

Le dévoilement des mystères dans *Le Crime d’Olga Arbélina* d’Andrei MAKINE : un passage des seuils aux ténèbres.

The Unveiling of Mysteries in *The Crime of Olga Arbélina* by Andrei MAKINE: A Passage from Thresholds to Darkness

Samia KOUTA

Professeure-Adjointe

Université Libanaise, Liban

Abstract

A caretaker of a Russian cemetery recounts to a young man the story of Olga Arbélina, who has submitted to the rapes of her son. Indeed, the mother, through the curtains of the window, has already seen her child secretly putting sleeping pills in the infusion she drinks at night. In the novel, other secrets are revealed through thresholds: spatial, temporal, narrative, linguistic thresholds... This research attempts to study the process of the discovery of mysteries leading to the fall of the character, and with him the reader, into the abyss of darkness.

Refugiée russe en France, abandonnée par son mari et vivant seule avec son enfant hémophile, Olga Arbélina, chaque soir, prépare une infusion pour pouvoir mieux dormir. Un jour, elle voit, à travers le rideau de sa fenêtre, son enfant qui lui met, en cachette, une poudre dans son infusion. Comble de choc : l’adolescent ajoute des somnifères au bouillon de fleurs de la mère et, la nuit, il la déshabille et couche avec elle. Au début, Olga, et sans prendre l’infusion, fait semblant d’être endormie durant l’acte, mais au fur et à mesure, elle s’implique, sans le cacher, et en pleine conscience, dans ce jeu incestueux. Une nuit, le médecin du fils, les observe, à travers le rideau trop étroit de la fenêtre. Une bonne occasion pour exercer le chantage sur la mère : pour ne pas diffuser le scandale, la femme doit se soumettre à ses désirs. Lors d’une promenade avec elle en barque, il perd l’équilibre, tombe en heurtant sa tête contre un rocher et meurt. Accusée, par elle-même, d’un meurtre, Olga est vite acquittée. À la fin du roman, le fils et le père rentrent en Russie ; Olga perd la raison et passe la suite de sa vie dans un asile sans avoir de nouvelles de son enfant. Le roman se termine, comme il a commencé, dans le cimetière avec le gardien qui raconte les histoires des morts russes dont celle d’Olga Arbélina : un cimetière pour les morts mais aussi pour la renaissance d’une infinité d’histoires.

Ce qui est remarquable dans *Le Crime d’Olga Arbélina* d’Andreï Makine, c’est la présence des seuils à travers lesquels les secrets se dévoilent. En effet, outre cette histoire mystérieuse de l’inceste, le roman présente d’autres mystères qui seront découverts, via des seuils, au fil du récit¹. Notre étude consiste à mettre l’accent sur l’importance et le rôle des seuils dans le dévoilement des mystères et à en dégager les métamorphoses que subissent les personnages et les lieux à la suite de ces révélations. Signalons ici, que nous allons évoquer les seuils dans le sens large du terme : les seuils spatiaux (les fenêtres, les portes, la grille, les rideaux, les couloirs...), les seuils temporels (la fin ou le début d’une époque, d’une journée, d’un âge de vie....) et les seuils textuels (le début ou la fin du roman, d’un récit, d’un chapitre, ...) Avant d’aborder l’analyse, précisons la problématique à laquelle va répondre notre recherche : Selon quel processus se manifeste le dévoilement du mystérieux et quelles en sont les répercussions ? Pour bien mener la réponse à cette question, nous puiserons notre étude dans la critique de l’imaginaire et la mythocritique sans jamais négliger le recours à des éléments structuraux et narratologiques puisque la révélation du mystérieux donne au récit une structure narrative plus ou moins labyrinthique. À ces approches, s’ajoute celle de la réception du fait que, implicitement, le lecteur est invité à une sorte de lecture interactive spécifique à chaque fois qu’il s’agit d’une certaine révélation.

1. Révélations d’outre-tombe et début de l’enlissement

Le Crime d’Olga Arbélina s’ouvre sur un cimetière de réfugiés russes où le gardien se charge de raconter aux visiteurs les histoires des morts, et se clôt sur le même espace, un espace-seuil par excellence sur deux niveaux : sur le niveau textuel, il s’agit du passage du péri-texte au texte, voire du réel au fictif, du monde de l’auteur à celui du narrateur et du roman au récit ; sur le plan thématique, on est dans un espace qui oscille entre la vie et la mort, le voilé et l’apparent. Ainsi, raconter les histoires des morts, revient à extirper leurs secrets cachés, à faire revivre, dans le présent, un passé enseveli depuis longtemps ; et du coup, la thématique du dévoilement serait le thème principal des contes du gardien et par la suite celui du récit dans son intégralité.

