

La dimension historique dans le vécu d'une figure mythique : Catherine II

Abstract:

This article on a work by Andrei Makine, *A beloved lady*, aims to study the parameters of a rehabilitation project of a mythical figure Catherine II of Russia, and that through the study of subversive writing and an art of corroboration of supreme realities appropriate to the experience of this tsarine. Realities, on which history has taken the step.

Mots –clés : Histoire, Catherine, voyage, fiction, projet, écriture, film, amour.

ملخص:

هذا المقال حول رواية لـ أندري ماكين، امرأة محبوبة، يهدف إلى دراسة معالم مشروع إعادة تأهيل شخصية أسطورة : كاترين الثانية من روسيا، وهذا عبر دراسة كتابية مخربة وفن إظهار وقائع سيادية متعلقة بحياة هذه المرأة الملقبة بالقيصر. الأمر يخص وقائع تجاوز عنها التاريخ.

Maaouche Imen

Département des langues Français

Université des Frères Mentouri

Constantine 1

Introduction :

Cet article sur l'œuvre d'Andrei Makine, *Une femme aimée*, vise à étudier les paramètres d'un projet de réhabilitation d'une figure mythique : Catherine II de Russie, et cela à travers l'étude d'une écriture subversive et un art de la corroboration de réalités souveraines en rapport avec le vécu de cette tsarine.

Des réalités sur lesquelles l'Histoire a fait le pas.

Voici un projet doublement prometteur dans *Une femme aimée* d'Andrei Makine: un projet d'écriture romanesque qui occupe le premier plan dans l'œuvre. Reposant principalement sur un lien intertextuel avec l'Histoire, il vise à la réorienter et la réécrire afin de faire jaillir des réalités distinctes par le biais de la fiction. Dans un second plan, un projet artistique qui parodie l'Histoire à travers le scénario d'un film. Il vise à réhabiliter une figure mythique qui a accédé au trône de l'ancien empire russe durant le XVIII^e siècle : la tsarine Catherine II de Russie. L'Histoire se trouve donc au centre des enjeux de l'écriture dans *Une femme aimée*. Assimilée à « *une comédie atroce* », elle est convoquée dans le texte à travers les thèmes de la trahison, de la guerre, de la torture, de la mort et de l'exil et ce, sous le règne de cette impératrice russe.

Le portrait de la tsarine se trouve, du coup, terni par l'image de : la *femme grand homme*, la *Messaline russe*, *Catherine le grand*, la *nymphomane dévoreuse d'amants*, *massacreuse de paysans*, *une femme très seule*. En somme, autant de qualifications péjoratives qui défigurent la Grande Catherine.

Afin de déjouer les clichés de l'Histoire, Makine commence par concevoir un personnage ambitieux. Oleg Herdman, est un jeune cinéaste russe, de l'ère postcommuniste, qui s'emploie à travers le projet d'un film, à éclairer d'un jour nouveau la figure de la tsarine russe, ainsi que les zones d'ombre de sa vie. Il s'engage donc à révéler l'existence d'une vie au-delà des scandales de l'Histoire, pour Catherine : « *Une vie à l'écart de l'ingénieuse farce des humains...* »¹ La question essentielle de notre article s'interroge sur les mécanismes d'une écriture qui outrepassé donc, une simple réécriture de l'Histoire dans l'œuvre. La spécificité de cette écriture est décelable au niveau des représentations de l'Histoire dans la fiction romanesque d'Andrei Makine.

L'ensemble des questions qui jalonnent notre analyse sont alors, ainsi formulées : comment le scripteur procède-il afin de déconstruire le mythe entourant la vie de Catherine II ? Quelles sont les stratégies mises en œuvre pour reconsidérer le discours historique ? Dans quelle perspective s'inscrit l'intérêt de cette écriture métahistorique dans l'œuvre de Makine ?

Tout le mérite du projet de réhabilitation réside dans l'esthétique d'une écriture subversive, dans l'art de l'agencement d'un mécanisme de déconstruction et celui d'une restitution par le biais de l'imaginaire. Il ne suffit pas de reconsidérer le discours monologique de l'Histoire comme un hypertexte qui admet des schémas réducteurs incarnant le mythe. Il s'agit plutôt d'élaborer un discours libérateur montrant des réalités suprêmes au-delà des clichés. C'est là où s'affirme l'art érudit de l'auteur qui procède à la création d'un monde positif où les thèmes convoqués se chargent d'une dimension constructive, et parviennent, au terme du projet, à ouvrir le texte sur une polyphonie découlant de la multiplicité des voix qui s'installent enfin dans l'espace du texte. Celles-ci impliquent même la voix du lecteur- narrataire qui peut désormais construire sa propre vision du monde.

