

Helena Duffy, Université de Wrocław

UNE HISTOIRE VRAIE:

LA TERRE ET LE CIEL DE JACQUES DORME D'ANDREÏ MAKINE
COMME EXEMPLE DE MÉTAFICTION HISTORIOGRAPHIQUE

*Prima condizione per avere storia vera [...] è che sia
possibile costruire una narrazione*

Benedetto Croce

There is no history except the history of human life

R.G. Collingwood

LA (RÉ)ÉCRITURE MAKINIENNE

Paru en 2003, le huitième roman d'Andreï Makine, écrivain d'origine russe et d'expression française, présente l'histoire d'un aviateur qui pilote des avions américains livrés à l'Union soviétique. Établie en 1942, la ligne Alaska-Sibérie (ALSIB) était clandestine pendant la Deuxième Guerre mondiale pour des raisons de sécurité. En URSS, l'opération est restée confidentielle même après la guerre, les États-Unis étant devenus l'ennemi et, dans la propagande, le fascisme étant désigné comme la forme brutale du capitalisme¹.

Bien que l'histoire de l'ALSIB ne figure dans aucun autre roman de Makine, en lisant *La Terre et le ciel de Jacques Dorme*², son lecteur fidèle éprouvera une troublante sensation

¹ N. Tumarkin, *The Living and the Dead: The Rise and the Fall of the Cult of World War II in Russia*, Basic Books, New York 1994, p. 153. Après la guerre, on lisait dans la presse que «not only had the Soviet Union alone saved the world, defeating imperialism and the forces of reaction, but that throughout the war, its so-called allies, the United States and Britain, had maintained an active collusion with the enemy» (non seulement l'Union soviétique à elle seule a sauvé le monde, en vainquant l'impérialisme et les forces contre-révolutionnaires, mais tout au long de la guerre, ses soi-disant alliés – les États-Unis et la Grande Bretagne – ont été complices de l'ennemi). Toutes les traductions de l'anglais sont de nous. *The Living and the Dead*, p. 105.

² Désormais nous nous référerons à ce roman comme *La Terre et le ciel* et toutes les références à cette édition seront présentées dans le texte sous la forme suivante: (TCJD)

de déjà vu. Les péripéties du pilote, en effet, sont enchâssées dans un récit qui rappelle l'intrigue d'autres ouvrages makiniens. Tandis que les personnages principaux de *Requiem pour l'Est* (2000) et de *La Terre et le ciel* sont nés tous les deux dans le Caucase et connaissent la même enfance marquée par la perte de leurs parents, un séjour dans un orphelinat pour enfants de «traîtres à la Patrie» et la présence salvatrice d'une Française russifiée, l'Aliocha du *Testament français* (1995) partage avec le héros du roman analysé un amour pour la langue de Molière qui lui a été enseignée par une Française bloquée pour la vie dans la steppe. Aussi, si dans *La Terre et le ciel* Makine répète parfois des phrases déjà utilisées dans *Requiem pour l'Est*³, il y reprend des épisodes racontés dans *Le Testament français* et y met en scène les mêmes personnages. À titre d'exemple, évoquons Pachka, un paria méprisé par ses camarades à cause de son air campagnard, d'où son sobriquet de «Village». Finalement, tout comme *Le Testament français*, *La Terre et le ciel* met en relief le contraste entre, d'un côté, l'Hexagone et l'Union soviétique et, de l'autre, la France d'antan et celle d'aujourd'hui. Telle que la voient les narrateurs makiniens, cette dernière est marquée par la dissolution du social; autrement dit, le devoir et la contrainte, qui avaient organisé la société française jusqu'aux années 1960, ont été remplacés par une autoréalisation de soi, tandis que la tolérance est devenue le seul principe de régulation de la vie sociale.

Même si les narrateurs makiniens ne parlent qu'avec dédain de la littérature contemporaine et du postmodernisme⁴, la réécriture, l'intratextualité et l'évident manque d'originalité qui caractérisent *La Terre et le ciel* placent cet ouvrage dans le courant du roman

³ Comme s'il voulait souligner l'identité entre les deux personnages, dans *La Terre et le ciel*, Makine utilise exactement la même phrase que dans *Requiem pour l'Est* pour décrire la façon dont le père du héros a été assassiné: «Mais tout le monde le sait que ton père, les mitrailleurs l'ont abattu comme un chien...» (TCJD 50). Cf. A. Makine, *Requiem pour l'Est*, Mercure, Paris 2000, p. 28. Désormais toutes les références à cette édition seront présentées dans le texte sous la forme suivante: (RE 28).

⁴ Citons les propos de Choutov de *La Vie d'un homme inconnu* qui, aux «petit[s] roman[s] à la française, cent pages de coucheries et de déprimés parisiennes» oppose l'écriture de Tchekhov qui «pouvai[t] encore écrire [...] [s]ans Freud, sans post-modernisme, sans sexe à tout bout de phrase». A. Makine, *La Vie d'un homme inconnu*, Seuil, Paris 2009, p. 12 et 10. Désormais toutes les références à cette édition seront présentées dans le texte sous la forme suivante: (VHI 12, 10).

postmoderne⁵, tel qu'il est défini, par exemple, par Linda Hutcheon⁶. En opposant le roman moderne à son successeur, Hutcheon observe que la littérature postmoderne se rouvre sur le monde, pourtant, il ne s'agit pas d'un monde réel, mais de celui du discours, des textes et des intertextes (PP 125). Tout en étant anti-mimétique, le roman postmoderne rejette l'idée simpliste de la séparation totale entre l'art et le monde, caractéristique du modernisme: plutôt, pour évoquer l'expression de Michel Foucault, il s'édifie self-consciemment là où se forme l'archive, qu'elle soit historique ou littéraire (PP 125). Si pour la théoricienne canadienne, la destruction de l'illusion mimétique et l'intertextualité sont des marques indéniables de la littérature postmoderne, la «métafiction historiographique» – un néologisme forgé par elle-même – en est l'incarnation la plus aboutie⁷. Or, le postmodernisme est, comme Hutcheon l'affirme à l'encontre des critiques marxistes⁸, un courant non seulement fondamentalement contradictoire, mais aussi «résolument historique et inéluctablement politique» (PP 4). Pour Hutcheon, la métafiction historiographique désigne alors une littérature qui, tout en traitant de sujets historiques, est dominée par l'impératif d'autoréférentialité, ce qui lui permet de questionner la possibilité même de saisir l'histoire. Cela veut dire que l'avatar postmoderne du roman historique fonctionne sur un double mouvement: il se trouve profondément

⁵ Si le terme postmoderne fait partie du vocabulaire critique usuel dans les pays anglophones, il n'est pas souvent utilisé par la critique littéraire universitaire ni journalistique française. Et si c'est le cas, il est employé de manière péjorative. Pour une discussion sur l'utilisation du terme dans le champ des études littéraires françaises, voir M. Gontard, «Le Roman français postmoderne. Une écriture turbulente», http://hal.archives-ouvertes.fr/docs/00/02/96/66/PDF/Le_Roman_postmoderne.pdf, consulté le 11 décembre 2012.

