Musique d'une vie*, Paris, Le Seuil, 2001, 130 p.

--- *La Terre et le ciel de Jacques Dorme*, Paris, Mercure de France, 2003, 242 p.

--- *La Femme qui attendait*, Paris, Le Seuil, 2004, 214 p.

--- *L'Amour humain*, Paris, Le Seuil, 2006, 295 p.

--- *La Vie d'un homme inconnu*, Paris, Le Seuil, 2009, 266 p.

--- *Le Livre des brèves amours éternelles*, Paris, Le Seuil, 2011, 195 p.

--- *Une Femme aimée*, Paris, Le Seuil, 2013, 363 p.

--- *Le Pays du lieutenant Schreiber*, Paris, Grasset, 2014, 221 p.

--- *L'Archipel d'une autre vie*, Paris, Le Seuil, 2016, 283 p.

--- *Au-delà des frontières*, Paris, Grasset, 2019, 268 p.

OSMONDE, Gabriel. *Le Voyage d'une femme qui n'avait plus peur de vieillir*, Paris, Albin Michel, 2001, 250 p.

--- *Les 20 000 femmes de la vie d'un homme*, Paris, Albin Michel, 2004, 298 p.

--- *L'Œuvre de l'amour*, Paris, Pygmalion, 2006, 301 p.

--- *Alternance*, Paris, Pygmalion, 2011, 479 p.

Autres œuvres d'Andreï Makine (par ordre chronologique)

--- Роман о детстве в современной литературе Франции (70-80-е годы). диссертация кандидата филологических наук (*L'Enfance dans le roman français contemporain, 1970-1980. Thèse de doctorat en philologie*), Université d'État de Moscou, 1985, 209 p.

--- *La Prose de I. A. Bounine. La Poétique de la nostalgie*, thèse de doctorat en études slaves, Université Paris-Sorbonne, 1992, 572 p.

--- « Préface », in Valéry Brioussou, *Dernières pages du journal d'une femme*, Paris, Mercure de France, [1990] 1997, trad. du russe par Anne Flipo Masurel, p. i-xix.

--- et Ferrante Ferranti. *Saint-Pétersbourg*, Éditions du Chêne, 2002, sans pagination.

--- *Le Monde selon Gabriel. Mystère de Noël*, Monaco, Éditions du Rocher, 2007, 158 p.

--- et Elena Maldevskaïa. *Le Costume populaire russe*, Paris, Connaissances des Arts, 2009, 35 p.

--- *Cette France qu'on oublie d'aimer*, Paris, Points, 2010, 93 p.

--- « Discours de réception de M. Andreï Makine », document consulté en ligne sur <http://www.academie-francaise.fr/discours-de-reception-de-m-andrei-makine> le 29 juillet 2019.

Réception d'Andreï Makine

--- Ouvrages critiques : livres

AUSONI, Alain. *Mémoires d'outre-langue. L'Écriture translingue de soi*, Genève, Slatkine Érudition, 2018, 200 p.

BELLEMARE-PAGE, Stéphanie. *Par-delà l'histoire. Regards sur l'identité et la mémoire dans l'œuvre d'Andreï Makine*, Université de Laval, 2010, thèse doctorale consultée en ligne sur <http://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download;jsessionid=7846553A8BB2A448A840807DD2A7C75C?doi=10.1.1.628.3667&rep=rep1&type=pdf> le 30 mai 2018, 368 p.

BEN ACHOUR-ABDELKEFI, Rabâa. *Appropriation culturelle et création littéraire dans le Voyage en Orient de Gérard de Nerval et Le Testament français d'Andreï Makine*, Paris, Maisonneuve & Larose, 2006, 399 p.

CLEMENT, Murielle Lucie. *Andreï Makine : l'Ekphrasis dans son œuvre*, Amsterdam, Rodopi, 2011, 158 p.

--- Andreï Makine. *Le multilinguisme, la photographie, le cinéma et la musique dans son œuvre*, Paris, L'Harmattan, 2011, 386 p.

--- Andreï Makine. *Présence de l'absence : une poétique de l'art*, Amsterdam, Emelci, 2008, 409 p.

--- et Marco Caratozzolo (éds). *Le Monde selon Andreï Makine. Textes du collectif de chercheurs autour de l'œuvre d'Andreï Makine*, Berlin, Éditions Universitaires Européennes, 2011, 384 p.

DUFFY, Helena. *World War II in Andreï Makine's Historiographic Metafiction. "No One Is Forgotten, Nothing Is Forgotten"*, Leiden-Boston, Brill-Rodopi, 2018, 328 p.

HARMATH, Erzsébet. *Andreï Makine et la francophonie. Pour une géopoétique des œuvres littéraires*, Paris, L'Harmattan, 2016, 294 p.

IBRAHIM, Magda. *Le Personnage de Charlotte dans Le Testament français (1995) d'Andreï Makine. Un modèle de liberté*, Paris, L'Harmattan, 2015, 148 p.

LAURENT, Thierry. *Andreï Makine, Russe en exil*, Saint-Denis, Connaissances et Savoirs, 2006, 74 p.

NAZAROVA, Nina. *Andreï Makine, deux facettes de son œuvre*, Paris, L'Harmattan, 2005, 250 p.

NIC CRAITH, Máiréad. *Narratives of Place, Belonging, and Language. An Intercultural Perspective*, Londres, Palgrave Macmillan, 2012, 197 p.

PARRY, Margaret, Marie-Louise Scheidhauer et Edward Welch (éds.). *Andreï Makine : La Rencontre de l'Est et de l'Ouest*, Paris, L'Harmattan, 2004, 164 p.

PARRY, Margaret, Marie-Louise Scheidhauer et Edward Welch (éds.). *Andreï Makine, Perspectives russes*, Paris, L'Harmattan, 2005, 138 p.

SYLWESTRZAK-WSZELAKI, Agata. *Andreï Makine. L'identité problématique*, Paris, L'Harmattan, 2010, 258 p.

--- *Ouvrages critiques : articles*

ABIGNENTE, Elisabetta. « Il limite e l'altrove : il mito di Jean-Paul Belmondo nella Siberia di Andreï Makine », article consulté en ligne sur https://www.academia.edu/4725718/Il_limite_e_l_altrove_il_mito_di_Jean-Paul_Belmondo_nella_Siberia_di_Andre%C3%AF_Makine le 14 novembre 2018.

AUSONI, Alain. « Écriture translingue et autobiographie », in Alain Ausoni and Fabien Arribert-Narce (éds.), *L'Autobiographie entre autres. Écrire la vie aujourd'hui*, Oxford-New York, Peter Lang, 2013, p. 63-85.

CLEMENT, Murielle Lucie. « Andreï Makine et Gabriel Osmonde : passerelles », in Murielle Lucie Clément et Marco Caratozzolo (éds), *Le Monde selon Andreï Makine. Textes du collectif de chercheurs autour de l'œuvre d'Andreï Makine*, Berlin, Éditions Universitaires Européennes, 2011, p. 51-72.

--- « Gabriel Osmonde. Métaphysique des gros seins et Troisième naissance », in Efstratia Oktapoda (éd.), *Mythes et érotismes dans les littératures et les cultures francophones de l'extrême contemporain*, Amsterdam, Rodopi, 2013, p. 261-281.

--- « Makine, Bounine, Tchekhov, Tolstoï : rhétorique de la séduction, sémiologie du ciel », in Margaret Parry, Claude Herly et Marie-Louise Scheidhauer (éds.), *Andreï Makine. Le sentiment poétique*, Paris, L'Harmattan, 2008, p. 195-209.

DERBAC, Gheorghe. « “Présent passé. Passé présent”. Écriture et ethos de l'histoire dans *Requiem pour l'Est* et *La Vie d'un homme inconnu* d'Andreï Makine », *Études romanes de Brno*, vol. 31, n° 1, 2012, p. 281-294.

DUFFY, Helena. « *Le Monde selon Gabriel* d'Andreï Makine : une dystopie apocalyptique ? », in Murielle Lucie Clément et Marco Caratozzolo (éds.), *op cit.*, p. 29-50.

DUHAN, Alice. « L'Écriture en langue étrangère comme pratique et comme poétique : le cas de deux écrivains “francographes”, Nancy Huston et Andreï Makine », *Nottingham French Studies*, vol. 56, n° 2, 2017, p. 212-226.

ELLISON, David R. « L'Héritage de Proust », *L'Esprit Créateur*, vol. 46, n° 4, p. 69-82.

GASSIN, Alexia. « Andreï Makine, témoin intemporel de la guerre en Russie soviétique », *Carnets. Revue électronique d'études françaises*, vol. 5, 2015, p. 195-206.

GERY, Catherine. « Murielle Lucie Clément, *Andreï Makine : l'Ekphrasis dans son œuvre*, 2011 », *Revue Russe*, vol. 39, 2012, p. 220-221.

GILLESPIE, David. « Bartavels, Ortolans, and Borshch : France and Russia in the Fictional Worlds of Andreï Makine », *Australian Slavonic and East European Studies*, vol. 24, n° 1-2, 2010, p. 1-18.

GOURG, Marianne. « La problématique Russie/Occident dans l'œuvre d'Andreï Makine », *Revue des Études Slaves*, vol. lxx, n° 1, 1998, p. 229-239.

HANSEN, Julie. « “La simultanéité du présent” : Memory, History and Narrative in Andreï Makine's Novels *Le Testament français* and *Requiem pour l'Est* », *Modern Language Notes*, 2013, vol. 128, n° 4, p. 881-899.

--- « Stalingrad Statues and Stories : War Remembrance in Andreï Makine's *The Earth and Sky of Jacques Dorme* », *Canadian Slavonic Papers : Revue Canadienne des Slavistes*, vol. 54, n° 3-4, 2012, p. 341-356.

HARMATH, Erzsébet. « Critique du monde dominé par l'image ou *Le Monde selon Gabriel* », in Murielle Lucie Clément et Marco Caratozzolo (éds.), *op cit.*, p. 13-28.

JONGENEEL, Els. « L'Histoire du côté de chez Proust. Andreï Makine, *Le Testament français* », in Sjef Houppermans, Paul J. Smith et Madeleine van Strien-Chardonneau (éds.), *Histoire jeu science dans l'aire de la littérature*, Amsterdam, Rodopi, p. 80-91.

JOUAN-WESTLUND, Annie. « Récit d'enfance et enfance du récit : *Le Testament français* d'Andreï Makine », *Romance Notes*, vol. 42, 2001, p. 87-95.

KNORRING (VON), Katya. « À la recherche d'Andreï Makine, ou un humanisme de la frontière : *Confession d'un porte-drapeau déchu* », in Margaret Parry, Marie-Louise Scheidhauer et Edward Welch (éds.), *Andreï Makine : La Rencontre de l'Est et de l'Ouest*, Paris, L'Harmattan, 2004, p. 25-36.

LA CHANCE, Brook. « Intertextualité française et construction d'identité dans *Le Testament français* d'Andreï Makine », in Loris Petris et Marie Bornaud (éds.), *Études de lettres*, n° 2, Université de Lausanne, 1999, p. 201-210.

LAURENT, Thierry. « La femme française dans l'œuvre d'Andreï Makine », article consulté en ligne sur https://www.academia.edu/13270053/La_femme_fran%C3%A7aise_dans_loeuvre_dAndre%C3%AF_Makine le 20 septembre 2019.

--- « La Seconde Guerre mondiale dans l'œuvre d'Andreï Makine », in Murielle Lucie Clément et Marco Caratozzolo (éds.), *Le Monde selon Andreï Makine. Textes du collectif de chercheurs autour de l'œuvre d'Andreï Makine*, Berlin, Éditions Universitaires Européennes, 2011, p. 301-309.

LIEVOIS, Katrien. « La pseudo-translation traduite : les traductions anglaise, néerlandaise et allemande et *La Fille d'un héros de l'Union soviétique* d'Andreï Makine », in Judith Woodsworth (éd.), *The Fictions of Translation*, Amsterdam-Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 2018, p. 215-232.

--- « Suppositions de traducteurs : les pseudo-translations d'Andreï Makine », *Traduction, terminologie, rédaction*, vol. 27, n° 2, 2014, p. 149-170.

LUBKEMANN ALLEN, Sharon. « Makine's *Testament* : Transposition, Translation, Translingualism, and the Transformation of the Novel », *Revue des littératures de l'Union européenne*, vol. 4, 2006, p. 167-186.

MATTIODA, Maria Margherita. « Paroles de femmes : silences et réticences dans l'œuvre d'Andreï Makine », in Murielle Lucie Clément (éd.), *Andreï Makine. Études réunies et présentées par Murielle Lucie Clément*, Amsterdam-New York, Rodopi, 2009, p. 115-129.

MCCALL, Ian. « Andreï Makine's France. A Translingual Writer's Portrayal of his "terre d'accueil" », *French Cultural Studies*, vol. 16, n° 3, 2005, p. 305-320.

--- « French Literature and Film in the USSR and Mao's China : Intertexts in Makine's *Au temps du fleuve Amour* and Dai Sijie's *Balzac et la Petite Tailleuse chinoise* », *Romance Studies*, vol. 24, 2006, p. 159-170.

--- « Proust's *À la recherche* as Intertext of Makine's *Le Testament français* », *The Modern Language Review*, vol. 100, n° 4, 2005, p. 971-984.

--- « Translating the Pseudotranslated : Andreï Makine's *La Fille d'un héros de l'Unon soviétique* », *Forum for Modern Language Study*, vol. 42, n° 4, 2006, p. 287-297.

MELAT, Hélène. « Andreï Makine : Testament français ou Testament russe ? », *Revue Russe*, n°21, 2002, p. 41-49.

MISTREANU, Diana. « “Ils veulent conjurer le silence”. Ellipses et non-dits chez Andreï Makine », *Quêtes littéraires*, n°7, 2017, Edyta Kociubińska et Judyta Niedokos (éds.), Lublin, Wydawnictwo Werset, disponible en ligne sur https://www.kul.pl/art_79097.html, consulté le 3 septembre 2018, p. 182-191.

--- « Décentrement et topoï romanesques. La France-Atlantide et la Russie-Atlantide d'Andreï Makine », in Sylvie Camet (éd.), *Décentrement et travail de la culture*, Louvain-la-Neuve, Éditions Academia, 2017, p. 199-205.

--- « Helena Duffy, *World War II in Andreï Makine's Historiographic Metafiction. “No One Is Forgotten, Nothing Is Forgotten”*. Book Review », *Romanische Forschungen. Vierteljahrsschrift für romanische Sprachen und Literaturen*, vol. 132, 2019, sous presse.

--- « L'éléphant dépecé et le ciel du Sud. Une lecture de *L'Amour humain* (2006) d'Andreï Makine à travers le prisme de la narratologie cognitive », in Sergiu Mișcoiu, Buata B. Malela et Simona Jișa (éds.), *Littérature et politique en Afrique : approche transdisciplinaire*, Paris, Les Éditions du Cerf, 2018, p. 279-291.

--- « Moscou, Leningrad/Saint-Pétersbourg, Paris. Les villes-palimpseste d'Andreï Makine », *Études romanes de Brno*, vol. n° 1, 2017, dossier thématique « (É)migrations, transferts, exils : métissages et dynamiques de la ville », p. 143-152.

--- « Pas de sortie facile. Immensités, intimités et intensités sibériennes chez Andreï Makine », *Écho des études romanes*, vol. 14, n° 1-2, 2018, p. 113-127.

PARRY, Margaret. « Andreï Makine et la “Vierge de Vladimir” : un romancier orthodoxe ? », in Margaret Parry, Marie-Louise Scheidhauer et Edward Welch (éds.), *Andreï Makine, Perspectives russes*, Paris, L'Harmattan, 2005, p. 57-67.

--- « Le monastère du silence ou la recherche du verbe : A. Makine à la lumière de Charles Du Bos et de Maurice Zundel », in Françoise Hanus et Nina Nazarova (éds.), *Le Silence en littérature. De Mauriac à Houellebecq*, Paris, L'Harmattan, 2013, p. 47-56.

PERY-BORISSOV, Valeria. « La position paradoxale d'Andreï Makine dans le champ littéraire russe », *Communication, lettres et sciences du langage*, vol. 4, n° 1, 2010, p. 42-51.

--- « Paratopie et entretien littéraire : Andreï Makine et Nancy Huston ou l'écrivain exilé dans le champ littéraire », *Argumentation et analyse du discours*, vol. 10, 2014, article consulté en ligne sur <https://journals.openedition.org/aad/1629> le 3 juillet 2019.

PORRA, Véronique. « Pour une littérature-monde en français : les limites d'un discours utopique », *Intercâmbio*, n° 1, 2008, p. 33-54.

--- « Un Russe en Atlantide : Andreï Makine, du discours littéraire à la citoyenneté », in János Riesz et Véronique Porra (éds.), *Français et Francophones : Tendances centrifuges et centripètes dans les littératures françaises/francophones d'aujourd'hui*, Bayreuth, Schultz et Stellmacher, 1998, p. 67-85.

SAFRAN, Gabriella. « Andreï Makine's Literary Bilingualism and the Critics », *Comparative Literature*, vol. 55, n° 3, 2003, p. 246-265.

SCHEIDHAUER, Marie Louise. « Ni de l'Est, ni de l'Ouest : au-delà de l'horizon », in Margaret Parry, Marie-Louise Scheidhauer et Edward Welch (éds.), *Andreï Makine : La Rencontre de l'Est et de l'Ouest*, Paris, L'Harmattan, 2004, p. 91-101.

THIERRY, Laurent. « La Seconde Guerre mondiale dans l'œuvre d'Andreï Makine », in Murielle Lucie Clément et Marco Caratozzolo (éds.), *Le Monde selon Andreï Makine*, Éditions Universitaires Européennes, Berlin, 2011, p. 301-309.

THIES, Mary. « Makine's Postmodern Writing About Exile, Memory, and Connection », *Comparative Literature and Culture*, vol. 14, n° 5, 2012, article consulté en ligne sur <https://docs.lib.purdue.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=2149&context=clweb> le 10 septembre 2018

TOLSTAYA, Tatiana. « Русский человек на randevу » (« Un Russe au rendez-vous »), *Znamya*, n° 6, 1998, article consulté en ligne sur <http://magazines.russ.ru/znamia/1998/6/tolst.html> le 10 juillet 2018.

WANNER, Adrian. « Andreï Makine : "Seeing Russia in French" », in *Out of Russia. Fiction of a New Translingual Diaspora*, Evanston, Northwestern University Press, 2011, p. 19-49.

--- « Russian Hybrids : Identity in the Translingual Writings of Andreï Makine, Wladimir Kaminer, and Gary Shteyngart », *Slavic Review*, vol. 67, n° 3, 2008, p. 662-681.

--- « The Russian Immigrant Narrative as Metafiction », *The Slavic and East European Journal*, vol. 55, n° 1, 2011, p. 58-74.

--- Entretiens et réception journalistique

ARGAND, Catherine. « Entretien avec Andreï Makine. Andreï Makine exalte l'âme russe », *Lire*, n° 2, 2001, p. 25-26.

BARGUILLET HAUTELOIRE, Armelle. « Andreï Makine ou l'héritage accablant », consulté en ligne sur <http://interligne.over-blog.com/article-andrei-makine-ou-les-tourments-de-l-identite-109594787.html> le 20 août 2018.

BROCAS, Alexis. « Passeur de vérités incommunicables », *Le Nouveau Magazine Littéraire*, septembre 2016, consulté en ligne sur <https://www.nouveau-magazine-litteraire.com/portrait-andre%C3%AF-makine/passeur-de-v%C3%A9rit%C3%A9s-incommunicables> le 14 mai 2019.

BUSNEL, François (modérateur). « La grande librairie. S. 11. Émission du 6 février 2019 », consultée en ligne sur <https://www.france.tv/france-5/la-grande-librairie/la-grande-librairie-saison-11/880881-la-grande-librairie.html> le 3 mars 2019, 1h, 32 min et 43 s.