Histoire controversée :

Le point de départ de notre réflexion est le constat formulé par le personnage à propos de ce qui caractérise les inscriptions historiques évoquant le vécu de la tsarine. Le résultat est sans appel, d'après Oleg : elles n'excluent pas une grande part de la subjectivité des historiens : *« On dirait un accord tacite entre auteurs pour préserver les lois de ce monde : 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, notre langage dissimule adroitement cette bestialité : la logique de l'Histoire, la victoire de la Raison... »*²

Destruction /reconstruction : à la manière du roman historique, *Une femme aimée* est une œuvre de la reconstruction « *Le roman historique est une reconstruction a posteriori qui mêle des éléments fictionnels à des événements historiques pour produire une compréhension et une interprétation de ce qui eut lieu* »³

Or, nous avons repéré dans l'œuvre un mécanisme similaire que nous avons jugé à forte raison comme celui d'une *destruction*. Il s'agit, à notre sens, d'une déconstruction en premier lieu de l'épaisseur des clichés retenus par l'Histoire. Assimilé chez Barthes à un *appareil*, ce couple notionnel de destruction/reconstruction structure le texte d'*Une femme aimée*.

« ...L'on retrouve, dans le Roman, cet appareil à la fois destructif et résurrectionnel propre à tout l'art moderne. Ce qu'il s'agit de détruire, c'est la durée, c'est-à-dire la liaison ineffable de l'existence : l'ordre. »⁴

Le projet de réhabilitation de la tsarine implique systématiquement une reconsidération du discours hégémonique de l'Histoire. Dans le cas de notre texte donc, la déconstruction cible *a priori* un déjà-là imposé par ledit discours. Cette déconstruction est opérationnelle à travers la subversion de ce que Barthes appelle *ordre* : système d'écriture sur le plan de la forme qui prévoit des faits spécifiques fonctionnant en tant que pactes d'écriture : « *Mais ce qui reconquiert l'écrivain, c'est encore la durée, car il est impossible de développer une négation dans le temps, sans élaborer un art positif(...) comme si l'acte littéraire, suprêmement ambigu, n'accouchait d'une création consacrée par la société qu'au moment où il a réussi à détruire la densité existentielle d'une durée jusqu'alors sans signification.* »⁵

Tout l'art positif de cette œuvre réside, à notre sens, dans cet engagement à libérer Catherine du poids des clichés. Il s'agit de prouver qu'elle n'a pas été une femme convoitée juste pour son pouvoir et son corps, qu'elle a réellement été un jour, une femme aimée :

« Et il se souvient des paroles anciennes de Lessia : imaginer les instants où Catherine vivait ce qu'elle n'était pas... »⁶

Stratégies scripturales :

L'emploi du « il » : dans *Une femme aimée*, tout l'intérêt de l'œuvre semble reposer sur l'aboutissement du projet humaniste d'Oleg Herdman, qui met aux prises le destin et l'existence mystérieuse de la tsarine noircis par les « blancs » de l'Histoire. Le « je » de l'auteur se dissimule *a priori* derrière le « il » du personnage. Cela s'apparente bien à un trait de l'écriture postcoloniale selon la conception de Barthes « Chez beaucoup de romanciers modernes, l'histoire de l'homme se confond avec le trajet de la conjugaison : parti d'un « je » qui est encore la forme la plus fidèle de l'anonymat, l'homme-auteur conquiert peu à peu le droit à la troisième personne au fur et à mesure que l'écriture devient destin, et le soliloque Roman. »⁷

Léguer la mission d'acquitter Catherine II de Russie à un projet de film entrepris par Oleg confirme l'idée de Barthes que l'emploi du pronom « il » acquiert sa légitimité en tant que forme scripturale qui explore le destin de l'Homme dans le discours romanesque.

« La fonction du « il » romanesque peut être d'exprimer une expérience existentielle. »⁸

Le narrateur construit la trame romanesque autour des actions du personnage d'Oleg Herdman. Elles sont, d'ailleurs, les plus déterminantes dans la diégèse. Le « Il » qui se substitue au « je » a tout l'air d'une stratégie d'écriture de Makine ; car, selon Barthes le « je » est *témoin* contrairement au « il » qui est *acteur* : « Oleg répète le geste, poussant de côté une volumineuse bouilloire. Et pour la millième fois, il cherche à comprendre comment la sautillante frivolité de son scénario a pu faire naître ce palais peuplé de tsars assassinés, de favoris sanguinaires, de fous, de traîtres, de femmes sadiques... Bon, il a

*énormément lu depuis et tout un souterrain s'est creusé sous la chronologie des affiches. »*⁹

Cette distance ménagée entre narrateur et personnage dans *Une femme aimée* est le lieu même de la création, de la subjectivité et de l'acquisition d'une autorité par le personnage en matière d'autonomie afin d'accomplir son projet : c'est ce que confirme Barthes : « *De toute manière, elle est le signe d'un pacte intelligible entre la société et l'auteur ; mais elle est aussi pour ce dernier le premier moyen de faire tenir le monde de la façon qu'il veut. Elle est donc plus qu'une expérience littéraire : un acte humain qui lie la création à l'Histoire ou à l'existence. »*¹⁰

Temps verbaux: A travers l'analyse textuelle d'*Une femme aimée*, on constate, également, sur le plan de la forme, une subversion de l'ordre. A l'évocation des traits biographiques de Catherine ou de faits purement historiques se rapportant à son règne, on assiste à une quasi - absence du passé simple.