⁶ L. Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*, Routledge, Oxford 1988, pp. 154-155. Désormais toutes les références à cette édition seront présentées dans le texte sous la forme suivante: (PP 154-155). Cf. M. Gontard, *op. cit.*, pp. 68-69.

⁷ Comme exemples de la métafiction historiographique, Hutcheon cite *Cent ans de solitude* (1967) de Gabriel Garcia Marquez, *L'Hôtel blanc* (1981) de D. M. Thomas ou *Les Enfants de minuit* (1981) de Salman Rushdie.

⁸ Voir T. Eagleton, «Capitalism, Modernism and Postmodernism», [dans:] D. Lodge (dir.), *Modern Criticism and Theory. A Reader*, Longman, London 1988, pp. 385-398, et F. Jameson, *Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism*, Duke University Press, Durham 2001, pp. 17-22.

imbriqué dans ce qu'il prétend contester: «ces [...] métafictions historiographiques paradoxales se situent au sein du discours historique, tout en refusant de renoncer à leur autonomie en tant qu'œuvres fictionnelles» (PP 124).

Avant de tenter de classer *La Terre et le ciel* comme métafiction historiographique en vertu de ses traits formels et thématiques, notons que d'autres romans de Makine se tournent eux aussi vers le passé, tout en se livrant – quoique dans une moindre mesure – à une réflexion sur le rapport entre Histoire et fiction. Interrogé sur la façon de raconter la guerre dans un roman, Choutov, dans *La Vie d'un homme inconnu*, cite la description de la bataille de la Moscova dans *Guerre et paix*. En s'inspirant des écrits de Stendhal, Tolstoï remet en cause l'un des principes fondamentaux du roman historique classique, censé se fonder sur des recherches méticuleuses, documents historiques et objets anciens, et non sur d'autres textes littéraires⁹. En même temps, Choutov croit au devoir de l'écrivain de se comporter en témoin et de poursuivre la quête de la vérité, un credo qu'il partage, comme nous le verrons plus bas, avec le narrateur de *La Terre et le ciel*. Finalement, en adhérant implicitement à l'idée de polyphonie dialogique de Mikhaïl Bakhtine, qui entendait par ce terme une présence au sein du roman de personnages représentant des consciences indépendantes de celle de l'auteur¹⁰, Choutov proclame que «la psychologie des personnages [doit] bouscule[r] les *a priori* de l'auteur lui-même» (VHI 43). Si la théorie bakhtinienne, avec ses notions de dialogisme, de carnivalesque et de polyphonie, est souvent conçue comme le signe annonciateur de l'esthétique postmoderne¹¹, le remplacement de l'Histoire par des *histoires* est une marque

⁹ E. Wesseling, *Writing History as a Prophet. Postmodernist Innovations in a Historical Novel*, John Benjamin's Publishing Company, Amsterdam 1991, pp. 122-123.

¹⁰ M. Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, traduit par Daria Olivier, Gallimard, Paris 1978, p. 156.

¹¹ Voir, par ex., M. Naumovich Lipovetskii, E. Borenstein, *Russian Postmodernist Fiction: Dialogue with Chaos*, M.E. Sharp, Armonk NY 1999, p. 17. Cf. M. Kirca, «Postmodernist Historical Novels: Jeanette Winterson's and Salman Rushdie's Novels as Historiographic Metafiction»,

http://independent.academia.edu/musTafaKirca/Papers/507367/POSTMODERNIST_HISTORICAL_NOVELS_JEANETTE_WINTERSONS_AND_SALMAN_RUSHDIES_NOVELS_AS_HISTORIOGRAPHIC_METAFICTIONS, consulté le 2 novembre 2011, pp. 22-23.

avérée de la métafiction historiographique¹². Or, c'est exactement la stratégie de Choutov qui, pour résumer son roman portant sur la guerre en Afghanistan, en cite un seul épisode: un soldat soviétique éclate en sanglots devant une vieille femme et son chien tués dans un tir d'artillerie. Pareillement, l'Aliocha de *Confession d'un porte-drapeau déchu* (1992) regrette d'avoir composé son roman sur l'Afghanistan de «ces petits faits [historiques] durs et rêches»¹³. Insérés dans une intrigue romanesque fabriquée, ceux-ci avaient «la dérangeante invraisemblance du réel» et, comme les titres des chapitres «avec leur symbolisme criard», «sonnaient faux»¹⁴. À l'instar de Choutov, Aliocha aurait dû plutôt retracer l'histoire d'un soldat qui, agissant contre toute logique et les ordres de ses supérieurs, essaie de sauver un enfant affreusement brûlé.

Le narrateur de *La Terre et le ciel* médite, lui aussi, sur les principes gouvernant l'insertion de l'Histoire dans le romanesque. Ses réflexions sont provoquées par son séjour à Berlin où les efforts de commémorer le passé cachent «la volonté d'écraser ce passé sous le chantier d'une capitale phénix» (TCJD 228). Ceci dit, le narrateur préfère une telle attitude à celle des Français qui, comme le fait l'animateur d'une émission d'histoire à la télévision, réduisent le passé à des slogans («À Stalingrad, un totalitarisme a tordu le cou à un autre» (TCJD 229)) ou à des demi-vérités («[C'est] la rigueur de l'hiver russe qui heureusement avait barré la route aux nazis» (TCJD 228)). Scandalisé par une telle désinvolture, le narrateur y oppose une brochure publiée sous Vichy, qui propose «[u]ne chronique fragmentaire» (TCJD 229): à la place d'une démarche qui se veut à la fois totalisante et objective, la brochure propose «une suite de croquis saisis sur le vif [...]. Une guerre vue par des soldats et non pas celle rejouée un demi-siècle plus tard dans les livres d'histoire» (TCJD 230). La conception de l'histoire qui interroge la légitimité des métarécits historiques est partagée par le Général de Gaulle tel que Makine l'imagine dans son roman. Lors de sa visite au site de la bataille de Stalingrad en 1966, de Gaulle ne banalise pas le sacrifice de l'Armée rouge, mais – au contraire – prend son temps pour se demander «combien de temps il fallait à une

¹² Déjà le roman historique moderne offre ce qu'Elisabeth Wesseling nomme «la subjectivisation de l'histoire». Contrairement au roman scottien, les romans modernes et postmodernes proposent une version toute personnelle du passé, ce qui transforme l'histoire d'un processus apparemment objectif en un facteur de la construction d'identité. E. Wesseling, *op. cit.*, p. 76.

¹³ A. Makine, *Confession d'un porte-drapeau déchu*, Gallimard, Paris 1996, p. 130.