CLEMENT, Murielle Lucie. « Entretien avec Andreï Makine », document consulté en ligne sur <http://www.muriellelucieclement.com/ecrivains-venus-dailleurs/> le 4 juin 2019.

--- « Entretien avec Andreï Makine. La littérature, science du salut », entretien consulté en ligne sur <https://bibliobs.nouvelobs.com/romans/20110120.OBS6598/entretien-avec-andrei-makine-la-litterature-science-du-salut.html> le 4 juillet 2019.

KOLAVENKO, Youri. « Писатель Андрей Макин : “Французы воплотили в жизнь советскую модель” » (« L’écrivain Andreï Makine : “Les Français ont mis en œuvre le modèle soviétique” »), *Izvestia*, le 15 août 2006, entretien consulté en ligne sur <https://archive.is/20130416215628/www.izvestia.ru/culture/article3095603/#selection-487.0-548.0> le 28 juillet 2019.

LARMINAT (DE), Astrid. « Osmonde sort de l’ombre », *Le Figaro Culture*, article consulté en ligne sur <http://www.lefigaro.fr/livres/2011/03/30/03005-20110330ARTFIG00656-osmonde-sort-de-l-ombre.php> le 3 septembre 2018.

MASSOUTRE, Guylaine. « Entretien avec Andreï Makine – La vie imprévisible », *Le Devoir*, 25 mars 2006, entretien consulté en ligne sur <https://www.ledevoir.com/lire/105056/entretien-avec-andrei-makine-la-vie-imprevisible> le 20 juillet 2019.

S. A. « Le retour en Russie d’Andreï Makine, le plus russe des écrivains français », consulté en ligne sur https://www.lepoint.fr/culture/le-retour-en-russie-d-andrei-makine-le-plus-russe-des-ecrivains-francais-27-08-2016-2064108_3.php le 30 avril 2019.

S. A. « Rencontre avec Andreï Makine, à l’occasion de la parution du *Testament français* (1997) », entretien consulté en ligne sur <http://www.gallimard.fr/catalog/entretiens/01033876.htm> le 5 août 2019.

VOISARD, Anne-Marie. « L’homme qui était là », *Le Soleil*, le 7 novembre 2006, p. A1.

--- Notices

https://data.bnf.fr/en/12743542/francoise_bour/, page consultée en ligne le 3 juin 2019.

S. A. « Andreï Makine », fiche consultée en ligne sur <https://bibliotheque-semur-en-auxois.net/author/view/id/4198> le 10 mars 2019.

S. A. « Élection de M. Andreï Makine (F5) », document consulté en ligne sur <http://www.academie-francaise.fr/actualites/election-de-m-andrei-makine-f5> le 15 juillet 2019.

S. A. https://www.amazon.fr/Vie-dun-homme-inconnu/product-reviews/202098296X/ref=cm_cr_dp_d_show_all_btm?ie=UTF8&reviewerType=all_reviews, page consultée en ligne le 1^{er} juin 2019.

S. A. Notice biographique consultée en ligne sur <http://www.academie-francaise.fr/les-immortels/andrei-makine> le 3 août 2019.

Sciences cognitives

AARTS, Henk et Kees van Den Bos. « On the Foundations of Beliefs in Free Will », *Psychological Science*, vol. 22, no. 4, 2011, p. 532-537.

ABRAHAM, Anna. *The Neuroscience of Creativity*, Cambridge, Cambridge University Press, 2018, 370 p.

AHMAD RIFAI, Sarah *et al.* « La visualisation d'un saut vertical améliore la performance d'un geste similaire chez un observateur », *Kinésithérapie*, vol. 12, n° 125, 2012, p. 47-51.

ANDLER, Daniel. *Cognitive Science*, ouvrage consulté en ligne sur andler.dec.ens.fr/pdf/94.pdf le 20 juin 2018.

APPERLY, Ian A. « Beyond Simulation–Theory and Theory–Theory : Why social cognitive neuroscience should use its own concepts to study “theory of mind” », *Cognition*, vol. 107, 2008, p. 266-283.

ARAÑA, Jorge. « Understanding the use of non-compensatory decision rules in discrete choice experiments : The role of emotions », *Ecological economics*, vol. 68, n° 8/9, 2009, p. 2316-2326.

ARDILA, Alfredo, Paulo H. Bertolucci, Lucia Braga *et al.*, « Illiteracy : the neuropsychology of cognition without reading », *Archives of clinical neuropsychology : the official journal of the National Academy of Neuropsychologists*, vol. 25, n° 8, p. 689-712.

ASMA, Stephen T. et Rami Gabriel, *The Emotional Mind. The Affective Roots of Culture and Cognition*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 2019, 448 p.

BARON-COHEN, Simon. *The Essential Difference. The Truth About the Female and the Male Brain*, New-York, Basic Books, 2003, 288 p.

BECK, Henning. *Les Erreurs du cerveau. Un super-pouvoir*, Neuilly-sur-Seine, Michel Lafon, 2018, trad. de l'allemand par Marie-Céline Trivier-Georg et Magali Guenette, 366 p.

BODEN, Margaret. *Mind as Machine. A History of Cognitive Science*, New York, Oxford University Press, 2006, 1631 p.

BOGDANOVA, Marina. « Cognitive Science : From Multidisciplinarity to Interdisciplinarity », *International Journal of Cognitive Research in Science, Engineering and Education*, vol. 5, n° 2, 2017, p. 145-150.

BOHLMANN, Ulrike M. et Moritz J. F. Bürger. « Anthropomorphism in the search for extra-terrestrial intelligence – The limits of cognition? », *Acta Astronautica*, vol. 143, 2018, p. 163-168.

BOOTHE, Ronald G., Elsi Vassdal et Marilyn Schneck. « Experience and Development in the Visual System : Anatomical Studies », in William T. Greenough et Janice M. Juraska (éds.), *Developmental NeuroPsychobiology*, New York, Academic Press, p. 295-316.

BORGHI, Anna M. « Object Concepts and Action », in Diane Pecher et Rolf A. Zwaan (éds.), *Grounding Cognition. The Role of Perception and Action in Memory, Language and Thinking*, Cambridge, Cambridge University Press, 2005, p. 8-34.

BREKHUS, Wayne. *Culture and Cognition : Patterns in the Social Construction of Reality*, Cambridge, Polity Press, 2015, 216 p.

CARRUTHERS, Peter et Peter K. Smith (éds.). *Theories of Theories of Mind*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996, 406 p.

CASILE, Antonino. « Mirror neurons (and beyond) in the macaque brain : An overview of 20 years of research », *Neuroscience Letters*, vol. 540, 2013, p. 3-14.

CATHIARD, Marie-Agnès, « De l'illusion "vase-face" aux membres et corps fantômes : l'Avenir des illusions », *Caietele Echinox*, « Imaginaire et illusion », vol. 23, 2012, p. 41-56.

--- « De l'«imaginaire» en prothétique », *Caietele Echinox*, vol. 34, « Posthumanist Configurations », 2018, p. 77-92.

--- Marie-Agnès et Fabio Armand. « BRAINCUBUS : Vers un modèle anthropologique neurocognitif transculturel pour les "fantômes" de l'imaginaire », in Patrick Pajon et Marie-Agnès Cathiard (éds.), *Les Imaginaires du cerveau*, Fernelmont-Paris, InterCommunications et Éditions Modulaires Européennes, 2014, p. 53-87.

CHAMAK, Brigitte. « Les sciences cognitives en France », *La Revue pour l'histoire du CNRS*, vol. 10, 2004, article consulté en ligne sur <http://journals.openedition.org/histoire-cnrs/583> le 14 mai 2018.

CHANGEUX, Jean-Pierre. *L'Homme neuronal*, Paris, Fayard, 1983, 379 p.

CHATER, Nick, Jennifer Misyak, Derrick Watson, Nathan Griffiths et Alex Mouzakitis. « Negotiating the Traffic : Can Cognitive Science Help Make Autonomous Vehicles a Reality? », *Trends in Cognitive Sciences*, vol. 22, n° 2, 2018, p. 93-95.

CHATER, Nick. « Can cognitive science create a cognitive economics? », *Cognition*, vol. 135, 2015, p. 52-55.

COLLINS, Thérèse, Daniel Andler et Catherine Tallon-Baudry (éds.). *La Cognition. Du neurone à la société*, Paris, Gallimard, 2018, 727 p.

CONTY, Laurence et Stéphanie Dubal, « Chapitre XIII. Émotions », in Thérèse Collins, Daniel Andler et Catherine Tallon-Baudry (éds.), *La Cognition. Du neurone à la société*, Paris, Gallimard, 2018, p. 518-562.

COWAN, Nelson. « George Miller's magical number of immediate memory in retrospect : Observations on the faltering progression of science », *Psychological Review*, vol. 122, n° 3, p. 536-541.

DAMASIO, Antonio. *Descartes' Error. Emotion, Reason and the Human Brain*, New York, Avon Books, 1994, 213 p.

--- *Looking for Spinoza. Joy, Sorrow and the Human Brain*, Eugene, Harvest, 2003, 368 p.

--- *Spinoza avait raison : joie et tristesse, le cerveau des émotions*, Paris, Odile Jacob, [2003] 2003, trad. de l'anglais par Jean-Luc Fidel, 364 p.

DEHAENE, Stanislas. *Les Neurones de la lecture*, Paris, Odile Jacob, 2007, 478 p.

DESCHAMPS, Bérangère et Sébastien Geindre. « Les effets perturbateurs des biais cognitifs et affectifs dans le processus de décision de reprendre une PME », *Revue Management & Avenir*, vol. 47, 2011, p. 15-34.

DICKERSON, Kelly, Peter Gerhardstein et Alecia Moser. « The Role of the Human Mirror Neuron System in Supporting Communication in a Digital World », *Frontiers in Psychology*, vol. 8, n° 698, 2017, article consulté en ligne sur <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC5427119/> le 18 novembre 2018.

FELDMAN BARRETT, Lisa. « The theory of constructed emotion : an active inference account of interoception and categorization », *Social Cognitive and Affective Neuroscience*, vol. 12, n° 1, 2017, p. 1-23, article consulté en ligne sur <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC5390700/pdf/nsw154.pdf> le 20 septembre 2018.

--- Conférence donnée à l'Université Northeastern, consultée en ligne sur <https://www.youtube.com/watch?v=h7Mtwds0wW4> le 15 septembre 2018, 1h 03 min 20 s.

--- *How Emotions Are Made. The Secret Life of the Brain*, Boston-New York, Houghton Mifflin Harcourt, 2017, 449 p.

--- et James A. Russell (éds.). *The Psychological Construction of Emotion*, New York-Londres, The Guilford Press, 2015, 479 p.

FERRARI, Pier Francesco et Vittorio Gallese. « Mirror neurons and intersubjectivity », in Stein Bråten (éd.), *On Being Moved : From Mirror Neurons to Empathy*, Amsterdam-Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 2007, p. 73-88.

FINE, Cordelia. *A Mind of Its Own : How Your Brain Distorts and Deceives*, New York, W. W. Norton & Company, 2008, 256 p.

FULLER, Steve, Marc de Mey, Terry Shinn, Steve Wooglar (éds.). *The Cognitive Turn, Sociological and Psychological Perspectives on Science*, Berlin, Springer, 1989, 260 p.

GALLESE, Vittorio. « The "shared manifold" hypothesis : From mirror neurons to empathy », *Journal of Consciousness Studies*, vol. 8, 2001, p. 33-50.

--- Pier Francesco Ferrari et Maria Alessandra Umiltà. « The Mirror Matching System : A Shared Manifold for Intersubjectivity », *Behavioral and Brain Sciences*, vol. 25, 2002, p. 35-36.

GARDNER, Howard. *The Mind's New Science. A History of the Cognitive Revolution*, New York, Basic Books, 1985, 352 p.

GAZZANIGA, Michel. *Le Cerveau social*, Paris, Robert Laffont, [1985] 1987, trad. de l'anglais par Jacques Polanis, 286 p.

GEORGIU, Ion. « Seven and the sausage machine : Searching for conclusions in Miller's 1956 magical paper », *Systems Research and Behavioral Science*, vol. 27, n° 6, p. 611-621.

GOLDMAN, Alvin. « Interpretation psychologized », *Mind and Language*, vol. 4, 1989, p. 161-185.

GOPNIK, Alison et Henry Wellman. « Why the child's theory of mind really is a theory », *Mind and Language*, vol. 7, 1992, p. 145-171.

--- et Andrew N. Meltzoff. *Words, Thoughts and Theories*, Cambridge (Mass.), MIT Press, 1997, 350 p.

GORDON, Robert. « Folk psychology as simulation », *Mind and Language*, vol. 1, 1986, p. 158-171.

GROOME, David (éd.). *An Introduction to Cognitive Psychology. Processes and Disorders*, New York, Psychology Press, [1999] 2014, 496 p.

FOXALL, Gordon R. et Mirella Yani-De-Soriano. « Influence of Reinforcement Contingencies and Cognitive Styles on Affective Responses : An Examination of Rolls' Theory of Emotion in the Context of Consumer Choice », *Journal of Applied Social Psychology*, vol. 41, n° 10, 2011, p. 2508-2537.

HARDY-VALLEE, Benoît et Nicolas Payette (éds.). *Beyond the Brain : Embodied, Situated and Distributed Cognition*, Newcastle, Cambridge Scholars Publishing, 2008, 250 p.

HARMON-JONES, Eddie. « Chapter 6 : A Cognitive Dissonance Theory Perspective on Persuasion », in James Price Dillard et Michael Pfau (éds.), *The Persuasion Handbook : Developments in Theory and Practice*, Thousand Oaks, SAGE Publications, 2002, p. 99-116.

HEAL, Jane. « Replication and functionalism », in Jeremy Butterfield (éd.), *Language, Mind, and Logic*, Cambridge, Cambridge University Press, 1986, p. 135-150.

HEMERT (VAN), Dianne A., Ype H. Poortinga et Fons J. R. van de Vijver. « Emotion and culture : A meta-analysis », *Cognition and Emotion*, vol. 21, n° 5, 2007, p. 913-943.

HEYMAN, Ira. « The Rallying Cry for the Cognitive Revolution », in Ulric Neisser, *Cognitive Psychology*, New York-Londres, Psychology Press, 2014, p. xv-xix.

HICKOCK, Gregory. *The Myth of Mirror Neurons : The Real Neuroscience of Communication and Cognition*, New York, W. W. Norton & Company, 2014, 292 p.

HOEMANN, Katie et Lisa Feldman Barret. « Concepts dissolve artificial boundaries in the study of emotion and cognition, uniting body, brain and mind », *Cognition and Emotion*, octobre 2018, p. 1-10, article consulté en ligne sur [10.1080/02699931.2018.1535428](https://doi.org/10.1080/02699931.2018.1535428) le 10 décembre 2018.

HUTCHINS, Edwin. *Cognition in the Wild*, Cambridge (Mass.), MIT Press, 1995, 402 p.

--- « Enaction, Imagination, and Insight », in John Stewart, Olivier Gapenne et Ezequiel A. Di Paolo (éds.), *Enaction. Toward a New Paradigm for Cognitive Science*, Cambridge (Mass.), MIT Press, 2010, p. 425-450.

JANSEN, Julia. « Phenomenology, Imagination and Interdisciplinary Research », in Daniel Schmicking et Shaun Gallagher (éds.), *Handbook of Phenomenology and Cognitive Science*, New York, Springer Netherlands, p. 141-158.

KIRKEBAEK, Brigit. « Reaching moments of shared experiences through musical improvisation. An aesthetic view on interplay between a musician and severely disabled or congenial deafblind children », in Stein Bråten (éd.), *On Being Moved : From Mirror Neurons to Empathy*, Amsterdam-Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 2007, p. 279-290.

LAGERLUND, Henrik (éd.). *Forming the Mind : Essays on the Internal Senses and the Mind/Body Problem from Avicenna to the Medical Enlightenment*, Berlin, Springer, 2007, 346 p.

LAMBERT, Jean-François. « Singularité de la nature du cerveau humain ou le cerveau humain comme singularité de la nature », in Frank Tinland (éd.), *Systèmes naturels, systèmes artificiels*, Ceyzérieu, Champ Vallon, 1991, p. 46-68.

LEMONS VASCONCELLOS, Silvio José et Cristiane Teresinha de Deus Virgili Vasconcellos. « Uma análise das duas revoluções cognitivas », *Psicologia em Estudo*, vol. 12, n° 2, 2007, article consulté en ligne sur http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1413-73722007000200020 le 19 juin 2018.

LLOYD, Geoffrey E. R. *Cognitive Variations. Reflections on the Unity and Diversity of the Human Mind*, Oxford, Oxford University Press, 2007, 210 p.

MCAVINUE, Laura P. et Ian H. Robertson. « Measuring Visual Imagery Ability : A review », *Imagination, Cognition and Personality*, vol. 26, n° 3, 2006/2007, p. 191-211.

MEFFERT, Harma, Valeria Gazzola, Johan A. den Boer, Arnold A. J. Bartels et Christian Keysers. « Reduced spontaneous but relatively normal deliberate vicarious representations in psychopathy », *Brain*, Oxford, Oxford University Press, vol. 136, n° 8, 2013, p. 2550-2562.

MEIN, Marie-Thérèse. « Les représentations du cerveau : modèles historiques », *Aster*, n° 7, 1988, p. 185-204.

MERRITT, Michele, Mog Stapleton, Somogy Varga et Mason Cash. « Cognition without borders : “Third wave” socially distributed cognition and relational autonomy », *Cognitive Systems Research*, vol. 25-26, 2013, p. 61-71.

MILLER, George A. « The Magical Number Seven, Plus or Minus Two : Some Limits on Our Capacity for Processing Information », *Psychological Review*, vol. 63, n° 2, p. 81-97.

NEUBAUER, Simon, Jean-Jacques Hublin et Philipp Gunz. « The evolution of modern human brain shape », *Science Advances*, vol. 4, n° 1, 2018, article consulté en ligne sur <http://advances.sciencemag.org/content/4/1/eaao5961> le 27 décembre 2018.

NEWEN, Albert, Leon de Bruin et Shaun Gallagher (éds.). *The Oxford Handbook of 4E Cognition*, Oxford, Oxford University Press, 2018, 960 p.

O’CONNOR, Kieron P. et Frederick Aardema. « The imagination : Cognitive, pre-cognitive, and meta-cognitive aspects », *Consciousness and Cognition*, vol. 14, 2005, p. 233-256.

OATLEY, Keith et Philip Johnson-Laird, « Cognitive approaches to emotions », *Trends in Cognitive Sciences*, vol. 18, n° 3, 2014, p. 134-140.

OBIOLS, Jérôme et Germán Elías Berríos. « The historical roots of Theory of Mind : the work of James Mark Baldwin », *History of Psychiatry*, vol. 20, 2009, p. 377-392.

PALMIERO, Massimiliano et al. « Domain-Specificity of Creativity : A Study on the Relationship Between Visual Creativity and Visual Mental Imagery », *Frontiers in Psychology*, vol. 6, 2015, article consulté en ligne sur <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC4664616/> le 4 décembre 2018.

PASSINGHAM, Richard. *Cognitive Neuroscience. A Very Short Introduction*, Oxford, Oxford University Press, 2016, 144 p.

PERRY, Mark. « Distributed cognition », in Harold Pashler (éd.), *Encyclopedia of the Mind*, Los Angeles-Londres, SAGE Publications, 2013, p. 258-260.

PINKER, Steven. *How the Mind Works*, New York-Londres, Penguin Books, 1997, 660 p.

PORTUGALI, Juval. *Complexity, Cognition and the City*, Berlin, Springer, 2011, 412 p.