Au lieu de ce temps verbal, convention de l'écriture de l'Histoire, le narrateur a plutôt recours au présent et au passé composé. Ce choix formel est lié, à notre sens, à la fonction réductrice du passé simple : il limite la sphère et le déploiement de la réalité et la présente comme figée dans le temps. Il implique de même l'acceptation d'un monde simpliste, parachevé et fourni :

« *Le passé simple est donc finalement l'expression d'un ordre, et par conséquent d'une euphorie. Grâce à lui, la réalité, n'est ni mystérieuse, ni absurde ; elle est claire, presque familière, à chaque moment rassemblée et contenue dans la main d'un créateur ; elle subit la pression ingénieuse de sa liberté »*¹¹

Employer le passé simple, en tant que temps verbal exposant des réalités historiques, aurait inscrit la forme d'écriture aux antipodes de la visée du projet : libérer Catherine des réalités avérées par l'Histoire « *Lui, il*

espérait jusqu'au-delà du fouillis des archives, une lumière allait jaillir –une vérité palpitante, dépassant l'Histoire elle-même »¹²

Il nous semble que, dans cet esprit de libérer Catherine, que le narrateur tend à libérer le verbe de la forme qui familiarise et clôtüre les réalités fournies par l'Histoire.

Le recours à ces deux temps verbaux (passé composé, présent) quant à la présentation de faits historiques fonctionne donc, en tant que seconde stratégie scripturale dans l'espace du texte qui vise à ouvrir les réalités historiques à des interprétations diverses « *Au contraire, lorsque le Récit est rejeté au profit d'autres genres littéraires, ou bien, lorsqu' à l'intérieur de la narration, le passé simple est remplacé par des formes moins ornementales, plus fraîches, plus denses et plus proches de la parole (le présent ou le passé composé), la Littérature devient dépositaire de l'épaisseur de l'existence , et non de sa signification . Séparés de l'Histoire, les actes ne sont plus des personnes »¹³*

L'objectif de l'emploi de ces deux techniques d'écriture n'est pas anodin ; (l'emploi du « il », comme le présent et le passé composé) il semble avoir pour visée : celle de parvenir à désigner la présence d'un art romanesque fictionnel, autrement dit, une écriture où l'imaginaire et le réel se mêlent. C'est ce que confirme Barthes : « *Il n'y a pas d'art qui ne désigne son masque du doigt. La troisième personne, comme le passé simple, rend donc cet office à l'art romanesque et fournit à ses consommateurs la sécurité d'une fabulation crédible et pourtant sans cesse manifestée comme fausse »¹⁴*

L'art désigné est celui de la fiction qui vise à reconstruire, nous aborderons son fonctionnement dans une partie ultérieure.

Un dessin animé : le projet cinématographique d'Oleg qui vise à réhabiliter Catherine, tend à montrer une tsarine qui fut, un jour, une femme aimée. Ce projet se heurte constamment à l'idéologie de la

censure dans une société de libéralisme sauvage, mais aussi et surtout à celle de la résistance des clichés. Imposés par l'Histoire et repris par les historiens, ces clichés la défiguraient sans retenue: « *Les « juges » se hâtent d'intervenir : « Ecoutez, on ne va pas faire de cette massacreuse de paysans une madame Bovary »* »¹⁵

Pour Oleg, appréhender le vécu de Catherine à partir d'un dessin animé est l'aboutissement d'une réflexion structurée. Un synopsis de l'Histoire visant à contourner les dits clichés, à remettre en question le cadre et le fonctionnement du discours de l'Histoire. Il devient évident que condenser les faits de l'Histoire dans un dessin animé est une manière sarcastique qui vise à les banaliser.

Cette manière de filmer se charge donc, d'une dimension subversive, puisqu'elle marque une rupture de l'hégémonie discours de l'Histoire « *Il a vécu des périodes de désespoir, décidant cent fois de lâcher prise. Puis, un jour, une intuition a surgi : il fallait bel et bien filmer à la manière d'un dessin animé !* »¹⁶

Cela s'apparente bien, à notre sens, à ce qu'on dénomme parodie, qui est tout autant une stratégie textuelle de *subversion*. Elle consiste dans *Une femme aimée* à tourner en dérision, à ridiculiser les faits de l'Histoire, tout en mettant l'accent sur les caractéristiques thématiques (clichés) du discours initial (l'Histoire).