¹⁴ *Ibidem*.

compagnie pour s'emparer de cette colline [...], combien d'hommes il fallait coucher pour la tenir [et] combien d'éternités dure chaque seconde quand on s'arrache à la terre et que l'on se jette sous le feu» (TCJD 124). En outre, même s'il parle des milliers de héros, «la voix cachée rappel[le] non pas ces milliers sans nom ni visage mais celui qui gisait peut-être sous nos pieds», alors que son regard est «porté vers la croix oubliée au milieu de la plaine» (TCJD 127).

Aussi, comme l'Aliocha de *La Confession d'un porte-drapeau déchu*, le narrateur de *La Terre et le ciel* est hanté par des regrets à propos d'un livre qu'il a publié quelques années plus tôt, ce qui légitime la réécriture de son ouvrage antérieur sous la forme du roman que nous avons sous les yeux. Comme Aliocha, le narrateur de *La Terre et le ciel* était au moment de composer son roman antérieur non seulement moins expérimenté, mais aussi, étant encore peu connu, obligé de se plier aux suggestions des éditeurs. De plus, en rédigeant ce livre dans lequel nous reconnaissons *Le Testament français*¹⁵, il ne disposait que «[d]es bouts de vie que seule l'intrigue savait relier, des bouts d'amour dont seule l'imagination parvenait à faire une histoire amoureuse» (TCJD 36), et il croyait que «seule la fiction pouvait rendre lisible l'in vraisemblance du réel» (TCJD 35). Hélas, ni cette supposée invraisemblance des faits historiques ou des personnages présentés dans *La Terre et le ciel*, ni les zones de non-dit qui parsèment le roman ne posent plus aucun problème dans un ouvrage qui, premièrement, se présente comme une histoire *vraie* et, deuxièmement, s'inscrit visiblement dans la poétique postmoderne, puisque cette dernière favorise la discontinuité et réfute les idées traditionnellement associées à la narration, comme la véracité historique ou la vraisemblance¹⁶. Finalement, la décision de revenir sur l'histoire d'un jeune Russe éperdument amoureux de la France est motivée par le désir de l'écrivain d'immortaliser de Gaulle et Jacques Dorme, rayés de la version précédente de l'ouvrage, car jugés par une éditrice «trop vrai[s] pour un roman» (TCJD 37). Alors, encore une fois, le narrateur insiste sur la véracité de son récit: il avoue à l'éditrice que tous les autres personnages du roman sont *vrais*, eux aussi, et constate que «le seul artifice [de sa chronique de la vie de Jacques Dorme] serait la fidélité au canevas nu des faits. Et le nom du pilote remplacé par son surnom» (TCJD

¹⁵ Comme le quatrième roman de Makine, l'ouvrage en question «fut refusé par plusieurs éditeurs» (TCJD 35) pour exposer ensuite son auteur «à une gloire passagère et à une haine étonnamment bien plus tenace ('Croyez-vous que ces métèques vont nous apprendre à écrire en français?')» (TCJD 40).

¹⁶ S. Malpas, *The Postmodern*, Routledge, Abingdon 2005, p. 101.

228). Ainsi détruit-il d'emblée l'illusion autobiographique du *Testament français* qu'il avait présenté à l'époque comme l'écriture de soi¹⁷, et l'illusion fictionnelle de *La Terre et le ciel*, qui s'offre comme une confession de l'auteur.

L'INTERTEXTUALITÉ: LE TEXTE COMME UNE BIBLIOTHÈQUE FANTASTIQUE

L'idée barthienne qu'aucun texte n'est originel¹⁸ ou la constatation de François Lyotard qu'on n'est jamais le premier à raconter quoi que se soit, même sa propre vie¹⁹, renvoient à la conception de l'Histoire qui sous-tend les métafiction historiographiques. Dans ces dernières, selon Hutcheon, «les intertextes historiques et littéraires ont un statut analogique – quoique pas identique – dans la reprise parodique du passé textuel du 'monde' et de la littérature»²⁰. Dans *La Terre et le ciel*, l'idée du monde (passé) comme un vaste réseau de textes se reflète dans les recherches du jeune Russe qui, désireux d'approfondir ses connaissances de la langue, de l'histoire et de la culture françaises, fouille dans une bibliothèque qui a été à demi-brûlée pendant la guerre et ensuite pillée par des locataires de l'immeuble d'Alexandra, la Française qui accueille l'orphelin pendant les week-ends. Le caractère éclectique et daté de cette collection de livres s'explique par ses origines: elle a été rassemblée avant la Révolution

¹⁷ Pour une discussion du caractère autobiographique du *Testament français*, voir V. Porra, «Un Russe en Atlantide: Andreï Makine, du discours littéraire à la citoyenneté», [dans:] J. Riesz (dir.), *Français et Francophones: tendances centrifuges et centripètes dans les littératures française/francophones d'aujourd'hui*, Schultz & Stellmacher, Bayreuth 1998, pp. 67-85. Cf. N. Nazarova, *Andreï Makine, Deux facettes de son œuvre*, L'Harmattan, Paris 2004.

¹⁸ R. Barthes, «La Mort de l'auteur», *Le Bruissement de la langue*, Seuil, Paris 1984, pp. 61-67.

¹⁹ F. Lyotard, *Instructions païennes*, Galilée, Paris 1978, p. 78. Cité par L. Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism, op. cit.*, p. 129.

²⁰ L. Hutcheon, «Historiographic Metafiction. Parody and Intertextuality of History», [dans:] P. O'Donnell, R. Con Davis (dir.), *Intertextuality and Contemporary American Fiction*, John Hopkins University Press, Baltimore 1989, p. 4. Pour Hutcheon, la parodie est juste une forme d'intertextualité, «une relation structurelle ou formelle entre deux textes». L. Hutcheon, *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*, University of Illinois Press, Champaign 2000, p. 22.

d'Octobre par un certain Samoïlov, dont le nom ne fait qu'appuyer la remarque du narrateur sur l'autodidaxie du fondateur de la bibliothèque²¹. En vertu du nom d'Alexandra et de la façon dont la collection a été endommagée, la bibliothèque renvoie à celle d'Alexandrie, accidentellement brûlée par Jules César. La référence à la bibliothèque considérée comme «ultérieure dans le chemin compliqué des textes» confère à la France le statut d'une grande culture disparue à jamais²², ce qui est d'ailleurs confirmé par la métaphore de la paléontologie: «Chaque roman sur les rayonnages d'Alexandra devenait le vestige d'une civilisation disparue, voire extraterrestre, un fossile, une goutte d'ambre avec, en guise d'insecte emprisonné, un personnage, une ville française, un quartier de Paris» (TCJD 59). Le sort tragique de la bibliothèque souligne la vulnérabilité de l'Histoire face à la politique: l'ouverture aux quatre vents de la pièce, dont le mur extérieur a été détruit, signifie la possibilité d'interpréter librement, voire de manipuler l'Histoire. En revanche, l'inaccessibilité de la bibliothèque dont la porte est bloquée symbolise l'isolement culturel des Russes pendant l'ère communiste. Enfin, le fait que le garçon découvre «par fragment, sans logique» la collection décimée indique les limitations épistémologiques de l'historien, la nature cavalière de ses démarches et, finalement, le caractère incomplet et subjectif de ses connaissances (TCJD 70).