PREMACK, David et Guy Woodruff. « Does the chimpanzee have a theory of mind? », *Behavioral and Brain Sciences*, « Cognition and Consciousness in Nonhuman Species », vol. 1, n° 4, 1978, p. 515-526.

REDELMEIER, Donald A. et Robert Wood Johnson. « Cognitive Science in Medicine : Biomedical Modeling », *The Journal of the American Medical Association*, vol. 112, n° 2, 1990, article consulté en ligne sur [doi:10.1001/jama.1990.03440140120047](https://doi.org/10.1001/jama.1990.03440140120047) le 10 juillet 2018.

RIZZOLATTI, Giacomo et Corrado Sinigaglia. *Les Neurones miroir*, Paris, Odile Jacob, [2006] 2011, trad. de l’italien par Marilène Raiola, 236 p.

ROSS, Don. *Economic Theory and Cognitive Science. Microexplanation*, Cambridge (Mass.), MIT Press, 2005, 454 p.

ROWLANDS, Mark. *The New Science of the Mind : From Extended Mind to Embodied Phenomenology*, Cambridge (Mass.), MIT Press, 2010, 249 p.

SCHÖGLER, Ben et Colwyn Trevarthen. « To sing and dance together. From infants to jazz », in Stein Bråten (éd.), *On Being Moved : From Mirror Neurons to Empathy*, Amsterdam-Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 2007, p. 291-312.

SMITH, Rachele. *Development of Theory of Mind From Ages Four to Eight*, University of Maine, 2009, thèse de doctorat consultée en ligne sur <https://digitalcommons.library.umaine.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1024&context=etd> le 10 janvier 2018, 128 p.

SPERRY, Roger W. « Cerebral Organization and Behavior », *Science*, n° 133, 1961, p. 1749-1757.

STEWART, John, Olivier Gapenne et Ezequiel A. Di Paolo. *Enaction. Toward a New Paradigm for Cognitive Science*, Cambridge (Mass.), MIT Press, 2010, 472 p.

TAGER, Allen. « Why Was the Colour Violet Rarely Used by Artists before the 1860s ? A Descriptive Summary and Potential Explanation », *Journal of Cognition and Culture*, vol. 18, 2018, p. 262-273.

VARELA, Francisco J. « The specious present : A neurophenomenology of time consciousness », in Jean Petitot, Francisco J. Varela, Barnard Pacoud et Jean-Michel Roy (éds.), *Naturalizing Phenomenology*, Palo Alto, Stanford University Press, 1999, p. 266-314.

--- Evan Thompson et Eleanor Rosch. *The Embodied Mind. Cognitive Science and Human Experience*, Cambridge (Mass.), MIT Press, [1991] 1993, 308 p.

WELLMAN, Henry M. *Making Minds. How the Theory of Mind Develops*, Oxford, Oxford University Press, 2014, 376 p.

WINSEN (VAN), Roel et Sidney W.A. Dekker. « SA Anno 1995 : A Commitment to the 17th century », *Journal of Cognitive Engineering and Decision Making*, vol. 9, n° 1, 2015, p. 51-54.

WOLF, Maryanne. *Proust and the Squid. The Story and Science of the Reading Brain*, New York, Harper Perennial, [2000] 2008, 336 p.

ZEKI, Samir. *Splendors and Miseries of the Brain : Love, Creativity, and the Quest for Human Happiness*, Malden, Wiley-Blackwell, 2009, 256 p.

Humanités cognitives

BORILLO, Mario et Jean-Marie Goulette. *Cognition et création*, Bruxelles, Mardaga, 2002, 400 p.

COLM HOGAN, Patrick. *Understanding Nationalism. On Narrative, Cognitive Science and Identity*, Columbus, Ohio State University Press, 2009, 448 p.

CURRIE, Gregory. *Image and Mind : Film, Philosophy, and Cognitive Science*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995, 332 p.

EFLAND, Arthur D. « Imagination in Cognition : The Purpose of the Arts », article consulté en ligne sur http://ed.arte.gov.tw/uploadfile/Periodical/428_26_66.pdf le 30 janvier 2019.

FEUERHAHN, Wolf et Raphael Mandrassi (éds.). *Les Sciences de l'homme à l'âge du neurone*, Auxerre, Éditions Sciences Humaines, 2011, 336 p.

HIBBING, John R., Kevin B. Smith, Jonathan C. Peterson et Balazs Feher. « The deeper sources of political conflict : evidence from the psychological, cognitive and neuro-sciences », *Trends in Cognitive Sciences*, vol. 18, n° 3, 2014, p. 111-113.

KEIGHTLEY, Emily et Michael Pickering. *The Mnemonic Imagination. Remembering as Creative Practice*, New York, Palgrave Macmillan, 2012, 239 p.

MANNICELLI, Ted et Paul Taberham (éds.). *Cognitive Media Theory*, New York-Londres, Routledge, 2014, 358 p.

PEARCE, Marcus T. Dahlia W. Zaidel, Oshin Vartanian, Martin Skov *et al.* « Neuroaesthetics : The Cognitive Neuroscience of Aesthetic Expérience », *Perspectives on Psychological Science*, vol. 11, n° 2, 2016, p. 265-279.

PERSSON, Per. *Understanding Cinema : A Psychological Theory of Moving Imagery*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003, 281 p.

PREESTER (DE), Helena (éd.). *Moving Imagination. Explorations of Gesture and Inner Movement*, Amsterdam-Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 2013, 320 p.

SALINAS, Agnès et Stéphan Hubert. « Processus, stratégies et risques de biais cognitifs sous-jacents à la communication interculturelle : référenciations individuelles et structures groupales culturelles en entreprise », *Bulletin du CRATIL*, vol. 11, 2013, p. 16-25.

SKOV, Martin et Oshin Vartanian. « Introduction : What is Neuroaesthetics ? » in Martin Skov et Oshin Vartanian (éds.), *Neuroaesthetics*, New York-Londres, Routledge, [2009] 2017, p. 1-8.

WALLACE, B. Alan (éd.). *Buddhism and Science. Breaking New Ground*, New York, Columbia University Press, 2003, 464 p.

ZUNSHINE, Lisa. « Introduction. What Is Cognitive Cultural Studies ? », in Lisa Zunshine (éd.), *Introduction to Cognitive Cultural Studies*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2010, p. 1-33.

--- *Études littéraires cognitives*

ABRAHAM, Anna, D. Yves von Cramon et Ricarda I. Schubitz. « Meeting George Bush versus meeting Cinderella : the neural response when telling apart what is real from what is fictional in the context of our reality », *Journal of Cognitive Neuroscience*, vol. 20, n° 6, 2008, p. 965-976.

ALEXANDROV, Vladimir E. « Literature, Literariness, and the Brain », *Comparative Literature*, vol. 59, n° 2, 2007, p. 97-118, et Francisco Ortega et Fernando Vidal, « Brains in Literature/Literature in the Brain », *Poetics Today*, vol. 34, n° 3, p. 327-360.

ARMSTRONG, Paul B. *How Literature Plays With Your Brain. The Neuroscience of Reading and Art*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2013, 240 p.

BANDURA, Gabriella. « Littérature et sciences cognitives : apports et légitimité d'une lecture transversale », *Carnets*, n° 9, 2017, article consulté en ligne sur <http://dx.doi.org/10.4000/carnets.2113> le 20 août 2018.

--- *Littérature et cognition. Pour une approche autopoïétique des œuvres de Michel Houellebecq, Éric Chevillard et Anne Garréta*, thèse en littérature française sous la direction de Tímea Gyimesi et Pierre Bayard, Université de Szeged-Université Paris 8, 2017, 265 et CIV p.

BARONI, Raphaël. *Les Rouages de l'intrigue. Les outils de la narratologie postclassique pour l'analyse des textes littéraires*, Genève, Slatkine, 2017, 218 p.

BATT, Noëlle. « *The Body Artist* de Don DeLillo : le pas de deux de l'art et de la clinique », *Revue française d'études américaines*, vol. 2, n° 132, 2012, p. 63-75.

BOLENS, Guillemette. « Cognition et sensorimotricité, humour et timing chez Cervantès, Sterne et Proust », in Françoise Lavocat (éd.), *Interprétation littéraire et sciences cognitives*, Paris, Hermann, 2016, p. 33-55.

--- « Les styles kinésiques : De Quintilien à Proust en passant par Tati », in Laurent Jenny (éd.), *Le Style en acte. Vers une pragmatique du style*, Genève, Métis Presses, 2011, p. 59-86.

BOURG, Tammy. « The Role of Emotion, Empathy, and Text Structure in Children's and Adults' Narrative Text Comprehension », in Roger J. Kreuz et Marye Sue MacNealy (éds.), *Empirical Approaches to Literature and Aesthetics*, Norwood, Ablex, 1996, p. 241-260.

BOYD, Brian. *Why Lyrics Last. Evolution, Cognition and Shakespeare's Sonnets*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 2012, 240 p.

BUDRA, Paul et Clifford Werier (éds.). *Shakespeare and Consciousness*, New York, Palgrave Macmillan, 2016, 307 p.

BURN, Stephen J. « Neuroscience and Modern Fiction », *Modern Fiction Studies*, Johns Hopkins University Press, vol. 61, n° 2, 2015, p. 209-225.

CALABRESE, Stefano et Stefano Ballerio (éds.). *Linguaggio, letteratura e scienze neuro-cognitive*, Ledizioni, Milano, 2014, format Kindle.

CARACCILO, Marco et Marco Bernini. *Letteratura e scienze cognitive*, Roma, Carocci, 2013, 126 p.

CARACCILO, Marco. *The Experientiality of Narrative. An Enactivist Approach*, Berlin, De Gruyter, 2014, 231 p.

CAVE, Terence. « Penser la littérature : vers une approche cognitive », in Françoise Lavocat (éd.), *Interprétation littéraire et sciences cognitives*, Paris, Hermann, 2016, p. 15-32.

--- *Thinking With Literature : Towards a Cognitive Criticism*, Oxford, Oxford University Press, 2016, 224 p.

CLAY, Zara et Marco Iacoboni. « Mirroring Fictional Others », article consulté en ligne sur http://www.emory.edu/LIVING_LINKS/publications/articles/Clay_Iacoboni_2011.pdf le 11 novembre 2018.

COOK, Amy. *Shakespearean Neuroplay. Reinvigorating the Study of Dramatic Texts and Performance Through Cognitive Science*, New York, Palgrave Macmillan, 2010, 205 p.

CRANE, Mary. *Shakespeare's Brain : Reading with Cognitive Theory*, Princeton, Princeton University Press, 2001, 288 p.

--- « Un cognitivisme historique est-il possible ? », in Françoise Lavocat (éd.), *Interprétation littéraire et sciences cognitives*, *Interprétation littéraire et sciences cognitives*, Paris, Hermann, 2016, p. 57-78.

--- et Alan Richardson. « Literary Studies and Cognitive Science : Towards a New Interdisciplinarity », *Mosaic*, vol. 32, 1999, p. 123-140.

CURRIE, Gregory. « Cracks in the glass : fiction, imagination and moral learning », article consulté en ligne sur https://www.unige.ch/lettres/framo/files/2014/3705/8759/G_Currie.pdf le 10 décembre 2018.

DALEY, Samantha. « Emotional Responses During Reading : Physiological Responses Predict Real-Time Reading Comprehension », *Journal of Educational Psychology*, vol. 106, n° 1, 2013, p. 132-143.

DANBLON, Emmanuelle. « Exprimer l'ineffable, une fonction cognitive de la fiction », in Catherine Grall (éd.), *Récit de fiction et représentation mentale*, Mont-Saint-Aignan, Presses Universitaires de Rouen et du Havre, 2007, p. 51-68.

DIDIERJEAN, André. *La Madeleine et le savant. Balade proustienne du côté de la psychologie cognitive*, Paris, Le Seuil, 2015, 192 p.

DINEGA, Alyssa W. *A Russian Psyche : The Poetic Mind of Marina Tsvetaeva*, Madison, University of Wisconsin Press, 2001, 416 p.

DJIKIC, Maja, Keith Oatley, Sara Zoeterman et Jordan Peterson. « On Being Moved by Art : How Reading Fiction Transforms the Self », *Creativity Research Journal*, vol. 21, n° 1, 2009, p. 24-29.

EASTERLIN, Nancy. *Wordsworth and the Question of Romantic Religion*, Lewisburg, Bucknell University Press, 1996, 182 p.

FLUDERNIK, Monika. « Narratology in the Twenty-First Century : The Cognitive Approach to Narrative », *Modern Language Association (MLA)*, vol. 125, n° 4, 2010, p. 924-930.

FREYERMUTH, Sylvie. « Anticipation, polyphonie et théorie de l'esprit », in ouvrage collectif, *Hommage à Maguy Albet. De la critique littéraire au roman*, Paris, L'Harmattan, 2010, p. 61-94.

--- « Théorie de l'esprit et temporalité subjective chez le personnage flaubertien », in Pierre Marillaud et Robert Gauthier (éds.), *La Temporalité*, Toulouse, Presses de l'Université de Toulouse Le Mirail, 2008, p. 207-214.

GEFEN, Alexandre et Emmanuel Bouju (éds.). *L'Émotion, puissance de la littérature ?*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2012, 217 p.

GERRIG, Richard J. *Experiencing Narrative Worlds*, New Haven, Yale University Press, 1993, 288 p.

GLOTOVA, Elena. « The Suffering Minds : Cognitive Stylistic Approach to Characterization in "The Child Who Was Tired" by Katherine Mansfield and "Sleepy" by Anton Chekhov », *Theory and Practice in Language Studies*, vol. 4, n° 12, 2014, p. 2445-2454.

GOTTSCHALL, Jonathan. *Literature, Science, and a New Humanities*, New York, Palgrave Macmillan, 2008, 236 p.

GRAHAM, Harman. « On the horror of phenomenology : Lovecraft and Husserl », document consulté en ligne sur <http://dar.ucegypt.edu/handle/10526/253> le 19 juin 2018.

GRALL, Catherine (éd.). *Récit de fiction et représentation mentale*, Mont-Saint-Aignan, Presses Universitaires de Rouen et du Havre, 2007, 110 p.

GREEN, Melanie C. « Transportation Into Narrative Worlds : The Role of Prior Knowledge and Perceived Realism », *Discourse Processes*, vol. 38, n° 2, 2010, p. 247-266.

GREEN, Melanie C. et Timothy C. Brock. « In the mind's eye : Transportation-imagery model of narrative persuasion », in Melanie C. Green et Jeffrey J. Strange et Timothy C. Brock (éds.), *Narrative Impact : Social and Cognitive Foundations*, Mahwah, Lawrence Erlbaum Associates, 2002, p. 315-341.

--- « The role of transportation in the persuasiveness of public narratives », *Journal of Personality and Social Psychology*, vol. 79, 2000, p. 701-721.

GRETHLEIN, Jonas et Luuk Huitink. « Homer's Vividness : An Enactive Approach », *Journal of Hellenic Studies*, vol. 137, 2017, p. 67-91.

GROSS, Sabine. « Cognitive Readings ; Or, The Disappearance of Literature in the Mind », *Poetics Today*, vol. 18, n° 2, p. 271-297.

HARTUNG, Franziska, Peter Withers, Peter Hagoort et Roel M. Willems. « When Fiction is Just as Real as Fact : No Difference in Reading Behavior between Stories Believed to be Based on True or Fictional Events », *Frontiers in Psychology*, 2017, article consulté en ligne sur <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pubmed/28983269> le 15 juin 2018.

HEISTER, Hilmar. « Mirror Neurons and Literature : Empathy and the Sympathetic Imagination in the Fiction of J.M. Coetzee », *Media Tropes*, vol. 4, n° 2, 2014, p. 98-113, consulté en ligne sur <https://mediatropes.com/index.php/Mediatropes/article/view/22382/18163> le 18 novembre 2018.

HERMAN, David (éd.). *The Emergence of Mind : Representations of Consciousness in Narrative Discourse in English*, Lincoln, University of Nebraska Press, 2011, 328 p.

--- « Cognitive Narratology », in Peter Hühn (éd.), *The Living Handbook of Narratology*, Hamburg, Hamburg University Press, 2013, article consulté en ligne sur https://wikis.sub.uni-hamburg.de/lhn/index.php/Cognitive_Narratology le 4 mars 2018.

--- « How stories make us smarter. Narrative Theory and Cognitive Semiotics », *Recherches en communication*, n° 19, 2003, article consulté en ligne sur <http://sites.uclouvain.be/rec/index.php/rec/article/viewFile/5231/4961> le 3 mars 2017.

--- « Narrative Theory and the Intentional Stance », *Partial Answers : Journal of Literature and the History of Ideas*, vol. 6, n° 2, 2008, p. 233-260.

--- « Narratology as a cognitive science », article consulté en ligne sur <http://www.imageandnarrative.be/inarchive/narratology/davidherman.htm> le 3 septembre 2018.

HOLLAND, Norman. *The Brain of Robert Frost : A Cognitive Approach to Literature*, New York, Routledge, 1998, 200 p.

HORNSBY, Jenna. « Neuro Theatre : "Live" Simulated Brain Surgery », article consulté en ligne sur <http://ilwuofe.wordpress.com/2014/02/18/neuro-theatre-live-simulated-brain-surgery-by-jenna-hornsby/> le 20 août 2018.

KEEN, Suzanne. « A Theory of Narrative Empathy », *Narrative*, vol. 14, n° 3, 2006, p. 207-236.

--- « Narrative Empathy », in Peter Hühn (éd.), *The Living Handbook of Narratology*, , Hamburg, Hamburg University Press, 2013, article consulté en ligne sur <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/narrative-empathy> le 2 novembre 2018.

--- « Readers' Temperaments and Fictional Character », *New Literary History*, vol. 42, n° 2, p. 295-314.

--- « Strategic Empathizing : Techniques of Bounded, Ambassadorial and Broadcast Narrative Empathy », *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, vol. 82, n° 3, 2008, p. 477-493.

--- *Empathy and the Novel*, Oxford, Oxford University Press, 2007, 274 p.

--- *Thomas Hardy's Brains : Psychology, Neurology and Hardy's Imagination*, Columbus, Ohio State University Press, 2014, 264 p.

KNAPP, John V. *Striking at the Joints : Contemporary Psychology and Literary Criticism*, Lanham, University Press of America, 1996, 316 p.

KOWALCZYK, Andrzej Slawomir. *Forms and Shadows : A Cognitive-Poetic Reading of Charles Williams's Fiction*, Berne, Peter Lang, 2017, 334 p.

KUKKONEN, Karin. *A Prehistory of Cognitive Poetics. Neoclassicism and the Novel*, New York, Oxford University Press, 2017, 288 p.

LAKOFF, George et Mark Johnson. *Metaphors We Live By*, Chicago, University of Chicago Press, 1980, 242 p.

LAKOFF, George et Mark Turner. *More Than Cool Reason : A Field Guide to Poetic Metaphor*, Chicago, University of Chicago Press, 1989, 237 p.

LAVOCAT, Françoise (éd.). *Interprétation littéraire et sciences cognitives*, Paris, Hermann, 2016, 224 p.

LYNE, Raphael. *Shakespeare, Rhetoric and Cognition*, Cambridge, Cambridge University Press, 2011, 267 p.

MAR, Raymond A., Keith Oatley, Jacob Hirsh, Jennifer dela Paz et Jordan B. Peterson. « Bookworms versus nerds : Exposure to fiction versus non-fiction, divergent associations with social ability, and the simulation of fictional social worlds », *Journal of Research in Personality*, vol. 40, 2006, p. 694-712.

MONTALBETTI, Christine. « Jean-Marie Schaeffer. *Pourquoi la fiction ?* Platon game over : Aristote au secours de Lara Croft », *Littérature*, n° 117, 2000, p. 126-127.

OATLEY, Keith. *Such Stuff as Dreams : The Psychology of Fiction*, Hoboken, Wiley-Blackwell, 2011, 290 p.