Cela dans la visée de changer une vision :

« *Tu ne va pas nous faire un dessin animé ? Mais si, exactement ! compresser la farce de l'Histoire, en tirer une série de sketches, de pantomimes.* »¹⁷

Selon Dominique Maingueneau, « *la parodie constitue une « stratégie de réinvestissement d'un texte ou d'un genre de discours dans d'autres » : il s'agit d'une stratégie de « subversion », visant à disqualifier l'auteur du texte ou du genre source.* »¹⁸

« Pour montrer à quel point la mascarade de l'Histoire est vaine pour faire comprendre aussi qu'il existe une vie au-delà de ce cirque... »¹⁹

Cette technique franchit le pas de controverser le discours de l'Histoire, et ouvre la voie devant l'installation de nouvelles réalités sur la vie Catherine : *« Je n'aurais pas misé un rouble sur cette technique ! Tu me promettais de ne pas faire du Walt Disney. Et voilà que ça marche ! »²⁰*

Vie mystérieuse : les réalités entourant l'existence de Catherine sont beaucoup plus mystérieuses et complexes : de part les origines allemandes de la tsarine, son accès au trône de l'empire russe, de son mariage avec Pierre III, de part ses amourettes et le complot arrangé par ses amants pour éliminer son mari : *« La chronologie, la biographie...L'enfance de Catherine en Allemagne, puis sa venue en Russie où elle épousera le futur Pierre III. Elle aura des amants et quand son mari montera sur le trône, ses amants le tueront, elle régnera, mènera des réformes, battra le sultan, séduira les philosophes français...Rassure-toi, toutes les réalités historiques seront respectées. »²¹*

Ces mystères s'étendent, parvenant jusqu'à son décès, qui est aussi piètre et insignifiant que mystérieux pour une tsarine de son envergure : *« Une tsarine a une armée d'amants, le plus gros morceau de la planète lui appartient et elle meurt dans l'indifférence au pied de sa chaise percée. »²²*

L'épaisseur de ces mystères ne peut permettre à Oleg de filmer encore à la manière d'un dessin animé pour corroborer davantage de réalités «

La technique du dessin animé est parfaite quand il s'agit de situations simples »²³

Investir dans le texte un stratagème qui se substitue à celui de filmer à la manière d'un dessin animé, est une exigence qu'on décèle au fil de la narration. De là, se lance, à notre sens, une quête qui se veut plus productive puisqu'elle renvoie à l'étape de la reconstruction dans le texte.

Une quête reconstructive: Les péripéties dans le texte tournent autour de la recherche d'un au-delà du discours de l'Histoire. Formulées autour d'une quête, ces péripéties visent à créer, à imaginer un monde solennel qui révélera l'autre face de Catherine. L'intérêt particulier porté pour l'« être » et le « vécu » de Catherine est un cheval de bataille pour cette quête. Cet intérêt revêt dans le texte un aspect de quête prégnante, ou encore un fil conducteur de la trame : *« Catherine s'est glissée dans tous les recoins de sa pensée et, la nuit, dans ses rêves. L'air s'est imprégné de la senteur du « siècle catherinien », comme disent les russes, l'odeur savoureuse et amère des vieilles reliures de cuir... »²⁴*

L'Histoire a eu le droit univoque de se prononcer sur des réalités concernant Catherine. Or, la « quête » d'Erdmann se distancie désormais concrètement du discours de l'Histoire et vise à donner lieu à l'émergence d'autres réalités jusque là négligées par l'Histoire. Erdmann se livre dans sa quête à un imaginaire productif qui part d'une conviction intime : Catherine est une femme qu'on a aimée un jour. Ces affirmations donnent une idée sur la réalisation prometteuse du projet de film du jeune cinéaste. Les réflexions et propos émis par Oleg sur la réalisation de son projet s'approprient à ce que Hamon qualifie de *faire technologique* du personnage qui *« peut être accompagné également d'un commentaire, d'une évaluation sur son savoir-faire »²⁵*. *« A y réfléchir, Oleg parvient à une frontière où les doctes dissertations sur Catherine II perdent tout leur intérêt. Les historiens reconstituent la*

*logique du règne. Or il faudrait exprimer l'absurde magistral du destin de cette femme. »*²⁶

A ce niveau là, il apparaît clairement que la fiction détient une place prépondérante dans le mécanisme de la reconstruction. Elle part du principe d'élaborer des réalités timides, car non prouvées et tant négligées par l'Histoire. La fiction tend donc, à déployer ces réalités intimement liées au vécu de Catherine, maintenues longtemps dans l'ombre:

« Tu veux dire, imaginer ce qu'elle aurait pu vivre si...