Le motif de la bibliothèque brûlée évoque l'image de la bibliothèque en feu employée par Foucault pour métaphoriser la passion bibliophile dévorante de Flaubert²³. Tout en représentant l'œuvre flaubertienne comme une chaîne de variations sur son premier roman, le philosophe décrit *La Tentation de Saint Antoine* comme «la première œuvre littéraire qui tienne compte de ces institutions verdâtres où les livres s'accumulent et où croît doucement la lente, la certaine végétation de leur savoir» (BF 11). Le travail de l'écrivain s'effectue alors «entre le livre et la lampe», «dans la bibliothèque assourdie, avec ses colonnes de livres, ses titres alignés et ses rayons qui la ferment de toutes parts, mais bâillent de l'autre côté sur des mondes impossibles» (BF 9). Pour Foucault, le roman flaubertien, ce «monument de savoir méticuleux» (BF 7), est à la bibliothèque ce que les tableaux autoréférentiels comme

²¹ En russe, le préfixe «sam» peut signifier «soi-même».

²² L. Canfora, *La Bibliothèque d'Alexandrie et l'histoire des textes*, Éditions de l'Université de Liège, Liège 2004, p. 26.

²³ M. Foucault, «La Bibliothèque fantastique», [dans:] G. Genette, T. Todorov (dir.), *Travail de Flaubert*, Seuil, Paris 1983, p. 10. Désormais toutes les références à cette édition seront présentées dans le texte sous la forme suivante: (BF 10).

Le Déjeuner sur l'herbe ou *l'Olympia* sont pour le musée. Car Flaubert et Manet travaillent «dans un rapport fondamental à ce qui fut peint, à ce qui fut écrit – ou plutôt à ce qui de la peinture et de l'écriture demeure indéfiniment ouvert» (BF 11). Par conséquent, *La Tentation de Saint Antoine*

n'est pas seulement un livre que Flaubert, longtemps, a rêvé d'écrire; elle est le rêve des autres livres: tous les autres livres, rêvants, rêvés – repris, fragmentés, déplacés, mis à distance par le songe, mais par lui aussi rapprochés jusqu'à la satisfaction imaginaire et scintillante du désir (BF 10).

Comme *La Tentation de Saint Antoine*, qui a été révisé à trois reprises et dont la première version a été défavorablement jugée, *La Terre et le ciel* se présente comme la troisième ébauche d'un roman rejeté par les éditeurs pour ensuite être réécrit, publié et arrosé de prix littéraires. En outre, la passion de la connaissance du narrateur makinien fait écho à celle de Flaubert et soutient la constatation de Dominick LaCapra que «le passé arrive à travers des textes et des vestiges textuels»²⁴, tels que les souvenirs, les témoignages, les écrits publiés, les archives et les monuments. En allant plus loin, le narrateur de *La Terre et le ciel* fait l'éloge d'une telle appréhension de l'histoire. Par exemple, aucun manuel de géographie ne lui aurait procuré une sensation aussi physique de la terre de France qu'une strophe d'un poème anonyme:

[l]e poète avait exprimé l'intuition de l'espace animé, ce sens charnel de la patrie qui nous permet d'envelopper d'un seul regard tout un pays, d'en percevoir très distinctement les tonalités, différentes d'une vallée à l'autre, la variation des paysages, la substance unique de chacune de ses villes, le grain minéral de leurs murs (TCJD 71).

De même, le poème de Lermontov racontant un imaginaire retour d'exil de Napoléon, met en scène un personnage qui n'a rien à voir avec le Bonaparte des livres d'histoire ni avec l'empereur peint par Paul Delaroche dans *Napoléon I^{er} à Fontainebleau le 31 mars 1814* (TCJD 75). Pourtant, malgré cette infidélité de la représentation de Napoléon par rapport à la réalité connue des documents historiques, le narrateur la juge «[p]lus crédible car belle» (TCJD 76).

²⁴ D. LaCapra, *History and Criticism*, Ithaca, Cornell University Press, NY 1985, p. 128. Quoted by L. Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism*, op. cit., p. 129.

La dernière référence intertextuelle non seulement étaye l'observation de Frederick Jameson que l'histoire n'est accessible que sous une forme textuelle²⁵, mais fait allusion à «l'histoire contrefactuelle» (appelée aussi «histoire alternative»), un sous-genre du roman historique postmoderne. Selon Wesseling, cette dernière repose sur le principe de la réécriture de l'Histoire à partir de la modification d'un événement du passé:

Tandis que la fiction historique conventionnelle se contente d'étoffer de chair le squelette des faits historiques établis, l'histoire alternative remanie radicalement la charpente même. [...] Ces changements produisent un parcours d'événements contrefactuel qui peut être plus ou moins souhaitable que la façon dont les choses se sont vraiment passées²⁶.

Un dernier exemple de la supériorité de la fiction historique sur l'historiographie est fourni par l'œuvre de Tolstoï. En cherchant à écarter la critique de l'éditrice qui reproche à la première version de *La Terre et le ciel* son invraisemblance, le narrateur songe à la description du comportement de Koutouzov avant la bataille de la Moscova. Au lieu de scruter les cartes d'état-major ou de relire les mémoires de Jules César, le général prend une pose relâchée et fort peu militaire pour se plonger dans la lecture des *Chevaliers du Cygne* de Mme de Genlis²⁷. Jugeant «enfantine» la prétention au mimétisme de la littérature, le narrateur conclut en disant qu'à la place de Tolstoï, lui n'aurait décrit que «[l]e regard du vieux Koutouzov devant une fenêtre ouverte sur le ciel de septembre... Rien d'autre» (TCJD 39). Ainsi appuie-t-il implicitement la constatation de Muray Krieger que le Koutouzov de Tolstoï «possède un statut matériel différent du personnage historique» et une identité fictive

²⁵ F. Jameson, *The Political Unconscious. Narrative as a Socially Symbolic Act*, Cornell University Press, Ithaca NY 1984, p. 82, cité par L. Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism*, *op. cit.*, p. 143.

²⁶ E. Wesseling, *op. cit.*, p. 100.

²⁷ À de telles attaques Tolstoï ripostait: «l'artiste et l'historien ont des objectifs tout à fait différents. Tout comme un historien qui se tromperait en essayant de présenter un personnage historique dans son ensemble, avec toutes ses relations compliquées à tous les aspects de la vie, un artiste ne ferait pas son devoir en présentant ce personnage avec toutes ses résonances historiques». Cité par A. B. Wachtel, *An Obsession with History. Russian Writers Confront the Past*, Stanford University Press, Stanford 1994, p. 89.

contrôlée par le pouvoir créateur de l'imagination de l'auteur²⁸. Selon Murray, qui assume (erronément) l'existence d'une vérité historique «brute», c'est justement la capacité de l'homme de créer des formes et de les imposer sur la matière qui le libère de l'histoire et lui permet de la remanier à son gré²⁹.