OLSEN, Jon-Arild. *L'Esprit du roman. Œuvre, fiction et récit*, Berne, Peter Lang, 2004, 346 p.

PALMER, Alan. « Intermental Thought in the Novel : The Middlemarch Mind », *Style*, vol. 39, n° 4, 2005, p. 427-439.

--- « Small Intermental Units in *Little Dorrit* », article consulté en ligne sur <https://periodicals.narr.de/index.php/real/article/viewFile/1618/1597> le 10 mai 2018, p. 163-180.

--- *Social Minds in the Novel*, Columbus, Ohio State University Press, 2010, 220 p.

PARK S., Sowon. « The “hard” problem from a literary perspective : on cognitive literary criticism », *Neohelicon*, vol. 41, n° 2, 2014, p. 347-358.

PATRON, Sylvie (éd.). *Introduction à la narratologie postclassique. Les nouvelles directions de la recherche sur le récit*, Villeneuve d’Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2018, 210 p.

--- « Entretien avec Jon-Arild Olsen », document consulté en ligne sur <http://www.vox-poetica.org/entretiens/intOlsen.html> le 12 août 2018.

--- « La représentation de l’esprit dans la narratologie postclassique : un bref état de l’art », *Revue Critique de Fxixion Française Contemporaine*, Ghent University & École Normale Supérieure, 2016, article consulté en ligne sur <https://hal-univ-diderot.archives-ouvertes.fr/hal-01417818/document> le 3 mai 2018.

PHELAN, James. « Rhetorical Theory, Cognitive Theory and Morrison’s “Recitatif”. From Parallel Play to Productive Collaboration », in Lisa Zunshine (éd.), *The Oxford Handbook of Cognitive Literary Studies*, Oxford, Oxford University Press, 2015, p. 120-135.

PHILLIPS, Natalie M. « Literary Neuroscience and History of Mind : An Interdisciplinary fMRI Study of Attention and Jane Austen », in Lisa Zunshine (éd.), *The Oxford Handbook of Cognitive Literary Studies*, Oxford, Oxford University Press, 2015, p. 55-81.

POLVINEN, Merja. « Enactive Perception and Fictional Worlds », in Peter Garratt (éd.), *The Cognitive Humanities. Embodied Mind in Literature and Culture*, Londres, Palgrave Macmillan, 2016, p. 19-34.

PORTER ABBOTT, H. « Reading Meaning Where None is Intended : A Cognitivist Reappraisal of the Implied Author », *Poetics Today*, vol. 32, n° 3, 2011, p. 459-485.

PRUDHOMME, Sylvain. « Littérature et sciences cognitives », *Labyrinthe*, n° 20, 2005, p. 93-94.

RABINOWITZ, Peter J. « Toward a Narratology of Cognitive Flavor », in Lisa Zunshine (éd.), *The Oxford Handbook of Cognitive Literary Studies*, Oxford, Oxford University Press, 2015, p. 85-103.

RICHARDSON, Alan. « Cognitive Science and the Future of Literary Studies », *Philosophy and Literature*, Johns Hopkins University Press, vol. 23, n° 1, 1999, p. 157-173.

--- « Studies in Literature and Cognition : A Field Map », in Alan Richardson et Ellen Spolsky (éd.), *The Work of Fiction : Cognition, Culture, and Complexity*, Farnham, Ashgate, 2004, p. 1-30.

RODENAS TÓLOSA, Beatriz. « Inner surfaces in *King Lear* », in José Luis Otal Campo, Ignasi Navarro I Fernando et Begona Bellés Fortuño (éds.), *Cognitive and Discourse Approaches to Metaphor and Metonymy*, Castelló de la Plana, Publicacions de la Universitat Jaume I, 2005, p. 133-146.

RYAN, Marie-Laure. « Kinds of Minds : On Alan Palmer's "Social Minds" », *Style*, vol. 45, n° 4, 2011, p. 654-659.

--- « Narratologie et sciences cognitives : une relation problématique », *Cahiers de narratologie. Analyse et théorie narratives*, vol. 28, 2015, p. 1-23.

SCHAEFFER, Jean-Marie. *Pourquoi la fiction ?*, Le Seuil, Paris, 1999, 346 p.

SCHMITT, Arnaud. « De la poétique cognitive et de ses (possibles) usages », *Poétique*, vol. 2, n° 170, 2012, p. 143-162.

SEMINO, Elena. « Blending and Characters' Mental Functioning in Virginia Woolf's "Lappin and Lapinova" », *Language and Literature*, vol. 15, n° 1, 2006, p. 55-72.

SILVA, Catarina, Marie Montant, Aurélie Ponz et Johannes C. Ziegler. « Emotions in reading : Disgust, empathy and the contextual learning hypothesis », *Cognition*, vol. 125, n° 2, 2012, p. 333-338.

SPERBER, Dan et Deirdre Wilson. *La Pertinence. Communication et cognition*, Paris, Minuit, 1989, trad. de l'anglais par Abel Gerschenfeld et Dan Sperber, 400 p.

SPOLSKY, Ellen. *Gaps in Nature : Literary Interpretation and the Modular Mind*, Albany, SUNY Press, 1993, 247 p.

--- *Gaps in Nature. Literary Interpretation and the Modular Mind*, Albany, State University of New York Press, 1993, 246 p.

--- *The Contracts of Fiction. Cognition, Culture, Community*, Oxford, Oxford University Press, 2015, 320 p.

--- *Word vs Image : Cognitive Hunger in Shakespeare's England*, Houndmills-New York, Palgrave Macmillan, 2006, 240 p.

STOCKWELL, Peter. *Cognitive Poetics : An Introduction*, New-York, Routledge, 2002, 208 p.

SWEENEY COOMBS, David. « Reading in the Dark : Sensory Perception and Agency in *The Return of the Native* », *English Literary History*, Johns Hopkins University Press, vol. 78, n° 4, 2011, p. 943-966.

SZUMSKYJ, Ben J. S. et Sunand Tryambak Joshi (éds.). *Fritz Leiber and H.P. Lovecraft : Writers of the Dark*, Rockville, Wildside Press, 2005, 324 p.

TAMAYA, Meera. *An Interpretation of Hamlet Based on Recent Development in Cognitive Studies*, Lewiston, Edwin Mellen Press Ltd, 2001, 104 p.

TAYLOR, Marjorie, Sara D. Hodges et Adèle Kohányi. « The Illusion of Independent Agency : Do Adult Fiction Writers Experience Their Characters as Having Minds of their Own? », *Imagination, Cognition and Personality*, vol. 22, n° 4, 2003, p. 361-380.

TROSCIANKO, Emily T. « Cognitive realism and memory in Proust's madeleine episode », *Memory Studies*, vol. 6, n° 4, 2013, p. 437-456.

--- « The cognitive realism of memory in Flaubert's *Madame Bovary* », *The Modern Language Review*, vol. 107, n° 3, 2012, p. 772-795.

--- « Why We Need Cognitive Literary Studies To Help Us Understand & Treat Mental Illness », conférence visualisée en ligne sur <https://www.youtube.com/watch?v=gRu6LmP351c> le 30 janvier 2018.

--- <https://troscianko.com/>, page consultée en ligne le 28 juin 2019.

--- *Kafka's Cognitive Realism*, New York-Londres, Routledge, 2016, 272 p.

--- et Michael Burke (éds.). *Journal of Literary Semantics*, vol. 42, n° 2, « Explorations in Cognitive Literary Science », 2013.

--- et Michael Burke. « Introduction. A Window on to the Landscape of Cognitive Literary Science », in Emily T. Troscianko et Michael Burke (éds.), *Cognitive Literary Science. Dialogues Between Literature and Cognition*, Oxford, Oxford University Press, 2017, p. 1-15.

TSUR, Reuven. « Aspects of Cognitive Poetics », 2011, article consulté en ligne sur http://www.neurohumanitiestudies.eu/archivio/Tsur_Aspects_of_Cognitive_Poetics.pdf le 3 juin 2018, p. 1-24.

--- « Lakoff's roads not taken », *Pragmatics & Cognition*, vol. 7, n° 2, 1999, p. 339-359.

--- *Poetic Conventions as Cognitive Fossils*, Oxford, Oxford University Press, 2017, 304 p.

--- *Toward a Theory of Cognitive Poetics*, Brighton et Portland, Sussex Academic Press, 2008, 573 p.

--- *What is cognitive poetics ?*, Tel Aviv, The Katz Research Institute for Hebrew Literature, 1983, 66 p.

TUCAN, Gabriela. « The reader's mind beyond the text – The science of cognitive narratology », *Romanian Journal of English Studies*, vol. 10, n° 1, 2013, p. 299-308.

TURNER, Mark. *Reading Minds : The Study of English in the Age of Cognitive Science*, Princeton, Princeton University Press, 1991, 298 p.

--- *The Literary Mind*, Oxford, Oxford University Press, 1996, 187 p.

VERNAY, Jean-François. « Dans le laboratoire des études littéraires cognitives », document consulté en ligne sur <https://www.fabula.org/revue/document10619.php> le 30 août 2018.

WASGCHAL, Steven. « The Smellscape of Don Quixote : A Cognitive Approach », *Cervantes : Bulletin of the Cervantes Society of America*, vol. 32, n° 1, « Cognitive Cervantes », 2012, p. 125-162.

WEHRS, Donald R. « Affective Dissonance and Literary Mediation : Emotion Processing, Ethical Signification, and Aesthetic Autonomy in Cervantes's Art of the Novel », *Cervantes : Bulletin of the Cervantes Society of America*, vol. 32, n° 1, « Cognitive Cervantes », 2012, p. 201-230.

WHALEN, Douglas H., Lisa Zunshine et Michael Holquist. « Increases in Perspective Embedding Increase Reading Time Even with Typical Text Presentation : Implications for the Reading of Literature », *Frontiers in Psychology*, vol. 6, 2015, article consulté en ligne sur <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC4656850/> le 20 juin 2018.

--- « Theory of Mind and embedding of perspective : A psychological test of a literary "sweet spot" », *Scientific Study of Literature*, vol. 1, n° 2, 2012, p. 301-315.

WILLIAMS, David. *The Trickster Brain. Neuroscience, Evolution, and Narrative*, Lanham-New York, Lexington Books, 2012, 314 p.

WILSON, Deirdre. « Relevance Theory and Literary Interpretation », in Terence Cave et Deirdre Wilson (éds.), *Reading Beyond the Code. Literature and Relevance Theory*, Oxford, Oxford University Press, 2018, p. 185-204.

WISE, Richard J.S. et Rodrigo M. Braga. « Default mode network : the seat of literary creativity? », *Trends in Cognitive Sciences*, vol. 18, n° 3, 2014, p. 116-117.

WOJCIEHOWSKI, Hannah Chapelle. « The Mirror Neuron Mechanism and Literary Studies : An Interview with Vittorio Gallese », *California Italian Studies*, vol. 2, n° 1, 2011, consulté en ligne sur <https://escholarship.org/uc/item/56f8v9bv> le 10 novembre 2018.

ZUNSHINE, Lisa. « From the Social to the Literary : Approaching Cao Xueqin's *The Story of the Stone (Honglou meng)* from a Cognitive Perspective », in Lisa Zunshine (éd.), *The Oxford Handbook of Cognitive Literary Studies*, Oxford, Oxford University Press, 2015, p. 176-196.

--- « Introduction to Cognitive Literary Studies », in Lisa Zunshine (éd.), *The Oxford Handbook of Cognitive Literary Studies*, Oxford, Oxford University Press, 2015, p. 1-9.

--- « Mind Plus : Sociocognitive pleasures of Jane Austen's Novels », *Studies in the Literary Imagination*, vol. 42, n° 2, 2009, p. 103-123.

--- « Theory of Mind and Experimental Representations of Fictional Consciousness », *Narrative*, vol. 11, n° 3, 2003, article consulté en ligne sur <https://pdfs.semanticscholar.org/7a5e/c006e52f792c7b5f4d0e8a096fd76f306b8c.pdf> le 3 novembre 2018.

Psychologie, psychothérapie et psychanalyse

BATSON C. Daniel, Bruce D. Duncan, Paula Ackerman, Terese Buckley et Kimberly Birch. « Is Empathic Emotion a Source of Altruistic Motivation? », *Journal of Personality and Social Psychology*, vol. 40, n° 2, 1981, p. 290-302.

BENVENUTO, Sergio et Raffaele Siniscalco. « Psychoanalysis in USA. A Conversation with Otto Kernberg », *European Journal of Psychoanalysis*, n° 5, 1997, entretien consulté en ligne sur <http://www.psychomedia.it/jep/number5/kernberg.htm> le 30 août 2018.

BERNE, Eric. *Games People Play. The Psychology of Human Relationships*, New York, Ballantine Books, 1964, 216 p.

--- *What Do You Say After You Say Hello ? The Psychology of Human Destiny*, New York, Grove Press, 1972, 457 p.

BOLGERT, Catherine. « L'identification projective », *Gestalt*, vol. 1, n° 24, 2003, p. 141-159.

BROSSARD, Alain. *De la psychologie du regard. De la perception visuelle aux regards*, Neuchâtel-Paris, Delachaux et Niestlé, 1992, 300 p.

CARR, Alan. *Family Therapy and Systemic Practice. Readings on Child Protection, Clinical Techniques and Empirical Foundations*, Lanham-New York, University Press of America, 1997, 328 p.

CHOMSKY, Noam. « A Review of B. F. Skinner's *Verbal Behavior* », article consulté en ligne sur https://chomsky.info/1967____/ le 25 août 2018.

--- « Review of Skinner's *Verbal Behavior* », *Language*, n° 35, 1959, p. 26-58

CORSON, Yves et Nadère Verrier. *Les Faux souvenirs*, Bruxelles, De Boeck, 2013, 128 p.

CORVELEYN, Jozef et Paul Moyaert (éds.). *Psychosis : Phenomenological and Psychoanalytical Approaches*, Leuven, Leuven University Press, 2003, 166 p.

CRESPO, Luis Fernando. *L'Identification projective dans les psychoses*, Paris, L'Harmattan, 2003, 256 p.

FREUD, Sigmund. *L'Interprétation du rêve*, Paris, Presses Universitaires de France, [1900] 2012, trad. de l'allemand par Janine Altounian, Pierre Cotet, René Lainé, Alain Rauzy et Françoise Robert, 756 p.

GUNNELL, Justin J. et Stephen J. Ceci. « When emotionality trumps reason : A study of individual processing style and juror bias », *Behavioral Sciences & the Law*, vol. 28, n° 6, 2010, p. 850-877.

HARRIS, Paul. *The Work of the Imagination*, Oxford, Blackwell, 2000, 222 p.

HEIDER, Fritz. *The Psychology of Interpersonal Relations*, New York, John Wiley & Sons, 1958, 322 p.

HOFFMAN, Martin L. *Empathy and Moral Development. Implications for Caring and Justice*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000, 342 p.

JALLEY, Émile. *Freud Wallon Lacan. L'enfant au miroir*, Paris, E.P.E.L., 1998, 400 p.

JAMES, William. « Does "consciousness" exist? », *The Journal of Philosophy, Psychology and Scientific Methods*, vol. 1, n° 18, 1904, p. 477-491.

JOHNSTON, Adrian et Catherine Malabou. *Self and Emotional Life. Philosophy, Psychoanalysis, and Neuroscience*, New York, Columbia University Press, 2013, 304 p.

KALSCHED, Donald. *The Inner World of Trauma. Archetypal Defences of the Personal Spirit*, Londres-New York, Routledge, 1996, 242 p.

KARPMAN, Stephen. « Fairy Tales Script and Drama Analysis », *Transactional Analysis Bulletin*, vol. 7, n° 26, 1968, p. 39-43.

KEDIA, Marianne, Johann Vanderlinden, Gérard Lopez, Isabelle Saillot et Daniel Brown. *Dissociation et mémoire traumatique*, Paris, Dunod, 2012, 256 p.

KELLEY, Harold. « Attribution Theory in Social Psychology », in David Levine et Daniel E. Berlyne, *Nebraska Symposium on Motivation*, vol. 15, Lincoln, University of Nebraska Press, 1967, p. 192-238.

KLEIN, Melanie. « Chapitre IX - Notes sur quelques mécanismes schizoïdes », in ouvrage collectif, *Développements de la psychanalyse*, Paris, Presses Universitaires de France, 2013, trad. de l'anglais par Willy Baranger, p. 274-300.

LANZONI, Susan. *Empathy : A History*, New Haven-Londres, Yale University Press, 2018, 408 p.

PALMER, David C. « On Chomsky's Appraisal of Skinner's *Verbal Behavior* : A Half Century of Misunderstanding », *The Behavior Analyst*, vol. 29, n° 2, 2006, p. 253-267.

PHILLIPS, James et James Morley (éds.). *Imagination and Its Pathologies*, Cambridge (Mass.), MIT Press, 2003, 284 p.

SAUVERZAC (DE), Jean-François. « Sur les origines anthropologiques du réel chez Lacan », *Cliniques méditerranéennes*, vol. 1, no 63, 2001, p. 223-237.

SKINNER, Burrhus F. *Verbal Behavior*, New York, Appleton-Century-Crofts, 1957, 478 p.

TRIMBLE, Michael. « Personality Disorders and Epilepsy », in Steven C. Schachter, Gregory L. Holmes et Dorothee G. A. Kasteleijn-Nolst Trenité (éds.), *Behavioral Aspects of Epilepsy. Principles and Practice*, New York, Demos, 2008, p. 53-60.

WATSON, John Broadus. « Psychology as the behaviorist views it », *Psychological Review*, n° 20, 1913, p. 158-177.

WATT SMITH, Tiffany. *The Book of Human Emotions : From Ambigophobia to Umpty – 154 Words from Around the World for How We Feel*, Boston, Little, Brown and Company, 2016, 336 p.

WEINER, Bernard. *An Attributional Theory of Motivation and Emotion*, New York, Springer-Verlag, 1986, 304 p.

Anthropologie, philosophie, théologie, mythologie et imagologie culturelle

ABE, Masao. *Zen and Comparative Studies*, ouvrage édité par Steven Heine, Honolulu, University of Hawai'i Press, 1997, 262 p.

ARISTOTE. *De l'âme*, Paris, Gallimard, 2005, trad. du grec ancien par Pierre Thillet, 342 p.

--- *Petits traités d'histoire naturelle*, Paris, Les Belles Lettres, 1953, édité et trad. du grec ancien par René Mugnier, 153 p.

ARMISEN, Mireille. « La notion d'imagination chez les anciens. I – Les philosophes », *Pallas. Revue d'études antiques*, vol. 26, 1979, p. 11-51.

BACHELARD, Gaston. *L'Air et les songes. Essai sur l'imagination du mouvement*, Paris, Librairie José Corti, [1943] 2016, 352 p.

--- *L'Eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, Librairie José Corti, [1942] 2018, 223 p.

--- *La Poétique de la rêverie*, Paris, Presses Universitaires de France, [1960] 2017, p. 124.

--- *La Psychanalyse du feu*, Paris, Gallimard, [1949] 2017, 191 p.

--- *La Terre et les rêveries de la volonté. Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, Éditions Corti, [1947] 2016, 383 p.

--- *La Terre et les rêveries du repos*, Paris, Librairie José Corti, 1948, 378 p.

--- *Poétique de l'espace*, Paris, Gallimard, [1957] 1961, 266 p.

BENMAKHOLOUF, Ali (éd.). *La Raison et la question des limites*, Casablanca, Le Fennec, 1996, 236 p.

BERGSON, Henri. *Durée et simultanéité*, Genève, Arvensa Éditions, [1922] 2019, 195 p.

--- *Essai sur les données immédiates de la conscience*, Paris, Presses Universitaires de France, [1889] 2003, 180 p.