*-Non. Ce qu'elle a véritablement vécu. Un soir, comme à présent, cette brume, la dernière douceur d'avant l'hiver...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 ses amants... »*²⁷

Le travail d'Oleg sur son projet de film révèle avec, ce que Hamon appelle *la compétence technologique du narrateur* ou du *personnage délégué* qui assure la loi du fonctionnement du travail (*gardien de la loi technologique*) « *car travailler implique que le personnage se définisse en relation avec des programmes et protocoles idéalement fixés :le travail en effet peut être conforme ou non-conforme , approprié ou non approprié, heureux ou malheureux dans ses résultats, habile ou malhabile, bâclé ou soigné, mécanique ou inventif, réussi ou raté, créateur ou destructeur* »²⁸

La fiction : frontières et enjeux du registre de l'Histoire et du romanesque, se mêlent, donc, et se conjuguent dans le projet de l'écriture d'*Une femme aimée* donnant lieu à une narration érudite, formant son propre cadre, ce que Barthes appelle bien : « *La construction d'un univers autarcique, fabriquant lui-même ses*

dimensions et ses limites, et y disposant son temps, son espace, sa population, sa collection d'objets et ses mythes »²⁹

La fiction est l'enjeu majeur de ce projet d'écriture: C'est là où réside la force de l'œuvre, à notre sens. Elle est donc une partie prenante, une aubaine qui instaure un *ordre* différent dans le texte. Elle ouvre le champ devant l'émergence et la création dépassant la satire du discours historique: « *donner à l'imaginaire la caution formelle du réel, mais laisser à ce signe l'ambiguïté d'un objet double à la fois vraisemblable et faux, (...) pour qui le faux égale le vrai, non par agnosticisme ou duplicité poétique, mais parce que le vrai est censé contenir un germe d'universel ou, si l'on préfère, une essence capable de féconder, par simple reproduction, des ordres différents par l'éloignement ou la fiction.* »³⁰

Ce projet à la fois romanesque, (insérer l'histoire dans l'Histoire) et artistique (réalisation cinématographique) censé éclairer d'un nouveau jour la face cachée de la vie de Catherine, repose principalement sur la fiction. Le texte s'ouvre donc à toute possibilité de création et d'alliance: « *Tout devient envisageable, toutes les combinaisons de corps, de sentiments, de destins. La liberté absolue de jouer à cette nouvelle vie.* »³¹

Identités croisées: à travers l'analyse textuelle d'*Une femme aimée*, il apparaît clairement que cette quête est motivée par un motif identitaire: une étoffe originelle constructive. Les deux personnages, quoique appartenant à deux époques distinctes, partagent des traits biographiques. Les origines russo-allemandes communes à Oleg et Catherine, ont valu au projet de réhabilitation un élan d'enthousiasme et d'empathie. Il s'agit à notre sens d'une construction identitaire fructueuse.

La quête d'Erdmann émane d'un déchirement « intérieur » dû à sa dualité identitaire: *un paysan de Sibérie, ce mutant russo-allemand,*

Allemand de la région de la Volga. Ce critère d'identité métissée qui unit et croise le destin d'Oleg et Catherine donne à la quête un caractère double « Il revoit la vie de Catherine avec l'intimité d'un souvenir personnel »³²

Ce trait identitaire rapproche de surcroît le personnage de Catherine de celui d'Oleg. En se basant sur la distinction aristotélicienne des piliers de la persuasion du discours, on repère l'emploi d'un lexique suscitant l'empathie du lecteur. Cette affinité s'affirme donc dans le texte à partir du *pathos* qui s'y construit. « *Le pire serait le simple dédain : Avez-vous seulement feuilleté quelques brochures sur la vie de Catherine II, jeune homme ? (...) Il connaît la vie de l'impératrice mieux que...Mieux qu'il ne connaît sa propre vie* »³³

L'amour égaré/ l'amour découverte : à l'évocation de l'amour, il s'agit, à notre sens, d'un thème central dans l'œuvre. Une première apparition revêt l'aspect d'un amour trahi : Lessia, amie d'Oleg représente la voix s'opposant à la réalisation du projet : « *« Au mieux tu filmeras ce qui a été dit et redit mille fois. Oui dans tous ces romans historiques », ajouta Lessia avec un bâillement* ».³⁴

Oleg, épris d'amour pour Lessia, hésite par moments quant à la réalisation de son projet. Une fois abandonné pour un autre, par cette *femme aimée*, Oleg, déterminé, s'engage à défendre Catherine et à se défendre lui-même, symboliquement à travers son projet. L'amour, dans le cas échéant, joue en moteur, en *hargne*, pour l'accomplissement du projet de la réhabilitation. « *Comme tout artiste, Oleg parlait de lui-même(...) Il lui fut facile de noircir Catherine – sa vie offrait quantité de naphte malodorant : meurtres, viols, stupre, perfidie...Cet exercice de noirceur se serait poursuivi si, un jour, à quelques pas du palais*

d'Hiver, il n'avait pas croisé Lessia et Ziamtsev .Des amants enlacés ...Il se tourna vers une vitrine, imita un passant anonyme... »³⁵