MÉTAFICTIONNALITÉ CONTRE RÉCIT TRADITIONNEL: LE CARACTÈRE POLITIQUE DE LA MÉTAFICTION HISTORIOGRAPHIQUE

Devenu écrivain, le narrateur du huitième roman de Makine met en œuvre les leçons apprises au cours de sa «formation» historique et littéraire. Sinon, son choix de la forme romanesque pour raconter deux épisodes du passé de l'Union soviétique – la mise en œuvre de l'ALSIB et la visite de de Gaulle en Russie – pourrait servir de preuve de ses origines en Russie où «l'histoire reste dans le domaine du fictif et les liens entre l'histoire et la littérature n'ont jamais été coupés»³⁰. Quoi qu'il en soit, son choix illustre les théories de Hayden White, pour qui la structure linguistique donne aux événements à la fois leur signification et leur statut d'événement réel³¹.

Quoique liés, d'un côté, par le motif de la collaboration entre la France et l'URSS contre le fascisme, et de l'autre, par la recherche du protagoniste d'une figure du père, les deux épisodes se trouvent sur deux plans temporels différents, appartenant l'un au récit du pilote et l'autre à celui du jeune Russe. Encadrée par les péripéties du protagoniste-narrateur, sur lesquelles nous reviendrons plus tard, l'histoire de Jacques Dorme célèbre le courage, l'acharnement et le sacrifice des aviateurs condamnés à l'oubli par le régime communiste. En même temps, elle met en scène symboliquement un retour du père héroïque, que le jeune protagoniste a guetté tout au long des années passées à l'orphelinat et qui, en tant que Français, légitime son choix de la France comme pays de résidence et du français comme langue d'expression artistique. Quant au côté formel du récit mis en abyme, le narrateur le

²⁸ M. Krieger. «Fiction, History and Empirical Reality», *Critical Inquiry* 1, décembre 1974, p. 344.

²⁹ *Ibidem*, p. 345.

³⁰ J. Clapperton, «The Siege of Leningrad as Sacred Narrative: Conversations with Survivors», *Oral History* 35, 2007, p. 50.

³¹ H. White, *Metahistory: the Historical Imagination in 19th-Century Europe*, John Hopkins University Press, Baltimore 1975, p. ix.

rédige à partir d'une «esquisse fragmentaire [du] destin [du pilote]» (TCJD 128), qui est faite par Alexandra et qui se fonde, à son tour, sur les quatre lettres que la Française a reçues de son amant, dont une accompagnée de la photo de Jacques, et sur les propos du camarade du pilote qui a rendu visite à Alexandra après la guerre. En présentant cette histoire comme étayée par des sources historiques, dont une photo – document qui, selon Roland Barthes, est muni des qualités véridictoires et, par là, prouve toujours irréfutablement la réalité représentée³² – le narrateur se comporte en historien scrupuleux dont les écrits sont bien documentés. De plus, comme s'il voulait absolument corroborer la véracité de son discours, il entreprend un pèlerinage clandestin et périlleux sur les lieux où Jacques est mort, en Sibérie orientale: «Je compris soudain que voir cet endroit était essentiel» (TCJD 32). En répétant le geste du narrateur du *Crime d'Olga Abréline* (1998), dont le récit de la vie d'une princesse russe jaillit de sa tombe ornée d'une croix orthodoxe, le narrateur de *La Terre et le ciel* se rend devant l'avion écrasé qui, à défaut de sépulture, prend lui-même la forme d'une croix (TCJD 241). Dans la pénible progression du personnage vers la dernière demeure du pilote, on discerne une métaphore des efforts minutieux de l'historien pour saisir le passé: le site du crash semble reculer et «s'enlise dans le temps qui repousse [le protagoniste], [le] retarde comme la neige dure sur laquelle [il] patine» (TCJD 238). Ensuite, le héros essaye de courir, glisse plusieurs fois et tombe sur un sol qui «ne semble plus immobile» (TCJD 239). Tout de même, il finit par atteindre son but, et avec lui, «une certitude» (TCJD 240), ce qui soutient l'affirmation d'Elisabeth Bronfen qu'une tombe «ser[t] de signifiant de la permanence, de la stabilité et de la non-différentiation, et assure la continuité de l'univers social des pères»³³. Le récit portant sur le service de Jacques dans l'Armée rouge exprime donc le besoin de renarrativiser le monde face à l'absence du père dans la vie du protagoniste-narrateur, ainsi qu'à l'angoisse de l'éclatement de l'Histoire comme téléologie dont parle, entre autres, Sophie Bertho³⁴ et qui est incarné chez Makine par la fin de l'Union soviétique et de l'empire français. Une telle interprétation de l'histoire enchâssée est appuyée par l'emploi de dispositifs tels que l'obéissance du récit à un ordre chronologique ou sa domination par la voix autoritaire d'un narrateur extradiégétique, qui éloignent le texte des inventions formelles de la métafiction historiographique et l'apparentent à l'esthétique du roman historique classique.

³² Voir R. Barthes, *La Chambre claire. Note sur la photographie*, Seuil, Paris 1980.

³³ E. Bronfen, *Over Her Dear Body*, Manchester University Press, Manchester 2006, p. 199.

³⁴ S. Bertho, «Temps, récit et postmodernité», *Littérature* 92, 1993, p. 94.

La seule exception à cette forme romanesque traditionnelle est une interjection du narrateur qui corrige l'idée que, enfant, il se faisait du pilote. Le brillant héros dont la vie était une série d'exploits et qui se confondait avec le chevalier livresque mort «pour les trois fleurs de lis sur les bords de la Meuse» (TCJD 54), devient un homme simple et modeste dont la vie «ne se souciait pas d'être sculptée en destin, qui prenait du retard sur les événements et, parfois, restait même immobile» (TCJD 141). Un autre élément, cette fois-ci thématique, que les chapitres consacrés au pilote partagent avec les métafiction historiographiques, portées sur l'interrogation des fondements mêmes du savoir historique et de la démarche de l'historien, est une longue méditation de Jacques sur l'inévitable future textualisation de la guerre:

Il arriva souvent [à Jacques] de repenser à l'impossibilité d'expliquer la guerre; il se disait qu'après tout le monde en reparlerait, la commenterait, accuserait, justifierait. Tout le monde, surtout ceux qui ne l'auraient pas faite. Et tout serait clair alors: les ennemis et les Alliés, les justes et les monstres. Les années de combat seraient consignées, jour par jour, dans les mouvements des armées et les batailles glorieuses. On oublierait l'essentiel: le temps de guerre formait une multitude de minutes de guerre et derrière le vaste brassage des fronts s'embusquait parfois une cour ensoleillée, une journée de mars, un homme en cuir noir qui tuait un autre homme parce que l'envie lui venait de tuer et, dans la même journée, il y avait ce colonel Korymov, cet homme nu qui se hâtait de se rassasier de la chair d'une femme avant d'être haché par la mitraille, et aussi ce jeune homme, les mâchoires refermées sur le fil télégraphique... Il s'égarait vite dans ses souvenirs et en concluait que l'essentiel c'était de garder en mémoire tous ces fragments de guerre, toutes ces minuscules guerres des soldats oubliés (TCJD 168-9).