BERG-SØRENSEN, Anders Nils Holtug et Kasper Lippert-Rasmussen. « Essentialism vs. Constructivism : Introduction », *Distinktion : Scandinavian Journal of Social Theory*, vol. 11, n° 1, 2010, p. 39-45.

- BOEHM, Gottfried et William John Thomas Mitchell. « Pictorial versus Iconic Turn : Two Letters », *Culture, Theory and Critique*, vol. 50, n° 2-3, 2009, p. 103-121.
- BOWERS, Susan R. « Medusa and the Female Gaze », *The National Women's Studies Association Journal*, vol. 2, n° 2, 1990, p. 217-235.
- BRENDA, Julien. *La Trahison des clercs*, Paris, Grasset, [1927] 2003, 330 p.
- BRONNER, Gérald. *Croyances et imaginaires contemporains*, Paris, Éditions Manucius, 2013, 51 p.
- BROWN, Margery L. « Hephaestus, Hermes, and Prometheus. Jesters to the Gods (Greece and Rome : Myth : Second Millenium B.C.E. – Present) », in Vicki K. Janik (éd.), *Fools and Jesters in Literature, Art, and History : A Bio-Bibliographical Sourcebook*, Greenwood Press, Westport, 1998, p. 237-245.
- BRUNEL, Pierre. *Le Mythe de la métamorphose*, Paris, Armand Colin, 1974, 304 p.
- BRUNSCHVICG, Léon. *Héritage des mots, héritage des idées*, Paris, Presses Universitaires de France, 1950, 85 p.
- BURKE, Edmund. *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*, Cambridge, Cambridge University Press, [1757] 2014, 342 p.
- BUTLER, Judith. « Performativity, Precarity and Sexual Politics », *AIBR. Revista de Antropologia Iberoamericana*, vol. 4, n° 3, 2009, p. i-xiii.
- CAILLOIS, Roger. *L'Homme et le sacré*, Paris, Gallimard, [1939], 1988, 256 p.
- CAMPBELL, Joseph. *Myths to Live By*, Londres, Penguin Books, 1993, 187 p.
- CARRICABURU, Danièle. « Les hommes hémophiles face à la médecine : Mise en acte d'une recherche », *Socio-anthropologie*, n° 5, 1999, article consulté en ligne sur <http://journals.openedition.org/socio-anthropologie/55> le 25 mai 2019.
- CILLIERS, Friedrich Paul. *Complexity and Postmodernism : Understanding Complex Systems*, New York, Routledge, 1998, 168 p.
- CITTON, Yves. *L'Avenir des humanités. Économie de la connaissance ou cultures de l'interprétation ?*, La Découverte, 2010, 204 p.
- *Mythocratie. Storytelling et imaginaire de gauche*, Paris, Éditions Amsterdam, 2010, 224 p.
- CORBIN, Alain, Jean-Jacques Courtine et Georges Vigarello (éds.). *Histoire des émotions*, trois volumes, Paris, Le Seuil, 2016-2017, 550 p, 480 p et 620 p.
- CORBIN, Alain. *Le Miasme et la jonquille. L'odorat et l'imaginaire social, XVIII^e-XIX^e siècles*, Paris, Aubier-Montaigne, 1982, 334 p.

COX, Trevor. *Now You're Talking : The Story of Human Conversation from the Neanderthals to Artificial Intelligence*, Londres, The Bodley Head, 2018, 312 p.

DANCOURT, Michèle. *Dédale et Icare. Métamorphoses d'un mythe*, Paris, C.N.R.S. Éditions, 2002, 219 p.

DEGRYSE, Lucas. « Le surhomme et la volonté de puissance », *Le Philosophoire*, vol. 3, n° 18, 2002, p. 69-80.

DESCARTES, René. *Discours de la méthode. Méditations métaphysiques*, Paris, Flammarion, 2008, 669 p.

DURAND, Gilbert. *L'Imagination symbolique*, Paris, Presses Universitaires de France, [1964] 2015, 133 p.

--- *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire. Introduction à l'archétypologie générale*, Paris, Dunod, [1960] 2016, 507 p.

ELIADE, Mircea. *Forgerons et alchimistes*, Paris, Flammarion, [1997] 2018, 312 p.

FOUCAULT, Michel. « Des espaces autres », *Empan*, vol. 2, n° 54, 2004, p. 12-19, article consulté en ligne sur <https://www.cairn.info/revue-empan-2004-2-page-12.htm> le 10 janvier 2019.

--- *L'Ordre du discours*, Paris, Gallimard, 1971, p. 29-30, et « Qu'est-ce qu'un auteur ? », document consulté en ligne sur <http://1libertaire.free.fr/MFoucault319.html> le 10 juin 2018.

--- *Les Mots et les choses*, Paris, Gallimard, [1966] 1969, 400 p.

GABRIEL, Markus. *Pourquoi je ne suis pas mon cerveau. La Philosophie face aux neurosciences*, 2017, trad. de l'allemand par Georges Sturm avec la collaboration de Sibylle M. Sturm, 384 p.

GIRARD, René. *Le Bouc émissaire*, Paris, Le Livre de Poche, [1982] 1986, 314 p.

GROSJEAN, Sylvie et Luc Bonneville. « Saisir le processus de remémoration organisationnelle des actants humains et non humains au cœur du processus », *Revue d'anthropologie des connaissances*, vol. 3, n° 2, 2009, p. 317-347.

HALL, Edward T. et Mildred Reed Hall. *Hidden Differences : Doing Business With the Japanese*, [1987] 1990, New York, Anchor Books, 192 p.

--- *The Dance of Life : The Other Dimension of Time*, New York, Anchor Books, 1983, 256 p.

--- *The Hidden Dimension*, Garden City, New York, 1966, 201 p.

HOFSTEDE, Geert. *Culture's Consequences : International Differences in Work-Related Values*, Newbury Park, SAGE Publications, 1984, 327 p.

--- <http://www.geerthofstede.nl/>, site consulté en ligne le 28 novembre 2018.

HUSSERL, Edmund. *Leçons pour une phénoménologie de la conscience intime du temps*, Paris, Presses Universitaires de France, [1928] 1996, trad. de l'allemand par Henri Dussort, 224 p.

--- *Phantasy, Image Consciousness, and Memory (1898-1925)*, Berlin, Springer, 2005, 796 p.

HYNES, William J. « Mapping the Characteristics of Mythic Tricksters : A Heuristic Guide », in William J. Hynes et William G. Doty (éds.), *Mythical Trickster Figures. Contours, Contexts, and Criticisms*, Tuscaloosa-Londres, University of Alabama Press, 1993, p. 34-42.

JANKELEVITCH, Vladimir. *L'Irréversible et la nostalgie*, Paris, Flammarion, [1974] 2017, 392 p.

LANDRY, Donna et Gerland MacLean (éds.). *The Spivak Reader : Selected Works of Gayatri Chakravorty Spivak*, New York, Routledge, 1996, 344 p.

LARSON, Victoria. « A Rose Blooms in the Winter : The Tradition of the *Hortus Conclusus* and its Significances as a Devotional Emblem », *Dialogue : A Journal of Theology*, vol. 52, n° 4, 2013, p. 303-312.

LEIBNIZ, Gottfried Wilhelm. *Theodicy*, New York, Cosimo Classics, [1710] 2010, trad. du français par E. M. Huggard, 382 p.

MAGNY, Michel. *Aux Racines de l'Anthropocène : une crise écologique reflète d'une crise de l'homme*, Lormont, Le Bord de l'Eau, 2019, 386 p.

MATTIUSI, Laurent. « Schème, type, archétype », in Danièle Chauvin, André Siganos, Philippe Walter. *Questions de mythocritique. Dictionnaire*, Paris, Imago, 2005, p. 307-317.

MEMETEAU, Richard. *Pop-culture. Réflexions sur les industries du rêve et l'invention des identités*, Paris, Zones, 2014, 250 p.

MERABET, Emma. « Rêver l'intimité de la matière. Éclairer les imaginaires des arts contemporains de la marionnette à la lumière de la rêverie bachelardienne », article consulté en ligne sur <https://static1.squarespace.com/static/542cf50be4b0b0eacb4ab721/t/57e8e017d2b857a31e1f327e/1474879513656/> le 10 janvier 2019, p. 112-125.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1946, 531 p.

MONNEYRON, Frédéric et Joël Thomas. *Mythes et littérature*, Paris, Presses Universitaires de France, 2002, 128 p.

NICOLESCU, Basarab. *La Transdisciplinarité. Manifeste*, Monaco, Éditions du Rocher, 1996, 231 p.

NIETZSCHE, Friedrich. *Ainsi parlait Zarathoustra*, Paris, Flammarion, [1883-1891] 2006, [googlebooks], trad. de l'allemand par Geneviève Bianquis, sans pagination.

OLSON, Gary. *Empathy Imperiled : Capitalism, Culture and the Brain*, New York-Heidelberg-Dordrecht-London, Springer, 2013, 120 p.

PAGEAUX, Daniel-Henri. « De l'imagerie culturelle à l'imaginaire », in Pierre Brunel et Yves Chevrel (éds.), *Précis de littérature comparée*, Paris, Presses Universitaires de France, 1989, p. 133-162.

--- « Recherche sur l'imagologie. De l'Histoire culturelle à la Poétique », *Thélème : Revista complutense de estudios franceses*, n° 8, 1995, p. 135-160.

PALAMAS, Grégoire. « Les deux imaginations », in Grégoire Palamas, *Défense des saints hésychastes. Introduction, texte critique, traduction et notes*, édition établie par Jean Meyendorff, Louvain, Imprimerie Frankie, 1959, p. 510-512.

PASCAL, BLAISE. *Pensées*, Paris, Flammarion, [1669] 2008, 167 p.

PEARCE, Fred. *With Speed and Violence. Why Scientists Fear Tipping Points in Climate Change*, Boston, Beacon Press, 2007, 312 p.

PLATON. *Cratyle*, Paris, Flammarion, 1999, trad. du grec ancien par Catherine Dalimier, 317 p.

--- *La République*, Paris, Flammarion, 2002, trad. du grec ancien par Victor Cousin, 801 p.

REDDY, William. *The Making of Romantic Love. Longing and Sexuality in Europe, South Asia and Japan, 900-1200 CE*, The University of Chicago Press, 2012, 439 p.

RENARD, Jean-Bruno. « La conception durandienne du symbole », *Sociétés*, vol. 1, n° 123, 2014, p. 35-40.

RORTY, Richard M. (éd.). *The Linguistic Turn. Essays in Philosophical Method*, Chicago, University of Chicago Press, 1967, 416 p.

ROTH-HAILLOTE, Roselyne. « Les nourritures substantielles du corps et de l'Esprit », *Food and Religion*, n° 5, 2006, article consulté en ligne sur <https://journals.openedition.org/aof/71> le 3 juin 2019.

ROUGEMONT (DE), Denis. *L'Amour et l'Occident*, Paris, Plon, [1939] 1972, 445 p.

S. A. Master and the Disciple : An Early Islamic Spiritual Dialogue, Londres-New York, I. B. Tauris Publishers, 2001, édité et trad. de l'arabe par James W. Morris, 225 p.

SCOTT, Sam. « Metarepresentation in Philosophy and Psychology », article consulté en ligne sur <http://conferences.inf.ed.ac.uk/cogsci2001/pdf-files/0910.pdf> le 30 juin 2019.

SHAHIN S., Hanna. *The Master-Disciple Maker*, Bloomington, West-Bow Press, 2011, 128 p.

SHAW, Barney. *The Smell of Fresh Rain : The Unexpected Pleasures of Our Most Elusive Sense*, Londres, Icon Books Ltd, 2017, 240 p.

SIMON, Zoltán Boldizsár. *History in Times of Unprecedented Change. A Theory for the 21st Century*, Londres-New York, Bloomsbury Academic, 2019, 224 p.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Other Asias*, Hoboken, Wiley-Blackwell, 2007, 260 p.

STEFANIDOU, Constantina et Constantine Skordoulis. « Subjectivity and Objectivity in Science : An Educational Approach », *Advances in Historical Studies*, vol. 3, n° 4, 2014, consulté en ligne sur http://file.scirp.org/Html/1-2810076_50254.htm le 30 mars 2019.

STEINER, George. *Lessons of the Masters*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 2003, 208 p.

STOLJAR, Daniel. *Ignorance and Imagination : The Epistemic Origin of the Problem of Consciousness*, Oxford, Oxford University Press, 2006, 249 p.

TORDJMAN, Hélène. « La crise contemporaine, une crise de la modernité technique », *Revue de la régulation. Capitalisme, institutions, pouvoirs*, vol. 10, « Post-keynésianisme et théorie de la régulation : des perspectives communes », 2011, article consulté en ligne sur <https://journals.openedition.org/regulation/9456> le 30 juillet 2019.

VERNANT, Jean-Pierre et Pierre Vidal-Naquet. *Œdipe et ses mythes*, Bruxelles, Éditions Complexe, [1986] 2006, 148 p.

WEINBERG, Jonathan M. et Aaron Meskin. « Imagine that ! », in Matthew Kieran (éd.), *Contemporary Debates in Aesthetics and the Philosophy of Art*, Oxford, Blackwell, 2006, p. 222-235.

WILLIAMS, Robert R. *Tragedy, Recognition, and the Death of God : Studies in Hegel and Nietzsche*, Oxford, Oxford University Press, 2012, 424 p.

WUNENBURGER, Jean-Jacques. *L'Imagination. Mode d'emploi ? Une science de l'imaginaire au service de la créativité*, Paris, Éditions Manucius, 2011, 47 p.

YOSHIKAWA, Naoe Kukita. « The Virgin in the *Hortus Conclusus* : Healing the Body and Healing the Soul », *Medieval Feminist Forum : A Journal of Gender and Sexuality*, vol. 50, n° 1, 2014, p. 11-32.

Histoire, géographie, sociologie et sciences politiques

ANGERMULLER, Johannes. *Le Champ de la théorie. Essor et déclin du structuralisme en France*, Paris, Hermann, 2013, 164 p.

--- *Why There Is No Poststructuralism in France. The Making of an Intellectual Generation*, Londres-Oxford-New York-New Delhi-Sydney, Bloomsbury Academic, 2015, 144 p.

APPLEBAUM, Anne. *Goulag : une histoire*, Paris, Grasset, [2003] 2005, trad. de l'anglais par Pierre-Emmanuel Dauzat, 716 p.

BASSIN, Mark. « Russia between Europe and Asia : The Ideological Construction of Geographical Space », *Slavic Review*, vol. 50, n° 1, 1991, p. 1-17.

BEEVOR, Antony. *Stalingrad. The Fateful Siege : 1942-1943*, Londres, Penguin Books, 1998, 494 p.

BERGER, Peter L. et Thomas Luckmann. *La Construction sociale de la réalité*, Paris, Armand Colin, [1966] 2012, trad. de l'anglais par de Pierre Taminiaux, révisé par Danilo Martuccelli, 344 p.

BERKHOFF, Karel C. *Motherland in Danger : Soviet Propaganda During World War II*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 2012, 407 p.

BOZOKY, Edina. « Les cathares comme étrangers. Origines, contacts, exil », in ouvrage collectif, *L'Étranger au Moyen Âge. Actes des congrès de la Société des historiens médiévistes de l'enseignement supérieur public*, vol. 30, 1999, p. 107-118.

BRAITHWAITE, Rodric. *Afgantsy. The Russians in Afghanistan 1979-89*, Oxford, Oxford University Press, 2011, 432 p.

EVSTRATOV, Alexeï. *Les Spectacles francophones à la cour de Russie (1743-1796). L'Invention d'une société*, Oxford, Oxford University Press, 2016, 435 p.

GIBSON, James L. « Perceived Political Freedom in the Soviet Union », *The Journal of Politics*, vol. 55, n° 4, 1993, p. 936-974.

GILBURD, Eleonory. *To See Paris and Die. The Soviet Lives of Western Culture*, Cambridge (Mass.)-London, The Belknap Press of Harvard University Press, 2018, 480 p.

HUMPHREY, Caroline. *The Unmaking of Soviet Life. Everyday Economies After Socialism*, Ithaca-Londres, Cornell University Press, 2002, 288 p.

KENEZ, Peter. *The Birth of the Propaganda State. Soviet Methods of Mass Mobilization. 1917-1929*, Cambridge, Cambridge University Press, 1985, 324 p.

KLUMBYTĚ, Neringa et Gulnaz Sharafutdinova (éds.). *Soviet Society in the Era of Late Socialism, 1964-1985*, Lanham, Lexington Books, 2012, 260 p.

KNOX, Zoe. *Russian Society and the Orthodox Church : Religion in Russia after Communism*, New York-Londres, Routledge, 2004, 272 p.

KOROSTELINA, Karina V. « Legitimizing an Authoritarian Regime : Dynamics of History Education in Independent Russia », in James H. Williams (éd.), *(Re)Constructing Memory : School Textbooks and the Imagination of the Nation*, Rotterdam-Boston-Taïpei, Sense Publishers, 2014, p. 293-310.

KOZOVOÏ, Andreï. « Défier Hollywood : la diplomatie culturelle et le cinéma à l'ère Brejnev », *Relations internationales*, vol. 3, n° 147, 2011 p. 59-71.

--- « La rencontre Brejnev-Nixon de 1972 et la culture de guerre froide soviétique », *Revue Historique*, 2009, vol. 4, n° 652, p. 897-914.

KUHN, Thomas Samuel. *The Structure of Scientific Revolutions*, Chicago, University of Chicago Press, 1962, 264 p.

LAÏDI, Zaki. « L'URSS et l'Afrique : vers une extension du système socialiste mondial ? », *Politique étrangère*, n°3, 1983, p. 679-699.

LAPOUGE, Giles. *La Légende de la géographie*, Paris, Albin Michel, 2009, 288 p.

LARUELLE, Marlène et Jean Radvanyi. *Understanding Russia. The Challenges of Transformation*, New York-Londres, Rowman & Littlefield, 2018, 184 p.

LASSERE, Frédéric. « The Amur River border. Once a symbol of conflict, could it turn into a water resource stake? », *Cybergeo : European Journal of Geography*, vol. 242, « Environment, Nature, Landscape », 2003, article consulté en ligne sur <https://journals.openedition.org/cybergeo/4141?lang=en> le 4 février 2019.

LAUGEL, Auguste. « Les Russes sur le fleuve Amour », *Revue des deux mondes*, vol. 15, p. 815-838.

LETOURNEAU, Alain. « La transdisciplinarité considérée en général et en sciences de l'environnement », *La revue électronique en sciences de l'environnement*, vol. 8, n° 2, 2008, article consulté en ligne sur <https://journals.openedition.org/vertigo/5253> le 20 juin 2018.

LEWIN, Moshe. *The Soviet Century*, New York, Verso, [2005] 2016, 432 p.

LYNCH, Allen C. *How Russia Is Not Ruled : Reflections on Russian Political Development*, Cambridge, Cambridge University Press, 2005, 290 p.

MATTHEWS, Rupert. *Stalingrad. The Battle That Shattered Hitler's Dream of World Domination*, Londres, Arcturus Publishing Limited, [2007] 2013, 208 p.

MEAD, Margaret. *Soviet Attitudes Toward Authority. An Interdisciplinary Approach to Problems of Soviet Character*, Santa Monica, The Rand Corporation, 1951, 148 p.

MIJNSSEN, Ivo. *The Quest for an Ideal Youth in Putin's Russia I : Back to Our Future ! History, Modernity and Patriotism According to Nashi, 2005-2013*, Stuttgart, *ibidem*-Verlag, 2014, 260 p.

MONTCORBIER, Flora. *Le Communisme de marché. De l'utopie marxiste à l'utopie mondialiste*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 2000, 265 p.

NERARD, François-Xavier. « Le siège de Leningrad, 1941-1944 », *Encyclopédie pour une histoire nouvelle de l'Europe*, 2016, document consulté en ligne sur <https://ehne.fr/node/110> le 3 avril 2019.