Dans cette quête, les actions et les ressentis du personnage d'Oleg apportent des transformations dans le récit ; Il s'engage entièrement après ses déboires à chercher « tout » sur la vie de Catherine, et à aborder tous les détails de sa vie. « *Oui tout sur Catherine. Sauf que, souvent, ce « tout » paraissait étrangement incomplet .L'énigme était à chercher, peut être, du côté des paroles naïves qui échappaient, parfois, à cette femme si cérébrale : « Le vrai mal de ma vie, c'est que mon cœur ne peut vivre un seul instant sans aimer... »*³⁶

Dans une seconde apparition, l'amour revêt un aspect d'amour / découverte, qui agit de prime abord en tant que force qui se construit face à la résistance du discours de l'Histoire. Erdmann tient éventuellement le fil conducteur de son projet à partir de son hypothèse formulée autour de cet aspect négligé de l'existence de Catherine, jamais évoqué par les historiens: « l'amour ».

Décelé dans les correspondances de la tsarine, la découverte de cette réalité suprême : « l'amour », installe un nouvel ordre dans l'espace textuel : « *Mais...J'ai lu les lettres de Catherine à son correspondant parisien Grimm. Le hic, c'est qu'elle idolâtre ses amants. Avec une naïveté de midinette, elle raconte toujours la même chose(...) enfin chacun d'eux est un pur chef-d'œuvre, un esprit supérieur, une intelligence hors pair...Elle y croit. Elle est conquise. Elle aime ! »*³⁷

Suite à cet amour/découverte, au fil de la narration le noyau du projet se concrétise. Le cinéaste Erdmann le formule en une question résumant l'intérêt de son projet tout en apportant ses appréciations« *Imaginons un film répondant à cette unique question : parmi les hommes qui ont tous profité de cette femme exceptionnelle, y en avait-il un seul qui l'ait aimée ? »*³⁸

Un voyage secret : tout l'intérêt du projet d'Erdmann repose sur les traces d'un voyage secret que préparait Catherine, paramètre-clé et pierre angulaire du projet de réhabilitation de Catherine. Mêlé au thème du rêve, il devient un espace fécond pour l'imaginaire du narrateur « *Si Oleg n'abandonne pas l'idée d'un « départ », c'est à cause d'une certitude calme, inentamable : sans l'espoir de ce voyage secret, la vie de Catherine n'a plus de sens .Ou plutôt, elle n'a pas davantage de sens que la chronique des guerres, des émeutes, des intrigues politiques, cet écheveau de sanglantes et brillantes vanités qu'on appelle l'Histoire. »*³⁹

Dans la tourmente des réalités de l'Histoire, cette recherche insatiable d'un éventuel « amour » éprouvé pour Catherine suppose délibérément un homme se distinguant des portraits d'hommes de la cour. Ceux qui convoitaient Catherine juste pour son pouvoir et pour son corps:

« *Une femme qui cherchait à être aimée. Il faudrait imaginer une rencontre...Oui un homme suffisamment étranger à ce monde là... »*⁴⁰

La dynamique du voyage : dans *Une femme aimée*, la trame tourne autour du voyage préparé par Catherine et Lanskoï en direction du nord de l'Italie. Le mouvement impliqué par ce voyage anime la dynamique du texte dans la recherche d'un « ailleurs », permettant la conquête de soi. Cet « ailleurs » différent attise chez les tourtereaux le désir de mener un mode de vie autre « *Ils parlent de Catherine et de Lanskoï qui voulaient partir pour trouver sans doute cette délivrance-là : ne plus être tsarine et favori, ne plus porter l'âge qu'ils avaient, ni leurs titres, ni ce que le temps et les autres avaient fait d'eux. N'être que cette matinée –là, sur une place vide, à quelques pas d'une petite église qui renferme la quintessence de la vie des humains, de leurs souffrances, peurs, espoirs. Plonger pour la dernière fois dans le condensé de ce monde et en sortir pour renaître sous une nouvelle identité, dans une autre vie»*⁴¹

L'imaginaire du narrateur construit un aspect séducteur et prometteur du voyage dans le texte. Cela confère à la quête, la logique d'une métamorphose rendant possible une autre vie de la tsarine. Catherine et Lanskoi « *partaient non pas pour se changer les idées, mais pour changer de vie...* »⁴²

Notre analyse nous a conduite de même à constater également la présence d'un voyage métaphorique sous-jacent dans le texte. Celui « intérieur » entrepris par Oleg à travers l'effervescence par laquelle il se voue à la recherche des traces de ce voyage.