Comme d'autres personnages makinien qui chérissent leurs souvenirs personnels du front, mais qui n'arrivent jamais à les glisser dans le discours officiel oublieux des expériences individuelles et représentant la guerre comme une épopée héroïque³⁵, Jacques conteste le caractère absolu et objectif de l'historiographie et avance que l'Histoire est composée d'une myriade de moments préservés par la mémoire d'individus. Ses propos coïncident avec ceux de Bertho, qui parle du remplacement de «l'Histoire, porteuse de la morale collective» par

³⁵ Par exemple, Volsky, dans *La Vie d'un homme inconnu*, se souvient d'une poignée de fraises des bois qu'il a cueillies hâtivement avant de rejoindre une colonne de soldats; Pavel, dans *Requiem pour l'Est*, est marqué par un chien blessé par un éclat d'obus; Alexeï, dans *La Musique d'une vie* (2001), n'arrive pas à oublier un écureuil tourmenté à mort par des soldats et Ivan, dans *La Fille d'un Héros de l'Union soviétique* (1990), est hanté par le souvenir d'une clairière dans une forêt où il a aperçu son reflet dans un étang.

«des histoires, porteuses des morales individuelles»³⁶, ou avec ceux de Joan Wallach Scott, pour qui l'Histoire est une pluralité de récits et de sujets de ces récits, et non un récit unique³⁷. Retracer d'une manière abstraite, impersonnelle et anonyme, l'histoire, parce qu'elle est une construction verbale, est sujette à des simplifications et schématisations, voire à des manipulations et déformations, afin de servir des objectifs idéologiques. Ainsi, les remarques du pilote évoquent de nouveau les réflexions théoriques de White, qui insiste sur les soubassements politiques et idéologiques de tout récit historique et, par conséquent, sur le côté éthique du travail de l'historien³⁸. Enfin, selon l'aviateur, l'histoire est insaisissable et indécidable; pour y accéder, nous ne pouvons qu'en raconter des fragments gardés dans notre mémoire.

La forme de roman historique classique revêtue par l'histoire de Jacques fournit un contraste aux chapitres retraçant les péripéties du protagoniste-narrateur. Or, ces derniers sont marqués par une discontinuité qui reflète le double dépaysement de leur héros et le sens d'impermanence qui l'accompagne. Orphelin, le narrateur-protagoniste est aussi privé de patrie, quelle soit réelle, disparue avec la chute du communisme, ou imaginaire, ne ressemblant plus à la France dépeinte dans les livres ramassés par Samoïlov. La dégringolade morale de la Russie post-communiste est métaphorisée par l'omniprésence de prostituées dont une enfant outrageusement maquillée (TCJD 25-26). Quant à la France, son déclin s'annonce par l'image du Général de Gaulle, escorté par des apparatchiks soviétiques, tel un géant prisonnier de Lilliputiens, et s'accomplit dans la description d'une ville où les gens n'osent plus sortir de chez eux, où les jeunes désœuvrés harcèlent les vétérans de la Deuxième Guerre mondiale, où les murs sont barbouillés de graffiti et les chiens salissent les tombes des morts pour la patrie (TCJD 212-215). Par contre, la Sibérie profonde où gît l'avion-croix du Français mort dans la lutte de l'URSS contre le nazisme réunit et préserve l'Union soviétique et la France d'antan, comme si – pour parler métaphoriquement – elles étaient congelées dans le permafrost. À l'encontre de la nouvelle Russie où, pour survivre, les vétérans de la Deuxième Guerre mondiale vendent des vestiges minables de l'époque soviétique au marché aux puces, la Sibérie est un lieu où «[r]ien [...] n'[a] encore bougé» (TCJD 28). À preuve,

³⁶ S. Bertho, *op. cit.*, p. 94.

³⁷ J. Wallach Scott, «History in Crisis? The Others' Side of the Story», *American Historical Review* 94, juin 1989, p. 690.

³⁸ H. White, *Metahistory: the Historical Imagination in 19th-Century Europe*, John Hopkins University Press, Baltimore 1975, p. 22.

l'ambiance chaleureuse régnant dans la maison des deux géologues qui hébergent le protagoniste; la bonne chère y est arrosée d'alcool fort, de gros romans réalistes socialistes ornent les étagères et les hommes sont servis par une mi-Ukrainienne mi-Yakoute corpulente et silencieuse, qui rappelle les femmes de l'époque révolue et connote le métissage entraîné par l'expansionnisme d'abord russe, puis soviétique.

S'achevant dans ce qui est devenu un musée vivant de l'ère stalinienne et un monument aux valeurs traditionnelles de la France d'antan où le lien social se composait à partir d'un anéantissement du sujet, d'un refoulement des pulsions et d'une forte intériorisation des contraintes³⁹, l'histoire du pilote est clairement un remède contre l'instabilité qui marque l'univers du narrateur. Celle-ci se manifeste dans la discontinuité, la fragmentation et la métafictionnalité du récit entourant celui du pilote, qui détruisent systématiquement l'illusion réaliste et soulignent le manque d'unité de la diégèse. Le texte est parsemé de digressions analeptiques et proleptiques qui entraînent le lecteur dans un perpétuel va-et-vient entre l'enfance du narrateur (et entre la maison d'Alexandra et l'orphelinat) et sa vie parisienne, son périple sibérien, son déplacement à Berlin ou son voyage en Australie. En outre, le récit se compose de fragments de longueur variée, séparés par des lignes blanches qui marquent une rupture temporelle ou spatiale. Pour donner une vision éclatée de sa vie, le narrateur ponctue son texte d'expressions comme «miroitement de visions» ou «kaléidoscope brisé» (TCJD 102-103). Aussi plusieurs paragraphes commencent-ils avec des rappels que le texte ne se compose que de souvenirs tronqués: «Il me reste de ces mois quelques brefs fragments, rapides prises de vue de la mémoire» (TCJD 84), «Je me souviens aussi de l'une des dernières lectures [...] en compagnie d'Alexandra» (TCJD 94), «De cette adolescence, il reste un début de matinée devant la porte entrebâillée de l'infirmerie» (TCJD 45) ou «Il y a eu cette journée de repos, mais surtout le souvenir obsédant de la femme soulevant son sein gauche» (TCJD 49). Enfin, à cette écriture d'impermanence, voire d'errance, s'ajoute l'image récurrente du train qui fait la navette entre les deux bouts de l'empire soviétique.