PANIGEL, Léa. *Oberkampf. Évolution sociale d'un quartier. Essai*, Paris, Éditions de l'Odéon, 2007, 169 p.

POLLAK, Alexander. « All that Remains of the Second World War : Stalingrad in Wehrmacht Mythology in Television Documentaries », in Hannes Heer, Walter Manoschek, Alexander Pollak et Ruth Wodak (éds.), *Discursive Construction of History : The Wehrmacht's War of Annihilation*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2008, p. 175-204.

RJEOUTSKI, Vladislav (éd.). *Quand le français gouvernait la Russie. L'éducation de la noblesse russe, 1750-1880*, Paris, L'Harmattan, 2016, 402 p.

ROBERTS, Geoffrey. *Victory at Stalingrad. The Battle that Changed History*, Londres-New York, Longman, 2002, 282 p.

SILVERMAN, Bertram et Murray Yanowitch. *New Rich. New Poor. New Russia. Winners and Losers on the Russian Road to Capitalism*, Londres-New York, Routledge, [1996] 2000, 192 p.

SMITH, Kathleen. *Mythmaking in the New Russia : Politics and Memory in the Yeltsin Era*, Ithaca-Londres, Cornell University Press, 2002, 240 p.

STEWART, John Massey. « Bassin, Mark. Imperial Visions : Nationalist Imagination and Geographical Expansion in the Russian Far East, 1840-1865 », *Asia Affairs*, vol. 33, n° 3, 2002, p. 365-415.

THOLFSEN, Trygve R. « Postmodern Theory of History : A Critique », *Memoria y Civilización*, vol. 2, 1999, p. 203-222.

TOMPSON, William J. *The Soviet Union Under Brezhnev*, Londres-New York, Routledge, 2003, 198 p.

TRIGOS, Ludmilla A. *The Decembrist Myth in Russian Culture*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2009, 239 p.

TUCKER, Robert C. « Foreword », in Hugh Ragsdale, *The Russian Tragedy : The Burden of History*, Armonk-Londres, M. E. Sharpe, 1996, p. ix-xi.

WERTH, Nicolas. *Histoire de l'Union soviétique de Khrouchtchev à Gorbatchev (1953-1991)*, Paris, Presses universitaires de France, 2013, 128 p.

WOLTON, Thierry. *Histoire mondiale du communisme. Tome 2 : Les Victimes*, Paris, Grasset, 2015, 1136 p.

Théorie littéraire et narrative

AUERBACH, Erich. *Mimésis. La représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, Paris, Gallimard, [1946] 1968, trad. de l'allemand par Cornélius Heim, 559 p.

BAKHTINE, Mikhaïl. *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978, trad. du russe par Daria Olivier, 496 p.

- BAL, Mieke. « Mise en abyme et iconicité », *Littérature*, vol. 29, 1978, p. 116-128.
- BARTHES, Roland. « La mort de l'auteur », in *Le Bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Paris, Le Seuil, 1984, p. 61-67.
- *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris, Le Seuil, 1953, 128 p.
- BERENGER, Caroline. « Le formalisme hors le structuralisme », document consulté en ligne sur <http://www.fabula.org/acta/document5691.php> le 10 juin 2018.
- BLOOM, Harold. *The Western Canon : The Books and School of the Ages*, San Diego, Harcourt Brace, 1994, 578 p.
- BOOTH, Wayne. *The Rhetoric of Fiction*, Chicago, University of Chicago Press, [1961] 1983, 552 p.
- BREMOND, Claude. « La logique des possibles narratifs », *Communications*, n° 8, 1966, p. 60-76.
- *La Logique du récit*, Paris, Le Seuil, 1973, 350 p.
- BRUNN, Alain. *L'Auteur*, Paris, Flammarion, 2001, 240 p.
- CHAMPFLEURY. *Le Réalisme*, Paris, Michel Lévy Frères, Libraires-Éditeurs, 1857, 320 p.
- COHN, Dorrit. *The Distinction of Fiction*, Baltimore-Londres, Johns Hopkins University Press, 1999, 208 p.
- COLONNA, Vincent. *L'Autofiction, essai sur la fictionalisation de soi en littérature*, École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS), 1989, thèse doctorale consultée en ligne sur <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00006609/document> le 10 juillet 2019, 368 p.
- COSTADURA, Edoardo. « “Réalité représentée” : la *mimesis* dans *Mimésis* d'Erich Auerbach », *Revue germanique internationale*, n° 2, 2015, p. 35-47.
- DÄLLENBACH, Lucien. *Le Récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Paris, Le Seuil, 1977, 248 p.
- DOLEŽEL, Lubomír. *Heterocosmica. Fiction and Possible Worlds*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2000, 352 p.
- DUFAYS, Jean-Louis. *Stéréotype et lecture. Essai sur la réception littéraire*, Bruxelles, Peter Lang, 2010, 370 p.
- DUNDES, Alan. *The Morphology of North American Indian Folktales*, Helsinki, Academia Scientiarum Fenica, [1964] 1980, 134 p.
- ECO, Umberto. « Intentio Lectoris. The State of the Art », *Differentia : Review of Italian Thought*, n° 2, 1988, p. 147-168.

--- *Lector in fabula. Le rôle du lecteur*, Paris, Le Livre de Poche, 1989, trad. de l'italien par Myriem Bouzaher, 315 p.

--- *The Limits of Interpretation*, Bloomington, Indiana University Press, 1990, 304 p.

ECO, Umberto. *The Role of the Reader. Explorations in the Semiotics of Texts*, Bloomington, Indiana University Press, 1979, 273 p.

FLEURY, Béatrice et Jacques Walter. « La narratologie dans tous ses états », *Questions de communication*, vol. 1, n° 31, 2017, p. 183-197.

GENETTE, Genette. *Figures III*, Paris, Le Seuil, [1966] 1972, 288 p.

--- *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Le Seuil, 1982, 480 p.

--- *Seuils*, Paris, Le Seuil, 1987, 400 p.

HALL, Geoff. « Texts, readers – and real readers », *Language and Literature*, vol. 18, n° 3, 2009, p. 331-337.

HAMON, Philippe. *Puisque réalisme il y a*, Genève, La Baconnière, 2015, 351 p.

HUTCHEON, Linda. « Historiographic Metafiction. Parody and the Intertextuality of History », p. 3-32, article consulté en ligne sur <https://tspace.library.utoronto.ca/bitstream/1807/10252/1/TSpace0167.pdf> le 15 février 2019.

HUTCHEON, Linda. *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*, Oxford, Routledge, 1988, 284 p.

--- *Narcissistic Narrative : The Metafictional Paradox*, New York-Londres, Methuen, 1980, 168 p.

ISEMINGER, Gary. « Actual Intentionalism vs. Hypothetical Intentionalism », *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 54, n° 4, 1996, p. 319-326.

ISER, Wolfgang. *L'Acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*, Bruxelles, Pierre Mardaga, [1976] 1985, trad. de l'allemand par Evelyne Sznycer, 405 p.

JEFFERSON, Ann. *Le Défi biographique : la littérature en question*, Paris, Presses Universitaires de France, 2012, trad. de l'anglais par Cécile Dudouyt, 448 p.

KINDT, TOM et Hand-Harald Müller. « Six Ways Not to Save the Implied Author », *Style*, vol. 45, n° 1, « Implied Author : Back from the Grave or Simply Dead Again », 2011, p. 67-79.

--- *The Implied Author : Concept and Controversy*, Berlin-New York, Walter de Gruyter, 2006, trad. de l'allemand par Alastair Matthews, 232 p.

KIRALYFALVI, Bela. « Georg Lukács or Berthold Brecht? », *British Journal of Aesthetics*, vol. 25, n° 4, 1985, p. 340-348.

KONEN, Ruth. *Possible Worlds in Literary Theory*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994, 260 p.

KURTZ Wimsatt Jr., William et Monroe Curtis Beardsley. « The Intentional Fallacy », *The Sewanee Review*, vol. 54, n° 3, 1946, p. 468-488.

--- « The Affective Fallacy », *The Sewanee Review*, vol. 57, n° 1, 1949, p. 31-55.

LAVOCAT, Françoise (éd.). *La Théorie littéraire des mondes possibles*, Paris, Éditions du C.N.R.S., 2010, 326 p.

--- « Théorie littéraire des mondes possibles », article consulté en ligne sur https://www.fabula.org/atelier.php?Th%26eacute%3Borie_litt%26eacute%3Braire_des_mondes_possibles le 14 avril 2019.

--- *Fait et fiction. Pour une frontière*, Paris, Seuil, 2016, 640 p.

LEJEUNE, Philippe. *Le Pacte autobiographique*, Paris, Le Seuil, 1975, 383 p.

MAINGUENEAU, Dominique. « Auteur et image d'auteur en analyse du discours », *Argumentation & analyse du discours*, vol. 3, « Éthos discursif et image d'auteur », 2009, article consulté en ligne sur <https://journals.openedition.org/aad/660> le 15 juin 2019.

--- *Le Contexte de l'œuvre littéraire*, Paris, Dunod, 1993, 196 p.

--- *Le Discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, 2004, 272 p.

MARGOLIN, Uri. « Of What Is Past, Is Passing, or to Come : Temporality, Aspectuality, Modality, and the Nature of Literary Narrative », in David Herman (éd.), *Narratologies : New Perspectives on Narrative Analysis*, Columbus, Ohio State University Press, 1999, p 142-176.

MARTEL, Marie D. *L'Œuvre comme interaction : anti-textualisme, actionnalisme et ontologie écologique*, Université McGill, 2004, thèse de doctorat consultée en ligne sur http://digitool.library.mcgill.ca/webclient/StreamGate?folder_id=0&dvs=1566621015712~196 le 15 juillet 2019, 413 p.

MARTÍNEZ BONATI, Felix. *Fictive Discourse and the Structures of Literature : A Phenomenological Approach*, Ithaca, Cornell University Press, 1981, trad. de l'espagnol par Philip W. Silver, 176 p.

MAURON, Charles. *Des Métaphores obsédantes au mythe personnel. Introduction à la psychocritique*, Paris, José Corti, 1963, 380 p.

NELLES, William. « Historical and Implied Authors and Readers », *Comparative Literature*, vol. 45, n° 1, 1993, p. 22-46.

PATRON, Sylvie. *Le Narrateur. Introduction à la théorie narrative*, Paris, Armand Colin, 2009, 392 p.

PAVEL, Thomas. *Univers de la fiction*, Paris, Le Seuil, [1988] 2017, 288 p.

PHELAN, James. *Living to Tell About It : Rhetoric and Ethics of Character in Narration*, Ithaca, Cornell University Press, 2005, 256 p.

PIEGAY-GROS, Nathalie. *Le Lecteur*, Paris, Flammarion, 2002, 255 p.

PIER, John et Jean-Marie Schaeffer. « Introduction. La métalepse aujourd'hui », in John Pier et Jean-Marie Schaeffer (éds.), *Métalepses. Entorses au pacte de la représentation*, Paris, Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, 2005, p. 7-15.

PRINCE, Gerald. « Introduction à l'étude du narrataire », *Poétique*, n° 14, 1973, p. 178-196.

PROPP, Vladimir. *Morphologie du conte*, Paris, Le Seuil, [1928] 2015, trad. du russe par Marguerite Derrida, 265 p.

RICARDOU, Jean. *Problèmes du nouveau roman*, Paris, Le Seuil, 1967, 207 p.

RON, Moshe. « The Restricted Abyss. Nine Problems in the Theory of Mise en Abyme », *Poetics Today*, vol. 8, n° 2, 1997, p. 417-438.

ROUAUD, Jean, Michel Le Bris et Eva Almassy. *Pour une littérature-monde*, Paris, Gallimard, 2007, 344 p.

RULLIER-THEURET, Françoise. *Approche du roman*, Paris, Hachette, 2001, 127 p.

RYAN, Marie-Laure. « Meaning, intent and the implied author », *Style*, vol. 45, n° 1, « Implied Author : Back from the Grave or Simply Dead Again », 2011, p. 29-47.

--- *Possible Worlds, Artificial Intelligence, and Literary Theory*, Bloomington, Indiana University Press, 1992, 304 p.

SAUERBERG, Lars Ole. « The Novel in Transition : Documentary Realism », *Orbis Litterarum*, n° 44, 1989, p. 80-92.

--- *Fact into Fiction. Documentary Realism in the Contemporary Novel*, Londres, Macmillan Publishers Limited, 1991, 218 p.

SCHMID, Wolf. « Implied Reader », in Peter Hühn (éd.), *The Living Handbook of Narratology*, Hamburg, Hamburg University Press, 2013, article consulté en ligne sur <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/implied-reader> le 2 mai 2018.

--- in Thomas Anz (éd.), *Handbuch Literaturwissenschaft. I. Gegenstände und Grundbegriffe*, Stuttgart, J. B. Metzler, 2007, p. 175-180.

TODOROV, Tzvetan. « L'héritage méthodologique du formalisme », *L'Homme*, n° 1, tome 5, 1965, p. 64-83.

WALSH, Richard. « Who is the narrator ? », *Poetics Today*, vol. 18, n° 4, 1997, p. 495-513.

Critique, analyse, interprétation et histoire littéraires

ANGELET, Christian. « Le topique du manuscrit retrouvé », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n° 42, 1990, p. 165-176.

ANGENOT, Marc. « La fiction, l'oubli et la trace : la généalogie du roman entre l'épigraphie funéraire et la parodie de Plutarque », *Discours social*, vol. 2, n° 1/2, 1989, p. 143-150.

BAKHTINE, Mikhaïl. *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, [1965] 1982, trad. du russe par Andrée Robel, 471 p.

--- *La Poétique de Dostoïevski*, Paris, Le Seuil, [1929] 1970, trad. du russe par Isabelle Kolitcheff, 367 p.

BELTRAN-VIDAL, Danièle (éd.). *Les Carnets Ernst Jünger*, n° 7, *Exil intérieur. Innere Emigration*, Munich, Centre de recherche et de documentation Ernst Jünger, 2003.

BENIUC, Mihai. « Poezia noastră, armă a poporului în lupta pentru apărarea păcii și construirea socialismului » (« Notre poésie, une arme du peuple dans la lutte pour la défense de la paix et la construction du socialisme »), *Viața românească*, n° 3, 1951, p. 192-222.

BILLIG, Volkmar. « “I-Lands” : The Construction and Shipwreck of an Insular Subject in Modern Discourse », in Brigitte Le Juez et Olga Springer (éds.), *Shipwreck and Island Motifs in Literature and the Arts*, Leiden-Boston, Brill/Rodopi, 2015, p. 17-18.

BOURDIEU, Pierre. *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Le Seuil, 1992, 480 p.

CISSE, Fatou. « L'engagement littéraire féministe contre l'excision en Afrique : Le cas de *Le Couteau brûlant* d'Hamitraoré », *Journal of the African Literature Association*, vol. 11, n° 3, 2017, p. 325-338.

COOPER, Brenda. *Magical Realism in West African Tradition. Seeing With a Third Eye*, Londres-New York, Routledge, 1998, 258 p.

DENTITH, Simon. « Heroic Poetry in a Novelized Age : Epic and Empire in Nineteenth-Century Britain », in Barry A. Brown *et al.* (The Saint Diego Bakhtin Circle), *Bakhtin and the Nation*, Cranbury-Londres-Mississauga, Associated University Presses, 2000, p. 68-83.

DESHOULIERES, Valérie. *Métamorphoses de l'idiot*, Klincksieck, Paris, 2005, 200 p.

DOBRENKO, Evgeny et Galin Tihanov. « Introduction. Toward a History of Soviet and Post-Soviet Literary Theory and Criticism », in Evgeny Dobrenko et Galin Tihanov (éds.), *A History of Russian Literary Theory and Criticism. The Soviet Age and Beyond*, Pittsburgh, University of Pittsburgh Press, 2011, p. ix-xvi.

DUMOULIE, Camille. *Don Juan et l'héroïsme du désir*, Paris, Presses Universitaires de France, 1993, 242 p.

ESSLIN, Martin. *The Theatre of the Absurd*, New York, Vintage Books, [1961] 2004, 480 p.

FARIS, Wendy B. *Ordinary Enchantments : Magical Realism and the Mystification of Narrative*, Nashville, Vanderbilt University Press, 2004, 280 p.

FÄRNLÖF, Hans. « Chronotope romanesque et perception du monde. À propos du *Tour du monde en quatre-vingts jours* », *Poétique*, vol. 7, n° 4, p. 439-456.

FREYERMUTH, Sylvie. « Jean Rouaud et les stratagèmes de la mémoire », in Yvonne Goga et Simona Jişa (éds.), *Jean Rouaud : L'imaginaire narratif*, Cluj-Napoca, Casa Cărții de Știință, 2008, p. 233-245.

-- « L'antre-ventre dans le roman roualdien, ou les lieux de résurrection », article consulté en ligne sur [https://orbilu.uni.lu/bitstream/10993/935/1/Rouaud_Mayence_Freyermuth%20\(2\).pdf](https://orbilu.uni.lu/bitstream/10993/935/1/Rouaud_Mayence_Freyermuth%20(2).pdf) le 20 juin 2019.

--- « Les figures de l'ascension : une métaphore roualdienne de la quête spirituelle », in Myriam Watthee-Delmotte et Aude Bonord (éds.), *Le Sacré dans la littérature contemporaine. Expériences et références*, Berne, Peter Lang, 2015, p. 69-81.

--- *Jean Rouaud et l'écriture « les yeux clos »*. *De la mémoire engagée à la mémoire incarnée*, Paris, L'Harmattan, 2011, 316 p.

--- *Jean Rouaud et le périple initiatique : une poétique de la fluidité*, Paris, L'Harmattan, 2006, 299 p.

GARNER, Ian Roland. *The Myth of Stalingrad in Soviet Literature, 1942-1963*, thèse de doctorat soutenue à l'Université de Toronto, 2018, consultée en ligne sur https://tspace.library.utoronto.ca/bitstream/1807/82961/3/Garner_Ian_R_201803_PhD_thesis.pdf le 2 janvier 2019, 275 p.

GUGGENHEIM, Michel. « L'homme sous le regard d'autrui ou le monde de La Bruyère », *Modern Language Association*, vol. 81, n° 7, 1966, p. 535-539.

HYMAN, Wendy Beth. *Impossible Desire and the Limits of Knowledge in Renaissance Poetry*, Oxford, Oxford University Press, 2019, 224 p.

JURICH, Marilyn. *Scheherazade's Sisters : Trickster Heroines and Their Stories in World Literature*, Westport-Londres, Greenwood Press, 1998, 312 p.

KOHL, Katrin. *Poetologische Metaphern : Formen und Funktionen in der deutschen Literatur*, Berlin, De Gruyter, 2007, 754 p.

KUHLMAN, Hilke. *Living Walden Two : B. F. Skinner's Behaviorist Utopia and Experimental Communities*, Champaign, University of Illinois Press, 2005, 245 p.

LAPACHERIE, Jean-Gérard. « Du moment épistémique de l'écriture (1947-1983) », *Poétique*, vol. 3, n° 159, p. 259-274.

MISTREANU, Diana. « Exercices de médiocrité : le *Manuel de peinture et de calligraphie* (1977) de José Saramago à travers le prisme de l'analyse transactionnelle », *Cahiers ERTA*, n° 11, « Acédie/Honte, malaise, inquiétude, ressentiment », 2017, p. 209-229.

NEW, Elisa. « Difficult Writing, Difficult God : Emily Dickinson's Poems beyond Circumference », *Religion & Literature*, vol. 18, n° 3, 1986, p. 1-27.

PALACIO, (DE) Jean. *Figures et formes de la décadence*, Paris, Séguier, 1994, 312 p.