Traces d'un Voyage : les traces de ce voyage ne sont pas pour autant explicites dans le texte. Oleg les repère dans des éléments significatifs implicites : « *Les traces du voyage sont presque absentes .Oleg tente de les déchiffrer dans les intervalles qui séparent les grands évènements historiques. Catherine négocie avec Gustave III pendant que les armées russes guerroyent près de la Caspienne. Mais, au milieu de tout cela, comment vit-elle ? Quel est le parfum des heures, le soleil des saisons qui rythment son amour pour Lanskoi ?* »⁴³

Autant d'indices qui renvoient à la même réalité, celle d'un départ en préparation. Une mosaïque d'éléments, qui une fois regroupés consolident cette hypothèse de départ sans identité.

L'apprentissage de l'italien par Lanskoi, les dispositions des cartes dont les itinéraires soulignés parviennent à la même destination : le nord de l'Italie. Une preuve monétaire est tout autant un élément de première importance : « *J'ai déniché dans mes très anciennes notes une preuve ...monétaire(...) Désolé de montrer l'envers financier de ce beau rêve mais le détail est révélateur : ils voulaient voyager incognito, les pièces d'or russes les auraient trahis...* »⁴⁴

Enfin et surtout, une femme aimée : à ces indices révélant le projet de voyage, se joint la documentation foisonnante d'Oleg qui s'avère d'une importance déterminante. Ces deux paramètres répondent à

l'intrigue, à la question de départ qui est à l'origine du projet. Ils lèvent le voile enfin sur le mystère de l'existence de Catherine : elle est bel et bien *une femme aimée* :

« *Quelques échos épars, d'un livre à l'autre, font deviner la nature de leur relation amoureuse : après la grande instabilité passionnelle qu'a toujours vécue Catherine, vient une consonance sereine de cœurs et de corps, la sensation d'avoir une éternité pour s'aimer. Avec lui, mes journées coulent comme une poignée de sable que je peux reprendre indéfiniment, écrit-elle. Avant, c'était un sablier que je tournais et retournais, effrayée par la fuite de ses grains...* »⁴⁵

L'amour de Lanskoi et Catherine nourrit désormais l'esprit d'Oleg et change sa vision sur le monde et surtout sa vision sur sa propre existence : « *Il l'aimait ...Une situation sans précédent .Et, pour ses proches, une injure au bon sens, une passion contre nature...Lanskoi ne demande rien, ne brigue rien et, du coup, n'apporte aucun bénéfice à sa famille. Il aime tout simplement. Ils rient, tant ce monde leur paraît stupide. C'est cette bêtise que Catherine et Lanskoi voulaient fuir.* »⁴⁶

Projet avorté : ce projet de voyage est une fabulation de courte durée qui est avortée de sitôt, car elle dérogeait aux lois de la cour : « *Et pourtant, on touche ici à l'essence même de la société. Elle surveille avec vigilance ceux qui tentent de sortir du jeu. Même s'il s'agit d'une tsarine amoureuse qui ne veut plus jouer. On poursuit les imprudents jusque dans leur tombe...Un voyage en Italie, dites vous ?c'était un rêve* ». ⁴⁷

L'échec du projet de voyage reposant principalement sur le rêve renvoie à la complexité de la tâche de l'écriture .Elle est indissociable de son cadre social car elle renvoie, après tout, l'écrivain aux sources et aux fondements de son imaginaire : « *Aussi l'écriture est –elle une réalité ambiguë ; d'une part, elle naît incontestablement d'une confrontation de*

*l'écrivain et de sa société ; d'autre part, de cette finalité sociale, elle renvoie l'écrivain, par une sorte de transfert tragique, aux sources instrumentales de sa création. »*⁴⁸

Cet échec du voyage des deux amoureux permet donc d'arborer d'autres thèmes tels la confrontation entre réalité et fiction.

Une mort tragique : l'avortement de ce projet est symbolisé par le drame : la mort de Lanskoi, est liée probablement à un empoisonnement : *« Ce qui est encore plus tragique, ce sont les événements survenus après l'enterrement. Catherine est effondrée, très proche du suicide –pour la première fois de sa vie. »*⁴⁹

On constate à partir de là, l'acharnement d'un système monarchique régi par les rouages de la vengeance et de la trahison face à tout esprit de rébellion : *« Et à ce moment qu'on découvre la tombe profanée de Lanskoi. Son cadavre traîne par terre, dénudée. Un carnage : le visage haché, le ventre ouvert, les parties génitales arrachées... Les historiens disent « Macabre ! » et se bouchent le nez. »*⁵⁰

Libération de Catherine, d'Oleg : le projet de réhabilitation de Catherine, était même le projet libérateur d'Oleg. En plus du rêve auquel s'adonnait ce personnage, il s'engageait à rassembler des parties dispersées de son « être », de son identité dans un entre deux dépayasant. *« 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... »*⁵¹

La réussite de son projet de film revient en grande part à l'appui d'un nouvel amour, celui d'Eva, la femme jouant le rôle de Catherine dans son film. Persuadée par l'idée d'un amour tardif qui se profilait dans l'horizon de la vie de Catherine, elle aidait Oleg à s'engager sur cette voie pour filmer une Catherine autre que celle mutilée par la voix de

l'Histoire. L'amour d'Eva joue donc en auxiliaire dans l'aboutissement de ce projet de film sur cette grande tsarine.