Significativement, tous les épisodes qui constituent l'histoire du jeune Russe sont axés autour de la perte de ses illusions concernant son père, que l'orphelin espérait jusqu'alors voir revenir, sa vareuse couverte de médailles. Son récit s'ouvre au moment où l'un de ses

³⁹ R. Zoll, *Nouvel individualisme et solidarité quotidienne. Essai sur les mutations culturelles*, Kimé, Paris 1992. Cité par G. Renaud, «Agir en société à l'ombre du nouvel individualisme», [dans:] M.-H. Soulet (dir.), *Agir en société. Engagement et mobilisation aujourd'hui*, Academic Press Fribourg, Fribourg 2001, p. 43.

camarades lui fait découvrir la vérité sur ses origines. La remarque «Mais tout le monde le sait que ton père, les mitrailleurs l'ont abattu comme un chien...» (TCJD 50) annonce non seulement la disparition du père, mais aussi une disparition peu glorieuse. La description de la bagarre qui s'ensuit et de la visite du garçon à l'infirmerie est accompagnée d'un passage métafictionnel expliquant la stratégie narrative qui vient d'être déployée: s'il écrivait un roman, le narrateur rajouterait «maintes nuances à cette journée, [il parlerait] de la douleur de cette journée, [et il] inventer[ait] des jours qui l'ont précédée et suivie» (TCJD 52). Mais, pour assurer la véracité de son récit, il n'évoquera que quelques souvenirs disparates: son nez qui saignait ou les premiers flocons de neige qu'il regardait voltiger par la fenêtre de la salle de bain. Cependant, notons que les éléments apparemment anodins qui entourent cette prise de conscience, portent tous une valeur symbolique. Premièrement, le nez qui saigne peut signifier la perte d'innocence («Lui vient de perdre le droit de rêver» (TCJD 53)) et anticiper l'amour charnel car, souffrant, le garçon peut aller voir l'infirmière dont il est secrètement amoureux. Deuxièmement, le changement de saisons et la blancheur de la neige qui s'est mise à tomber connotent une nouvelle étape dans la vie du protagoniste. Finalement, le passage de la première à la troisième personne, qui, sur le plan énonciatif, accompagne ce changement, exprime l'aliénation du personnage de lui-même au moment où il atteint son état de conscience.

Un procédé narratif semblable s'observe dans le chapitre suivant où Alexandra dévoile les origines du protagoniste dans le Caucase et la mort violente de son père. De nouveau, la destruction de la légende d'un officier injustement condamné, puis réhabilité est suivie d'un commentaire métafictionnel qui constate la violation de la règle de vraisemblance par la représentation de la réaction du garçon à l'aveu de la Française et vise ainsi à appuyer la sincérité du récit:

Dans un roman, l'enfant aurait dû écouter un tel récit avec une attention douloureuse (combien de livres allais-je lire, par la suite, souvent pathétiques et larmoyants, sur la quête des origines familiales). En réalité, je le suivais, plongé dans une insensibilité opaque, dans une sorte de surdité résignée (TCJD 64).

Il est évident alors que dans les deux chapitres analysés, les niveaux d'énonciation et diégétique se rencontrent, ou, autrement dit, la discontinuité narrative renforce la désagrégation de l'histoire personnelle du protagoniste.

C'est grâce aux volumes retrouvés dans la bibliothèque de Samoïlov que le jeune Russe arrive à combler – au moins partiellement – le vide creusé par la remarque dédaigneuse de son camarade:

Je cherchais dans mes lectures ce dont j'étais privé. L'attachement à un lieu (celui de ma naissance était trop indéfini), une mythologie personnelle, un passé familial. Mais surtout ce dont les autres venaient de me priver: cette divine liberté de réinventer la vie, de la peupler de héros (TCJD 72).

À la description de cette «éducation française», qui constituait l'intrigue centrale du *Testament français*, le narrateur ajoute plusieurs commentaires métafictionnels, pour mettre en relief la différence entre la version romanesque et celle apparemment véridique. Il annonce, par exemple, que tout ce qu'il peut offrir au lecteur est «une poignée d'instant ou d'illuminations sans lien apparent». Par contre, s'il écrivait un roman, il en aurait «imagin[é] les étapes, les progrès, les acquis» (TCJD 60), ainsi que «des surprises juvéniles» dans cette «éducation française» (TCJD 56).

Tout serait différent dans une histoire imaginée. Marquée d'un inutile exotisme: cette maison aux murs recouverts de lattes noires, d'un aspect lugubre à la nuit tombante, une pièce perdue dans l'entassement des appartements et l'obscurité des escaliers, une femme aux origines mystérieuses, ce vieux livre français... (CTJD 55).

L'extrait cité exprime le refus du narrateur d'offrir à son lectorat occidental des images populaires qui, selon Jameson, dans le roman historique postmoderne, font office de réalisme⁴⁰. Or, le passage peut s'interpréter comme une remarque auto-ironique à propos de la représentation grossièrement stéréotypée de la Russie dans *Le Testament français*: dans le quatrième roman de Makine, nous trouvons justement une *isba* grouillante dont le sous-sol est occupé par un ivrogne et dont la cour se peuple de *babouchkas*. En revanche, le narrateur de *La Terre et le ciel* s'abstient d'un tel exotisme car, en tant que Russe, il trouve cette forme d'habitation normale: «La vérité de la mémoire m'oblige à reconnaître que je ne m'étonnais ni de ces rondins noircis, ni de l'extrême pauvreté des logements. Je ne remarquais pas non plus leur exotisme de caravansérail» (TCJD 57).

Plus tard, le narrateur s'interroge sur la logique de son apprentissage et décide qu'il y a quand même un lien entre les «éclats que [s]a mémoire [a] préservés», un lien fourni par la

⁴⁰ F. Jameson, *Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism*, op. cit., p. 25.

beauté et le caractère politiquement neutre de la langue de Molière. Alors, la nature peu systématique de la formation historico-littéraire et l'éclectisme des ouvrages étudiés, qui devraient contribuer à rendre le récit chaotique, n'empêchent pas l'éducation française de stabiliser le monde de l'orphelin qui avoue n'avoir jamais retrouvé «la même sensation de permanence» qu'il connaissait chez Alexandra (TCJD 57). C'est peut-être parce que la langue française parvient à défier «la langue d'acier» que le russe est devenu, coulé dans le moule de la propagande (TCJD 61). C'est dire que la phrase racontant la mort d'un soldat «pour les trois fleurs de lis» (TCJD 54) a le pouvoir d'atténuer les expressions comme «ennemi du Peuple» ou «traître à la Patrie» (TCJD 61) attachées au père du protagoniste, et de se superposer à la phrase offensante décrivant l'assassinat de ce dernier: «Des mots qui tuaient et des mots qui, employés d'une certaine façon, libéraient» (TCJD 62).