PINET, Simone. « *Theatrum Mundi*. Cervantes, el teatro y la cartografía », *Theatralia : revista de poética del teatro*, n° 5, 2003, p. 133-142.

ROSS, Jill. *Figuring the Feminine. The Rhetoric of Female Embodiment in Medieval Hispanic Literature*, Toronto, University of Toronto Press, 2008, 320 p.

ROUSSET, Jean. *Le Mythe de Don Juan*, Paris, Armand Colin, 1978, 255 p.

RUSSO, Joseph. « A Jungian Analysis of Homer's Odysseus », in Polly Young-Eisendrath et Terence Dawson (éds.), *The Cambridge Companion to Jung*, Cambridge, Cambridge University Press, [1997] 2008, p. 240-255.

SCHMID, Wolf. *Der Textaufbau in den Erzählungen Dostoevskijs*, Amsterdam, Grüner, [1973] 1986, 318 p.

SLONIME, Marc. *Histoire de la littérature russe soviétique*, Lausanne, L'Âge d'Homme, [1977] 1985, trad. de l'anglais par Mary Fretz et Roger Stuveras, 372 p.

TON-THAT, Thanh-Vân. « La mère Méditerranée dans l'œuvre d'Albert Cohen. Naissance et métamorphoses d'un mythe personnel », *Babel*, n° 2, 1997, p. 109-119.

--- *À la recherche du temps perdu : Proust ou l'écriture prisonnière*, Paris, Éditions du Temps, 2000, 158 p.

VIGNON, Daphné. « Don Juan et Faust. Du récit populaire à la construction du mythe de l'individu », *Littératures*, n° 74, 2016, article consulté en ligne sur <https://journals.openedition.org/litteratures/548> le 15 juin 2019, p. 137-147.

VUILLEMIN, Jean-Claude. « *Theatrum mundi* : désenchantement et appropriation », *Poétique*, vol. 2, n° 158, 2009, p. 173-199.

Linguistique, rhétorique, stylistique

AQUIEN, Michèle. *Dictionnaire de poétique*, Paris, Librairie Générale Française, 1993, 344 p.

ARISTOTE . *Rhétorique*, Paris, Flammarion, 2007, trad. du grec ancien par Pierre Chiron, 570 p.

AUSTIN L., John. *Quand dire, c'est faire*, Paris, Le Seuil, 1970, trad. de l'anglais par Gilles Lane, 183 p.

BARBET, Denis et Jean-Paul Honoré. « Ce que se taire veut dire. Expressions et usages politiques du silence », *Mots. Les langages du politique*, vol. 103, 2013, article consulté en ligne sur <http://journals.openedition.org/mots/21448> le 14 novembre 2018.

CHOMSKY, Noam. *Syntactic Structures*, La Haye, Mouton & Company, 1957, 117 p.

DELACROIX, Maurice. « La stylistique », in Maurice Delacroix et Fernand Hally (éds.), *Introduction aux études littéraires. Méthodes du texte*, Paris, Duculot, 1995, p. 85-95.

FAERBER, Johan et Sylvie Loignon. *Les Procédés littéraires. De allégorie à zeugme*, Paris, Armand Colin, 2018, 239 p.

FREYERMUTH, Sylvie. « Les modes de circulation et de légitimation des discours d'exclusion : espace, temps et mémoire », in Hélène Barthelmebs-Raguin, Greta Komur-Thillooy, Sophie, Marnette, Laurence Rosier et Juan Manuel López-Muñoz (éds.), *Le Discours rapporté. Temporalité, histoire, mémoire et patrimoine discursif*, Paris, Classiques Garnier, 2018, p. 23-39.

GUERIN, Charles. « Le silence de l'orateur romain : signe à interpréter, défaut à combattre », *Revue de philologie, de littérature et d'histoire anciennes*, vol. 1, tome 86, 2011, consulté en ligne sur <https://www.cairn.info/revue-de-philologie-litterature-et-histoire-anciennes-2011-1-page-43.htm> le 3 novembre 2018.

JAUBERT, Anna. « Le style et la vision. L'Héritage de Léo Spitzer », *L'Information grammaticale*, vol. 70, 1996, p. 25-30.

KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine. « Rhétorique et pragmatique : les figures revisitées », *Langue française*, vol. 101, 1994, p. 57-71.

LE MEUR, Cyril. « Le silence du texte. La fondation du langage adressé », *Poétique*, vol. 1, n° 165, 2011, article consulté en ligne sur <https://www.cairn.info/revue-poetique-2011-1-page-73.htm> le 4 janvier 2018.

MANNING, Nicholas. « Rhétorique du silence. Le non-dit comme forme d'argumentation dans la poésie moderne », in Peter Schnyder et Frédérique Toudoire-Surlapierre (éds.), *Ne pas dire. Pour une étude du non-dit dans la littérature et la culture européennes*, Paris, Classiques Garnier, 2013, p. 67-81.

MOATI, Raoul. *Derrida/Searle. Déconstruction et langage ordinaire*, Paris, Presses Universitaires de France, 2009, 153 p.

MOREAU, François. *L'Image littéraire. Position du problème*, Paris, Société d'Édition d'Enseignement Supérieur, 1982, 128 p.

NOLKE, Henning, Kjersti Flottum et Coco Noren. *ScaPoLine : la Théorie Scandinave de la Polyphonie*, Paris, Kimé, 2004, 194 p.

PALACIO (DE), Jean. *Le Silence du texte. Poétique de la décadence*, Louvain-Paris-Dudley, Peeters, 2003, 263 p.

- SAUSSURE (DE), Ferdinand. *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot [1916] 1995, 520 p.
- SCHNYDER, Peter et Frédérique Toudoire-Surlapierre (éds). *Ne pas dire. Pour une étude du non-dit dans la littérature et la culture européennes*, Paris, Classiques Garnier, 2013, 518 p.
- SCHONEBERGER, Ted. « A departure from cognitivism : Implications of Chomsky's second revolution in linguistics », *The Analyst of Verbal Behavior*, n° 17, 2000, p. 57-73.
- SEARLE R., John. *Les Actes de langage. Essai de philosophie linguistique*, Paris, Hermann, 1972, trad. de l'anglais par Hélène Pauchard, 264 p.
- STHIOUL, Bertrand. « Passé simple, imparfait et sujet de conscience », in Anne Carlier, Véronique Lagae et Celine Benninger (éds.), *Passé et parfait*, Amsterdam, Rodopi, 2000, p. 79-93.
- THOM, Françoise. *La Langue de bois*, Paris, Julliard, 1987, 225 p.
- VAN DE HEUVEL, Pierre. *Parole mot silence. Pour une poétique de l'énonciation*, Paris, Corti, 1984, 315 p.
- VETTERS, Carl. *Temps, aspect et narration*, Amsterdam, Rodopi, 1996, 216 p.
- WEINRICH, Harald. *Le Temps*, Paris, Le Seuil, 1973, 333 p.
- WYDRO, Barbara. « Le plus-que-parfait – expression d'antériorité et/ou d'accompli ? Essai d'analyse contrastive », *Lingua Posnaniensis*, vol. 52, n° 1, 2010, p. 113-122.

Fiction, essais, mémoires et correspondance littéraires

- AKHMATOVA, Anna. *Requiem – Poème sans héros et autres poèmes*, Paris, Gallimard, [1963] 2007, trad. du russe par Jean-Louis Backès, 384 p.
- ALEXIEVITCH, Svetlana. *Les Cercueils de zinc*, Arles, Actes Sud, [1989] 2018, trad. du russe par Wladimir Berelowitch et Bernardette du Crest, 328 p.
- ALHARTHI, Jokha. *Celestial Bodies*, Dingwall, Sandstone Press, 2018, 256 p.
- ALIGHIERI, Dante. *La Divine Comédie*, Paris, Gallimard, [1308-1320] 2012, trad. de l'italien par Jean-Charles Vegliante, 1280 p.
- ANAND, Mulk Raj. *Untouchable*, Londres, Penguin Classics, [1935] 1989, 160 p.
- ARAGON, Louis. *Je n'ai jamais appris à écrire, ou les incipit*, Genève, Albert Skira, 1969, 152 p.
- ASCHAM, Roger. *The Schoolmaster*, Charleston, Nabu Press [1570] 2010, 202 p.
- BATAILLE, Georges. *Ma mère*, Paris, Pauvert, [1966] 1977, 206 p.
- BAUDELAIRE, Charles. *L'Albatros*, in *Les Fleurs du Mal*, Paris, Gallimard, [1857] 2005, 352 p.

BLAKE, William. *Auguries of Innocence and Other Lyric Poems*, South Carolina, CreateSpace Independent Publishing Platform, [1863] 2014, 56 p.

BOKOV, Nikolai. *La Tête de Lénine*, Paris, Éditions Noir sur Blanc, [1982] 2017, trad. du russe par Claude Ligny et Catherine Brémeau, 91 p.

BORGES, Jorge Luis. *L'Auteur et autres textes. El Hacedor*, Paris, Gallimard, [1960] 1982, trad. de l'espagnol (Argentine) par Roger Caillois, 224 p.

BOULGAKOV, Mikhaïl. *La Garde blanche*, Paris, Robert Laffont, [1926] 2017, trad. du russe par Claude Ligny, révisé par Laure Troubetzkoy, 404 p.

BUZATTI, Dino. *Bestiaire magique*, Paris, Robert Laffont, [1991] 2012, trad. de l'italien par Michel Breitman, 432 p.

CALDERON DE LA BARCA, Pedro. *Le Grand Théâtre du monde*, Paris, Éditions théâtrales, [1655] 2005, trad. de l'espagnol par Claude Murcia, 2005, 67 p.

CALVINO, Italo. *Pourquoi lire les classiques*, Paris, Gallimard, [1991] 2018, trad. de l'italien par Jean-Paul Manganaro et Christophe Mileschi, 416 p.

--- *Si par une nuit d'hiver un voyageur*, Paris, Le Seuil, [1979] 1995, trad. l'italien par Danièle Sallenave et François Wahl, 286 p.

CERVANTES, Miguel. *Don Quichotte*, Paris, Le Seuil, [1605-1615] 2001, trad. de l'espagnol par Aline Schulman, 577 p.

CHOURAQUI, André. *L'Amour fort comme la mort*, Monaco, Éditions du Rocher, 1998, 544 p.

COLLINS, William Wilkie. *La Dame en blanc*, Paris, Phébus, [1860] 1998, trad. de l'anglais par Lucienne Lenob, 576 p.

CORTAZAR, Julio. *Gîtes*, Paris, Gallimard, [1951] 2012, trad. de l'espagnol (Argentine) par Laure Bataillon, 280 p.

DOUBROVSKY, Serge. *Fils*, Paris, Galilée, 1977, 427 p.

DOSTOÏEVSKI, Fédor. *Crime et châtiment*, Paris, Gallimard, [1866] 1950, trad. du russe par Lucie Desormonts, Doussia Ergaz, Henri Mongault, Vladimir Pozner et Boris de Schlœzer, 1280 p.

--- *Les Frères Karamazov*, Paris, Le Livre de Poche, [1880] 1994, trad. du russe par Élisabeth Guertik, 920 p.

--- *Humiliés et offensés*, Arles, Actes Sud, [1861] 2000. trad. du russe par André Markowicz, 554 p.

--- *Souvenirs de la maison des morts*, Paris, Gallimard, [1862] 1936, trad. du russe par Louise Desormonts et Henri Mongault, 448 p.

- *The Idiot*, Mineola, Dover Books, 2003, trad. du russe par Constance Garnett, 544 p.
- DUMAS, Alexandre. *Joseph Balsamo*, Robert Laffont, [1853] 1990, 1451 p.
- ECKHART, Maître. *L'Amour est fort comme la mort et autres textes*, Paris, Gallimard, 2013, trad. de l'allemand par Paul Petit, 112 p.
- ECO, Umberto. *Le Nom de la rose*, Paris, Grasset, [1980] 2002, trad. de l'italien par Jean-Noël Schifano, 640 p.
- *Le Pendule De Foucault*, Paris, Le Livre de Poche, [1988] 1992, trad. de l'italien par Jean-Noël Schifano, 656 p.
- EROFEÏEV, Venedikt. *Moscou-sur-Vodka*, Paris, Albin Michel, [1969] 1975, trad. du russe par Anne Sabatier, Antoine Pingaud, 206 p.
- FERNANDEZ, Dominique. *Dictionnaire amoureux de la Russie*, Paris, Plon, 2004, 864 p.
- *Transsibérien*, Paris, Grasset et Fasquelle, 2012, 304 p.
- FINKIELKRAUT, Alain (éd.). *Ce que peut la littérature*, Paris, Stock, 2006, 295 p.
- FLAUBERT, Gustave. « Flaubert à Hyppolite Taine, Croisset, 20 novembre 1866 », in *Gustave Flaubert. Correspondance. Édition électronique par Yvan Leclerc et Danielle Girard*, lettre consultée en ligne sur <https://flaubert.univ-rouen.fr/correspondance/edition/> le 3 août 2019.
- *Madame Bovary*, Paris, Gallimard, [1857] 2001, 528 p.
- FOSCOLO, Ugo. *De l'origine et des devoirs de la littérature, suivi de Les tombeaux et Les sonnets*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 2007, 119 p.
- FOWLES, John. *Le Mage*, Paris, Albin Michel, [1965] 2006, trad. de l'anglais par Annie Saumont, 656 p.
- GAINES, Ernest J. *A Lesson Before Dying*, New York, Vintage Books, [1993] 2004, 272 p.
- GARCIA MARQUEZ, Gabriel. *Cent ans de solitude*, Paris, Le Seuil, [1967] 2008, trad. de l'espagnol par Claude et Carmen Durand, 460 p.
- *Récit d'un naufragé*, Paris, Grasset, [1982] 2003, trad. de l'espagnol par Claude Couffon, 182 p.
- *Vivre pour la raconter*, Paris, Grasset, [2002] 2006, trad. de l'espagnol par Annie Morvan, 571 p.
- GIDE, André. *Les Faux-monnayeurs*, Paris, Gallimard, [1925] 1972, 384 p.
- GINZBURG, Lidiya. *Journal du siège de Leningrad*, Paris, Christian Bourgois, [1984] 2006, trad. de l'anglais par Michel Doury, 173 p.

GROȘAN, Ioan. *O sută de ani de zile la Porțile Orientului (Cent ans aux Portes de l'Orient)*, Iași, Polirom, 2007, 372 p.

GUEDALIA, Judith Bendheim. *A Neuropsychologist's Journal. Interventions and "Judi-isms"*, Jérusalem-New York, Urim Publications, 2015, 459 p.

HEMINGWAY, Ernest. *L'Adieu aux armes*, Paris, Gallimard, [1929] 2017, trad. de l'anglais par Maurice-Edgar Coindreau, 320 p.

HESSE, Hermann. *Le Jeu des perles de verre*, Paris, Calmann-Lévy, [1943] 1994, trad. de l'allemand par Jacques Martin, 662 p.

HUGO, Victor. *L'Homme qui rit*, Paris, Gallimard, [1869] 2002, 848 p.

--- *Les Travailleurs de la mer*, Paris, Le Livre de Poche, [1866] 2002, 674 p.

HUSTON, Nancy. *L'Espèce fabulatrice*, Arles, Actes Sud, 2008, 197 p.

HUXLEY, Aldous. *Le Meilleur des mondes*, Paris, Pocket, [1932] 1999, trad. de l'anglais par Jules Castier, 285 p.

IAN, McEwan. *Le Jardin de ciment*, Paris, Points, [1978] 2008, trad. de l'anglais par Claire Malroux, 176 p.

IONESCO, Eugène. *Théâtre. Tome I. La Cantatrice chauve/La Leçon/Jacques ou la soumission/Les Chaises/Victimes du devoir/Amédée ou comment s'en débarrasser*, Paris, Gallimard, [1954] 1981, 309 p.

JOUHAUD, Christian. *Les Pouvoirs de la littérature. Histoire d'un paradoxe*, Paris, Gallimard, 2000, 464 p.

KAFKA, Franz. *Un Artiste de la faim et autres récits*, Paris, Gallimard, [1922] 1990, trad. de l'allemand (Autriche) par Claude David, 256 p.

KARLIN, Daniel (éd.). *Rubáiyát of Omar Khayyám*, Oxford, Oxford University Press, [1859] 2010, trad. du persan par Edward FitzGerald, 167 p.

KAWABATA, Yasunari. *Pays de neige*, Paris, Albin Michel, [1955] 1982, trad. du japonais par Bunkichi Fujimori, 190 p.

KIS, Danilo. *Un tombeau pour Boris Davidovich. Sept chapitres d'une même histoire*, Paris, Gallimard, [1976] 1979, trad. du serbo-croate par Pascale Delpech, 160 p.

KUNDERA, Milan. *L'Art du roman*, Paris, Gallimard, 1986, quatrième de couverture, 208 p.

LAWRENCE, D. H. *Amants et Fils*, Paris, Gallimard, [1913] 1949, trad. de l'anglais par Jeanne Fournier-Pargoire, 512 p.

LORRIS (DE), Guillaume et Jean de Meun. *Le Roman de la Rose*, Paris, Le Livre de Poche, 1992, trad. de la langue d'oïl par Armand Strubel, 1152 p.

LOSSKY, Olga. *Requiem pour un clou*, Paris, Gallimard, 2004, 192 p.

MAGNY, Claude-Edmonde. *Les Sandales d'Empédocle. Essai sur les limites de la littérature*, Paris, Payot et Rivages, 1945, 290 p.

MELVILLE, Herman. *Moby-Dick*, Londres, Penguin Classics, [1851] 2012, 720 p.

MOLIERE, *Dom Juan ou le Festin de Pierre*, Paris, Pocket, [1682] 2006, 128 p.

NABOKOV, Vladimir. *Ada ou l'ardeur*, Paris, Gallimard, [1969] 1994, trad. de l'anglais (États-Unis) par Gilles Chahine, 768 p.

--- *Autres rivages*, Paris, Gallimard, [1951] 1991, trad. de l'anglais par Yvonne Davet, 419 p.

--- *Lolita*, Paris, Gallimard, [1955] 2007, trad. de l'anglais (États-Unis) par Maurice Couturier, 544 p.

--- *Speak, Memory. An Autobiography Revisited*, Londres, Penguin Classics, [1951] 2000, 288 p.

ORWELL, George. *1984*, Paris, Gallimard, [1949] 2018, trad. de l'anglais par Josée Kamoun, 384 p.

--- *La Ferme des animaux*, Paris, Gallimard, [1945] 1992, trad. de l'anglais par Jean Quéval, 160 p.

PAMUK, Orhan. *Le Musée de l'Innocence*, Paris, Gallimard, [2008] 2012, trad. du turc par Valérie Gay-Aksoy, 832 p.

PAUL, Auster. *Le Livre des illusions*, Arles, Actes Sud, [2002] 2003, trad. de l'anglais par Christine Le Bœuf, 382 p.

POCHKINE, Alexandre. *L'Invité de pierre*, Paris, Librairie de L. Hachette et Cie, [1830] 1862, trad. du russe par Ivan Tourgueniev et Louis Viardot, 286 p.

PROUST, Marcel. *À la recherche du temps perdu. XV. Le temps retrouvé*, vol. 2, Paris, Gallimard, 1927, 336 p.

RAND, Ayn. *Hymne*, Paris, Rive Droite, [1938] 2006, trad. de l'anglais par Jacqueline Balestier Philippe Chamy, 93 p.

RIMBAUD, Arthur. *L'Alchimie du verbe*, in *Poésies – Une saison en enfer – Illuminations*, Paris, Gallimard, [1873] 1973, 304 p.

ROUAUD, Jean. *Les Champs d'honneur*, Paris, Editions de Minuit, [1990] 1996, 189 p.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Rêveries du promeneur solitaire*, Paris, Le Livre de Poche, [1782] 201, 223 p.