« *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.* »⁵²

Une femme aimée est une œuvre authentique. Elle se singularise par son style de narration érudit qui combine réel et imaginaire traçant l'aboutissement d'un projet à perspective double : éclairer dans la vie d'une figure mythique, les zones d'ombre engendrées par le discours de l'Histoire, tout en construisant un monde corroborant des réalités suprêmes, au-delà de ce que propose l'Histoire, rendant ainsi possible une vie autre de Catherine. Pari remporté de l'auteur, dans une écriture métahistorique qui s'inscrit dans une perspective postcoloniale. Une écriture qui touche à l'essence de la littérature, et rend salut à son statut. Il convient d'illustrer à ce niveau par les propos de Philippe Forest : « *La littérature se construit donc en creux, perçant le mythe d'une réalité élaborée pour atténuer le réel* »⁵³

Bibliographie :

- Barthes Roland, *Le Degré zéro de l'écriture* suivi de Nouveaux Essais critiques, Edition du Seuil, 1953 et 1972
- Forest Philippe, *Le nouvel Amour*, Paris, Gallimard.2007
- Hamon Philippe, *Texte et idéologie*, Collection Dirigée par Béatrice Didier, Puff écriture, 1984
- Maingueneau Dominique, *L'analyse du discours*. Introduction aux lectures de l'archive, Paris, Hachette, 1991
- Makine Andrei, *Une femme aimée*, Editions du Seuil, 2013

-Premat Christophe, article « *Le roman historique entre intertextualité et interdiversité*, revue Acta fabula, Octobre2017 (volume18, numéro8), Notes de lecture, 2017, URL : [http://www.fabula.org/lodel/acta/index .Php](http://www.fabula.org/lodel/acta/index.php) ? Consulté le 20 Octobre 2017.

Referenses

1. Makine Andrei, *Une femme aimée*, Editions du Seuil, 2013, p.184
2. Ibid., p.197
3. PREMAT Christophe, article « Le roman historique entre intertextualité et interdiversité, revue Acta fabula, Octobre2017 (volume18, numéro8), Notes de lecture, Octobre 2017, URL : <http://www.fabula.org/lodel/acta/index.php> ? Consulté le 20 Octobre 2017.
4. Barthes Roland, *Le Degré zéro de l'écriture suivi de Nouveaux Essais critiques*, Edition du Seuil, 1953 et 1972, P .31
5. Ibid, p.32
6. Makine Andrei, op.cit., p.178
7. Barthes Roland, op.cit., p.30
8. Ibid,p.30
9. Makine Andrei, op.cit., p.39
10. Barthes Roland, op.cit., p.29
11. Ibid, p.26
12. Makine Andrei, op.cit., p.52
13. Barthes Roland, op.cit., p.27
14. Ibid. p. 29
15. Makine Andrei, op.cit., p.109
16. Ibid. p, 24
17. Makine Andrei, op.cit.,p.66
18. Maingueneau .Dominique, L'analyse du discours. Introduction aux lectures de l'archive, Paris, Hachette, 1991.Cité dans le dictionnaire,dir.p.Charaudeau &D.Maingueneau ,Seuil,2002
19. Makine Andrei, op.cit., p.262
20. Ibid.p.72
21. Ibid.p.21
22. Makine Andrei, op.cit.,p.257

23. Ibid.p.73
24. Ibid.p.24
25. Hamon Philippe, *Texte et idéologie*, Collection Dirigée par Béatrice Didier, Puff écriture, 1984, p. 160
26. Makine Andrei, op.cit.,p.195
27. Ibid.p.59
28. Hamon Philippe, op.cit., p.160

29. Barthes Roland, op.cit., p.25
30. Ibid , p.28
31. Makine Andrei, op.cit. ,p. 277
32. Ibid , p.50
33. Ibid , p.14
34. Makine Andrei, op.cit. , p.57

35. Ibid , p.65
36. Ibid , p.17
37. Ibid , p.73
38. Makine Andrei, op.cit. , p.109
39. Ibid ; p.208
40. Ibid ; p.163
41. Ibid ;pp.359-360
42. Makine Andrei, op.cit. p.109
43. Ibid ; p.208
44. Ibid ; p.262
45. Makine Andrei, op.cit. p.210
46. Ibid ; p.206
47. Ibid ; p.330
48. Barthes Roland, op.cit., p 16
49. Makine Andrei, op.cit., p 330
50. Ibid,p.330
51. Ibid,p.363
52. Ibid,p.363
53. Forest Philippe, *Le nouvel Amour*, Paris, Gallimard.2007, p.15*cité p.29*