Un dernier épisode qui se rapporte à la dissolution du mythe du père héroïque et qui s'accompagne d'un passage métafictionnel raconte la mort prématurée de Village, ami du protagoniste. La complicité des deux garçons se fonde sur leur refus partagé d'une quelconque mythologie, qu'elle relève de la propagande officielle ou des rêveries héroïques des orphelins. Alors, contrairement à son prédécesseur du *Testament français*, ému par un poème de Victor Hugo racontant l'histoire d'un garçon qui, relâché par les soldats de Versailles, retourne de son plein gré devant le peloton d'exécution, Village ne succombe point à l'illusion fictionnelle et, en questionnant la version de la mort de son père présentée par sa mère, assume sa solitude. Son refus de croire que c'était pour revoir son fils que son père a essayé de s'évader d'un goulag avant d'être abattu par un garde, rend Village le plus libre de tous les pensionnaires de l'orphelinat. Peut-être est-ce justement cette sobriété du garçon qui décourage le narrateur d'écrire une nouvelle racontant la mort tragique de son camarade:

Un sujet à effet, penserais-je, la quintessence d'une vie révélée au milieu de l'apaisante banalité d'un crépuscule de mai. Je [n'ai] jamais écrit [la nouvelle], devinant sans doute la fausseté d'un pareil jeu d'esprit. Au lieu de réinventer ces vingt-quatre heures pour en tirer le sens, il fallait retenir le peu que j'en savais et le dire en évitant toute tentation philosophique (TCJD 107).

Comme le passage cité le démontre, le narrateur makinien décide de se comporter en «humble [...] chroniqueur» ou bien (TCJD 228), pour utiliser le terme de White, en «historien narratif» dont la méthode «consiste à étudier des documents afin d'établir la véritable ou la

plus plausible des versions des événements que ces documents prouvent, à raconter»⁴¹. Ainsi la position du narrateur makinien correspond-elle à la constatation du théoricien américain:

la narration n'ajoute rien au sujet de la représentation, mais elle est plutôt un simulacre de la structure et des procédés des événements réels. Et, dans la mesure où cette représentation ressemble aux événements dont elle est la représentation, elle peut être considérée comme véridique⁴².

CONCLUSION

Il semble alors qu'en insistant à maintes reprises sur l'exactitude historique et le caractère non-fictionnel de son discours, en le focalisant sur le pilote français ou sur l'orphelin russe amoureux de la France, Makine entreprenne de composer «une fiction de la représentation factuelle», que White définit comme un récit où «le discours de l'historien et de l'écrivain se recourent»⁴³. Quant à son niveau formel, nous avons démontré que *La Terre et le ciel* n'est pas uniforme, s'inscrivant tantôt dans l'esthétique de la métafiction historiographique, tantôt dans celle du roman historique classique. Une telle hétérogénéité générique, typiquement postmoderne, n'est pas pour autant accidentelle. En fournissant à l'histoire du protagoniste-narrateur un contraste, le récit de Jacques se présente comme une réponse à l'angoisse existentielle du narrateur, provoquée par son double manque d'appartenance, celui-ci ayant été causé par la perte de ses parents, et par la chute de deux empires. La démarche du narrateur prouve donc sa nostalgie du passé, ce qui, selon Jameson, est une marque de l'esthétique postmoderne et est incompatible avec une vraie historicité⁴⁴. Cependant, la critique jamesonienne ne s'applique pas tout à fait à l'écriture de Makine qui est loin de s'intéresser aux images brillantes du passé, mais qui, comme le souhaiterait justement le

⁴¹ H. White, «The Question of Narrative in Contemporary Historical Theory», *History and Theory* 23, février 1984, p. 2.

⁴² *Ibidem*, p. 3.

⁴³ H. White, «The Fictions or Factual Representation», [dans:] *The Tropics of Discourse. Essays in Cultural Criticism*, *op. cit.*, p. 121.

⁴⁴ Jameson cite les films américains idéalisant les années trente ou cinquante, ou les romans historiques de E. L. Doctorow qui ne représentent que nos idées et nos stéréotypes du passé, «qui ainsi se transforme tout de suite en histoire populaire». F. Jameson, *Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism*, *op. cit.*, p. 25.

critique marxiste, prétend ressusciter «des morts appartenant aux générations réduites au silence et à l'anonymat, une dimension indispensable à toute importante réorientation de notre avenir commun»⁴⁵. De plus, en défiant la constatation jamesonienne que la production artistique postmoderne est dépouillée de résonance politique, *La Terre et le ciel* est un roman à thèse, même s'il colporte distinctement des idéaux néo-conservateurs⁴⁶.

Ce qui ressort de tout ceci est la nature paradoxale du huitième roman de l'auteur franco-russe qui à la fois rejette et épouse la poétique et la thématique postmodernes. Tout en adoptant le point de vue de héros méconnus et en remettant en doute la légitimité du discours historiographique, le récit de l'aviateur français mort sur le sol russe cherche à rétablir le modèle du temps linéaire et à redonner au narrateur sa fonction de régie, voire idéologique. Alors, contrairement à la définition de la métafiction historiographique de Hutcheon, qui abuse des valeurs qu'elle vient d'établir, *La Terre et le ciel* rétablit les valeurs conservatrices et ressuscite les formes romanesques traditionnelles qu'il vient de dénier.

A True Story: Andreï Makine's *La Terre et le ciel* de Jacques Dorme as an Example of Historiographic Metafiction

Summary

This article deals with Andreï Makine's eighth novel which simultaneously tells two stories: that of the eponymous French pilot dead on the Soviet soil during World War II and that of the narrator's quest for a paternal figure. Highly self-reflexive and set in the past, *La Terre et le ciel* de Jacques Dorme can be potentially considered a historiographic metafiction, as Linda Hutcheon defines the most flagrant manifestation of postmodern literature. However, even if the story of the novel's narrator defies chronology, is scattered with metafictional remarks and is fragmented, that of Jacques Dorme is a classical historical novel. I therefore argue that the chapters retracing the pilot's service in the Red Army serve as a remedy against the sense of discontinuity marking the life of the narrator who grapples with his double non-belonging caused by, firstly, his orphanhood, and, secondly, the collapse of two empires, the Soviet and the French one.

⁴⁵*Ibidem*, p. 18.

⁴⁶ Le postmodernisme a été lié par Jürgen Habermas au néo-conservatisme. J. Habermas, «Modernity versus Postmodernity», [dans:] J. Natoli, L. Hutcheon, (dir.), *A Postmodern Reader*, Albany Press, New York 1993, pp. 91-104.

Key words: postmodernism, historical novel, historiographic metafiction, Andreï Makine, Linda Hutcheon

Contribution publiée dans le cadre du projet de recherche « Wojna i Pokój. Historia w twórczości Andreïa Makine'a » financé par Narodowe Centrum Nauki (2011/03/B/HS2/02320).