SAND, George. *André*, Clermont-Ferrand, Paleo, [1835] 1990, 516 p.

--- *François le Champi*, Paris, Gallimard, [1848] 2005, 288 p.

SARTRE, Jean-Paul. *Huis clos, suivi de Les Mouches*, Paris, Gallimard, [1947] 1976, 246 p.

SHAKESPEARE, William. *Comme il vous plaira*, Paris, Gallimard, [1623] 2014, trad. par Jean-Michel Déprats, 496 p.

--- *La Tragique Histoire d'Hamlet, prince de Danemark*, Paris, Flammarion, [1609] 2004, trad. de l'anglais par François-Victor Hugo, 127 p.

--- *Le Songe d'une Nuit d'été*, Paris, Le Livre de Poche, [1605] 2018, trad. de l'anglais par François-Victor Hugo, 160 p.

--- *Othello ou le Maure de Venise*, Paris, Gallimard, [1604] 2001, trad. de l'anglais par Yves Bonnefoy, 512 p.

SIDNEY (SIR), Philip. *The Defence of Poesy*, Manchester, Manchester University Press, [1595] 2002, 288 p.

SINHA, Shumona. *Assommons les pauvres*, Paris, Éditions de l'Olivier, 2011, 152 p.

--- *Fenêtre sur l'abîme*, Paris, Éditions de la Différence, 2008, 237 p.

SOLJENITSYNE, Alexandre. *L'Archipel du goulag*, Paris, Seuil, 1974, trad. du russe par Geneviève Johannet, 446 p.

--- *Le Pavillon des cancéreux*, Paris, Robert Laffont, [1966] 2016, trad. du russe par Alfreda et Michel Aucouturier, Lucile et Georges Nivat et Jean-Paul Sémon, 721 p.

--- *Une Journée d'Ivan Denissovitch*, Paris, Robert Laffont, [1962] 2015, trad. du russe par Jean et Lucia Cathala, 240 p.

SOPHOCLE. *Œdipe Roi*, Paris, Gallimard, [430-426 av. J.-C.] 2015, trad. du grec ancien par Jean Grosjean, 208 p.

SOROKIN, Vladimir. *Les Cœurs des quatre*, Paris, Gallimard, [1994] 1997, trad. du russe par Wladimir Berelowitch, 216 p.

STEINBECK, John. *Les Raisins de la colère*, Paris, Gallimard, [1939] 1972, trad. de l'anglais par Maurice-Edgar Coindreau et Marcel Duhamel, 640 p.

STOKER, Bram. *Dracula*, Arles, Actes Sud, [1897] 1997, trad. de l'anglais par Lucienne Molitor 608 p.

SÜSKIND, Patrick. *Le Parfum*, Paris, Fayard, [1985] 1986, trad. de l'allemand par Bernard Lortholary, 279 p.

TCHEKHOV, Anton. *La Dame au petit chien et autres nouvelles*, Paris, Gallimard, 1999, trad. du russe par Madeleine Durand et Edouard Parayre, révisé par Lily Denis, 400 p.

TOLSTOÏ, Léon. *Sonate à Kreutzer*, Genève, Éditions des Syrtes, [1889] 2010, trad. du russe par Michel Aucouturier, 369 p.

VARGA LLOSA, Mario. *L'Éloge de la marâtre*, Paris, Gallimard, [1988], trad. de l'espagnol (Pérou) par Albert Bensoussan, 232 p.

VOLTAIRE. *Candide*, Paris, Gallimard, [1759] 2001, 192 p.

--- *Poèmes sur le désastre de Lisbonne, et sur la loi naturelle, avec des préfaces, des notes*, Paris, Hachette, [1756] 2013, 54 p.

WALKER, Alice. *Possessing the Secret of Joy*, New York, Vintage Books, [1992] 1993, 288 p.

YALOM, Irvin D. *Becoming Myself : A Psychiatrist's Memoir*, New York, Basic Books, 2017, 352 p.

ZAMIATINE, Evguéni. *Nous autres*, Paris, Gallimard, [1920] 1979, trad. du russe par B. Cauvet-Duhamel, 238 p.

Le voyage du héros

CAMPBELL, Joseph. *Le Héros aux mille et un visages*, Paris, Oxus, 2010, trad. de l'anglais par H. Crès, 416 p.

FERRARI, Alex. « The Power of Myth : Creating *Star Wars*' Mythos with Joseph Campbell », dossier consulté en ligne sur <https://indiefilmhustle.com/the-power-of-myth-star-wars-joseph-campbell/> le 20 septembre 2018.

GILLIGAN, Stephen, et Robert Dilts. *Le Voyage du héros. Un éveil à soi-même*, Paris, Dunod, 2011, 320 p.

GROCOTT, Katherine. *A Theological Critique of Joseph Campbell's Monomyth as a Source for Meaning Making in American Film*, Charles Sturt University, 2012, thèse doctorale consultée en ligne sur <https://researchoutput.csu.edu.au/ws/portalfiles/portal/9309246/39247> le 30 août 2018, 284 p.

MURDOCH, Maureen. *The Heroine's Journey : Woman's Quest for Wholeness*, New York, Shambhala, 1990, 229 p.

RAGLAN (LORD). *The Hero : A study in Tradition, Myth and Drama*, Mineola, Dover Publications, [1936] 2011, 336 p.

RANK, Otto. *The Myth of the Birth of the Hero : A Psychological Exploration of Myth*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, [1909] 2004, trad. de l'allemand par Gregory C. Richter et E. James Lieberman 200 p.

RENSMA, Ritske. *The Innateness of Myth. A New Interpretation of Joseph Campbell's Reception of C. G. Jung*, Londres-Oxford-New York-New Delhi-Sydney, Bloomsbury Academic, 2010, 238 p.

SEGAL, Robert A. « Introduction : In Quest of the Hero », in Otto Rank, Lord Raglan et Alan Dundes, *In Quest of the Hero*, Princeton, Princeton University Press, 1990, p. vii-xxxi.

SEGAL, Robert A. *Joseph Campbell : An Introduction*, New York, Plume, 1997, 368 p.

SIMPSON NIKAKIS, Karen. *The Use of Narrative in Order to Break the Masculine Domination of the Hero Quest*, Victoria University of Technology, 1997, thèse doctorale consultée en ligne sur http://vuir.vu.edu.au/15655/1/Nikakis_1997compressed.pdf le 10 août 2018, 354 p.

VOGLER, Christopher. *The Writer's Journey : Mythic Structure For Writers*, Studio City, Michael Wiese Productions, 2007, 407 p.

Études et ouvrages sur l'expérience de mort imminente

ATWATER, Phyllis M. H. « Near-Death Experiences. An Overview and Early Studies », in Mahendra Perera, Karuppiah Jagadheesan et Anthony Peake (éds.), *Making Sense of Near-death Experiences: A Handbook for Clinicians*, Londres, Jessica Kingsley Publishers, 2011, p. 17-23.

BATTHYANY, Alexander (éd.). *Foundations of Near-Death Research. A Conceptual and Phenomenological Map*, Durham, IANDS Publications, 2018, 386 p.

BECKER, Carl B. « A Philosopher's View of Near-Death Research », article consulté en ligne sur <https://pdfs.semanticscholar.org/c18d/8325edbfd04288c6e8d0cbcc8d78c2a37779.pdf> le 14 juillet 2019.

BLACKMORE, Susan. *Dying to Live. Near-Death Experiences*, Amherst, Prometheus Books, 1993, 303 p.

BLANKE, Olaf, Sebastian Dieguez et Nathan Faivre. « Leaving Body and Life Behind : Out-of-Body and Near-Death Experience », in Steven Laureys, Olivia Gosseries et Giulio Tononi, *The Neurology of Consciousness. Cognitive Neuroscience and Neuropathology*, Cambridge (Mass.), Academic Press, 2008, p. 323-347.

BRUMBLAY, Robert J. « Hyperdimensional Perspectives in Out-of-Body and Near-Death Experiences », *Journal of Near-Death Studies*, vol. 21, n° 4, 2003, p. 201-221.

EBEN, Alexandre. *Proof of Heaven. A Neurosurgeon's Journey into the Afterlife*, New York, Simon & Schuster, 2012, 209 p.

EGGER, Victor. « Le moi des mourants », *Revue Philosophique de la France et de l'Étranger*, vol. 41, 1896, p. 26-38.

EVANS BUSH, Nancy. *Dancing Past the Dark. Distressing Near-Death Experiences*, Cleveland, Parson's Porch Book Publishers, 2012, 330 p.

FISCHER, John Martin et Benjamin Mitchell-Yellin. *Near-Death Experiences. Understanding Visions of the Afterlife*, Oxford, Oxford University Press, 2016, 208 p.

GREYSON, Bruce. « Chapter 12 : Near-Death Experiences », in Etzel Cardeña, Steven Jay Lynn et Stanley C. Krippner (éds.), *Varieties of Anomalous Experience : Examining the Scientific Evidence*, Washington (D.C.), American Psychological Association, 2014, p. 333-367.

GREYSON, Bruce. « Dissociation in people who have near-death experiences : out of their bodies or out of their minds », *The Lancet*, vol. 355, 2000, p. 460-463.

KÜBLER-ROSS, Elisabeth. *On Death and Dying : What the Dying Have to Teach to Doctors, Nurses, Clergy, and Their Own Families*, New York, The Macmillan Company, 1969, 273 p.

LOMMEL (VAN), Pim, Ruud van Wees, Vincent Meyers et Ingrid Elfferich. « Near-death experience in survivors of cardiac arrest : a prospective study in the Netherlands », *Lancet*, vol. 358, n° 9298, 2001, p. 2039-2045.

MINER HOLDEN, Janice, Bruce Greyson et Debbie James. « The field of near-death studies : Past, present, and future », in Janice Miner Holden, Bruce Greyson et Debbie James (éds.), *The Handbook of Near-Death Experiences : Thirty Years of Investigation*, Praeger, Santa Barbara, 2009, p. 1-16.

MOODY A., Raymond. *Life After Life*, Fort Smith, Mockingbird Books, 1975, 175 p.

MOORJANI, Anita. *Revenue guérie de l'au-delà. Une NDE m'a sauvée*, Paris, Éditions Trédaniel, 2012, trad. de l'anglais par Christine Lefranc, 283 p.

PARNIA, Sam. « Death and consciousness – an overview of the mental and cognitive experience of death », *Annals of the New York Academy of Sciences*, vol. 1330, 2014, p. 75-93.

PERERA, Mahendra, Karuppiyah Jagadheesan et Anthony Peake (éds.). *Making Sense of Near-death Experiences: A Handbook for Clinicians*, Londres, Jessica Kingsley Publishers, 2011, 176 p.

PRESTI, David. *Mind Beyond Brain : Buddhism, Science, and the Paranormal*, New York, Columbia University Press, 2018, 242 p.

RENAUD, Evrard, Nawal Lazrak, Mélanie Laurent *et al.* « Du "moi vif" des noyés à l'expérience de mort imminente : Approche clinique d'une énigme médico-psychologique à partir d'un nouveau cas », *Annales Médico-Psychologiques*, vol. 176, n° 2, p. 189-198.

SCHLIETER, Jens. *What Is It like to Be Dead ? Near-Death Experiences, Christianity, and the Occult*, Oxford, Oxford University Press, 2018, 376 p.

SHUSHAN, Gregory. *Near-Death Experience in Indigenous Religions*, Oxford, Oxford University Press, 2018, 320 p.

STEVENSON, Ian. « *The phenomenon of claimed memories of previous lives : possible interpretations and importance* », *Medical Hypotheses*, vol. 54, n° 4, 2000, p. 652-659.

--- *European Cases of the Reincarnation Type*, Jefferson, McFarland & Company, 2003, 270 p.

VANHAUDENHUYSE, Audrey, Marie Thonnard et Steven Laureys. « Towards a Neuro-Scientific Explanation of Near-Death Experiences ? », in Jean-Louis Vincent (éd.), *Yearbook of Intensive Care and Emergency Medicine*, New York, Springer, 2009, p. 961-968.

Fractales

DEHOUE, Danièle. « La notion de fractale en anthropologie », *ethnographiques.org*, n° 29, « Ethnologie et mathématiques », 2014, article consulté en ligne sur <https://www.ethnographiques.org/2014/Dehoue> le 19 mars 2019.

EFTEKHARI, Ali. « Fractal Geometry of Literature : First Attempt to Shakespeare's Works », article consulté en ligne sur <https://arxiv.org/abs/cs/0408041> le 14 mars 2019.

FRAME, Michael et Amelia Urry. *Fractal Worlds. Grown, Built and Imagined*, New Haven-Londres, Yale University Press, 2016, 515 p.

GRABSKA-GRADZINSKA, Iwona, Andrzej Kulig *et al.* « Multifractal analysis of sentence lengths in English literary texts », article consulté en ligne sur <https://pdfs.semanticscholar.org/7724/7d3b066fc0416f79e7c64e3c7362c8f516f2.pdf> le 3 mars 2018.

KIANI, Zohreh et Peyman Amiriparyan. « The Structural and Spatial Analysis of Fractal Geometry in Organizing of Iranian Traditional Architecture », *Procedia – Social and Behavioral Sciences*, vol. 216, 2016, p. 766-777.

MANDELBROT, Benoît B. « How long is the coast of Britain? Statistical self-similarity and fractional dimension », *Science*, n° 156, 1967, p. 636-638.

--- *The Fractal Geometry of Nature*, San Francisco, W. H. Freeman and Company, 1983, 468 p.

MCGRAW, Tim. « Interactive Procedural Building Generation Using Kaleidoscopic Iterated Function Systems », in George Bebis *et al.* (éds.), *Advances in Visual Computing. 11th International Symposium, ISVC 2015. Las Vegas, NV, USA, December 14-16 2015. Proceedings, Part I*, Cham, Springer International Publishing Switzerland, p. 102-111.

NOTTALE, Laurent. *Fractal Space-Time and Micro-Physics. Towards a Theory of Scale Relativity*, Londres, World Scientific Publishing, [1993] 1998, 348 p.

PAUL S., Adison. *Fractals and Chaos. An Illustrated Course*, Bristol-Philadelphia, Institute of Physics Publishing, 1997, 272 p.

SCRIMGEOUR, Morag *et al.* « The WiggleZ Dark Energy Survey : the transition to large-scale cosmic homogeneity », *Monthly Notices of the Royal Astronomical Society*, vol. 425, n° 1, 2012, p. 116-134, article consulté en ligne sur <https://doi.org/10.1111/j.1365-2966.2012.21402.x> le 14 février 2019.

SERICOLA, Bruno. *Markov Chains. Theory, Algorithms and Applications*, Londres, John Wiley & Sons, 2013, 416 p.

TRIVEDI, Kirti. « Hindu temples : models of a fractal universe », *The Visual Computer*, vol. 5, n° 4, 1989, p. 243-258.

VIJAY PRASAD, Dimri (éd.). *Fractal Behaviour of the Earth System*, Berlin, Springer-Verlag, 2005, 208 p.

WICKS, Keith R. *Fractals and Hyperspaces*, Berlin, Springer-Verlag, 1991, 172 p.

Art et esthétique

DELMOTTE, Benjamin. *Esthétique de l'angoisse : le memento mori comme thème esthétique*, Paris, Presses universitaires de France, 2010, 128 p.

FUMAROLI, Marc. *L'École du silence. Le sentiment des images au XVII^e siècle*, Paris, Flammarion, 1998, 669 p.

SHORT, Christopher. *The Art Theory of Wassily Kandinsky, 1909-1928. The Quest for Synthesis*, Oxford-New York, Peter Lang, 2010, 268 p.

SONTAG, Susan. *Sur la photographie*, Paris, Christian Bourgeois, [1973] 2008, trad. de l'anglais par Philippe Blanchard avec la collaboration de l'auteur, 280 p.

SUGERS, Anne. *Et que dit le silence ? La rhétorique du visible*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2007, 372 p.

Films

BAGLIVO, Donatella. *Un poeta nel Cinema : Andrej Tarkovskij. Documentario*, 1984, 101 min.

BONDARTCHOUK, Fiodor. *Stalingrad*, 2013

BROCA (DE), Philippe. *Le Magnifique*, 1973, 95 min.

DOCTER, Pete. *Inside Out*, 94 min.

GAÏDAÏ, Leonid. *Ivan Vassilievitch change de profession*, 1973, 93 min.

KIM, Ki-duc. *Printemps, été, automne, hiver... et printemps*, 2003, 103 min.

LUKAS, George. *Star Wars*, 1977-2019.

PARKER, Alan. *Pink Floyd : The Wall*, 1982, 95 min.

RIAZANOV, Eldar. *La Nuit du carnaval*, 1956, 78 min.

TARKOVSKI, Andreï. *Nostalghia*, 1983, 191 min.

WAJDA, Andrzej. *Katyń*, 2007, 115 p.

Dictionnaires et encyclopédies

CHEVALIER, Jean et Alain Gheerbrant. *Dictionnaire des symboles. Mythes, rêves, coutumes, gestes formes, figures, couleurs nombres*, Paris, Robert Laffont, [1969] 1982, 1231 p.

GREENE, Roland (éd.). *The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, Princeton University Press, New Jersey, [1965] 2012, 1639 p.

LIAO, Shen-yi et Tamar Gendler. « Imagination », in Edward N. Zalta (éd.), *Stanford Encyclopedia of Philosophy*, 2019, article consulté en ligne sur <https://plato.stanford.edu/entries/imagination/#ImagCognArch> le 3 décembre 2018.

PRINCE, Gerald. *Dictionary of Narratology*, Lincoln-Londres, University of Nebraska Press, [1987] 2003, 126 p.

SANDER, David. « Psychologie des émotions », *Encyclopaedia universalis*, article consulté en ligne sur <https://www.universalis.fr/encyclopedie/psychologie-des-emotions/> le 1^{er} décembre 2018.

Dictionnaire Gaffiot, latin-français, <https://www.lexilogos.com/latin/gaffiot.php?q=alter>.

Grand Dictionnaire Latin, <https://www.grand-dictionnaire-latin.com>.

Latin Dictionary and Grammar Resources, <https://latin-dictionary.net>.

Online Etymology Dictionary, <https://www.etymonline.com>.

The Dictionary of Obscure Sorrows, <http://www.dictionaryofobscuresorrows.com/> et <https://www.youtube.com/user/obscuresorrows>.

The Dictionary, <https://www.dictionary.com>.

Trésor de la Langue Française informatisé (TLFi), <http://www.cnrtl.fr>.

Stanford Encyclopedia of Philosophy, « Empathy », entrée consultée en ligne sur <https://plato.stanford.edu/entries/empathy/> le 2 novembre 2018.

Miscellanea

AUTEUR COLLECTIF. Аналитическая группа департамента маркетинга компании Яндекс (Le groupe de recherche du département de marketing de la compagnie Yandex), « Популярные имена в России » (« Les prénoms populaires en Russie »), statistique consultée en ligne sur https://yandex.ru/company/researches/2012/ya_names_2012 le 10 février 2019.

BULENT ÇAMBEL, Ali. *Applied Chaos Theory : A Paradigm for Complexity*, San Diego, Academic Press, 1993, 246 p.

SMEDT (DE), Marc (éd.). *Votre cerveau n'a pas fini de vous étonner. Entretiens avec Patrice Van Eersel*, Paris, Albin Michel, 2012, 246 p.

<http://www.kino-teatr.ru/box/history/sov/y1973/>, page consultée le 10 mars 2019.

<http://www.meteo-paris.com/france/hiver-1946.html>, page consultée le 21 mai 2019.

--- Opéras mentionnés

DARGOMYJSKI, Alexandre. *Le Convive de pierre (Каменный гость)*, d'après Alexandre Pouchkine, 1866-1869.

MOZART. *La Flûte enchantée (Die Zauberflöte)*, auteur du livret : Emanuel Schikaneder, 1791.