Commençons la lecture par l’incipit :

« 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

¹ Cependant, et pour cerner notre étude, nous allons nous concentrer sur le mystère de l’inceste dévoilé en mettant l’accent sur les éléments, ou récits énigmatiques complémentaires qui s’y rattachent.

approcher d’un peu plus près le grand vieillard qui quadrille lentement le labyrinthe des allées et ils partent plus tard que les premiers. » (Makine, 15)

Deux catégories d’auditeurs sont présentées au début-seuil du récit. « Les premiers » sont évoqués à la phrase préliminaire à travers trois thèmes : le voyeurisme, auquel s’ajoute l’image de la quête exprimée dans le verbe, « guettent » ; la transgression d’une interdiction connotée par « voleurs » et le mystère révélé dans « confidences ». La suite de l’énoncé, présente des auditeurs plus ambitieux : leur quête reste peu définie : « autre chose » et du coup plus énigmatique. Si le but des premiers est le voyeurisme, les seconds, « osent approcher d’un peu plus près le grand vieillard » et de ce fait, ils cherchent les profondeurs des contes. Ils ressemblent aux lecteurs qui creusent à fond dans le texte. Leur rareté les met dans le clan des élites, et leur façon de consacrer plus de temps à l’écoute et de s’approcher du vieillard confère à leur acte une sorte de sacralisation. Ils sont prêts à creuser plus profondément dans les contes du vieillard et même entrer avec lui dans le labyrinthe des allées ou en d’autres termes dans la structure labyrinthique des événements des histoires. De ce fait, si les premiers cherchent le divertissement, les seconds savent qu’ils se trouvent face à des histoires déstabilisantes. Du coup, il en est de même pour le lecteur du *Crime d’Olga Arbélina* : devant ce roman, il a à choisir : ou bien il doit prendre le texte en tant que texte de plaisir¹ et faire de sa lecture un simple voyage entre les secrets qui se dévoilent, ou il va lire le roman en tant que texte de jouissance et s’apprêter à être déconforté à chaque fois qu’un mystère est mis à jour.

Les histoires du gardien sont souvent racontées en un moment-seuil : « cette fin d’après-midi d’hiver » (Makine, 16), « cette fin de jour froide » (Makine, 17), au « couchant » (Makine, 21), Comme si on avait besoin de cette temporalité qui marque le passage d’un moment à un autre pour qu’un autre passage, celui des secrets enterrés, puisse se dérouler. Quant au lieu, et outre l’espace-seuil principal du cimetière, il s’agit d’autres seuils complémentaires. Ils forment ce passage entre les tombes, à savoir le passage entre les histoires ensevelies des tombes. Parmi d’autres, on a « l’allée qui mène à la sortie » (Makine, 16), le passage des visiteurs « entre les dalles », (Makine, 16) Cependant, et pour cerner l’étude, nous allons cibler les espaces-seuils qui concernent l’auditeur de l’histoire d’Olga : « il reste [...] cette longue silhouette qui semble chercher en vain l’issue dans le dédale des passages et des allées transversales. C’est le tout dernier visiteur, [...] » (Makine, 28) Tout,

¹ Les deux expressions: *texte de plaisir* et *texte de jouissance* sont prises dans leur sens que leur donne Roland Barthes dans son livre, *Le Plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1982.

dans cette citation révèle la rêverie du passage : la « silhouette » représente le seuil entre la vie et la mort, le réel et l’irréel. Quant à l’espace, il s’agit des passages plus ou moins labyrinthiques qui prennent le personnage au dépourvu. Plus tard, le gardien lui parle « en se dirigeant lentement vers la grille du portail qui aurait dû être fermée » (Makine, 30) et lorsque le vieillard sent que le jeune étudiant voulait s’enfuir, il le retient en disant : « - Vous êtes le premier à qui je parle d’elle ! » (Makine, 30) Entre une grille « fermée » et une histoire à peine ouverte, entre le monde de la vie à l’extérieur du cimetière et l’intimité (qui serait) dévoilée de la morte qu’est Olga, le jeune étudiant, et avec lui le lecteur, sont embarqués dans un texte de jouissance : captés en un seuil marqué par le début du conte ou le début du roman, établissant un pont entre le silence et la parole, le caché et le révélé, le jeune étudiant et le lecteur signent le pacte, plus ou moins faustien, d’écoute du récit d’Olga ou de la lecture du roman.

Mais qui est ce conteur ? Portant le nom répétitif de « vieillard », âge-seuil entre la vie et la mort, il est plus ou moins énigmatique. Pour les préparatifs de ses contes, il se livre à un rituel de gestes plus ou moins mystérieux : « Il s’arrête près d’une dalle, se courbe pour enlever une lourde branche, qui telle une lézarde, raye l’inscription taillée dans la pierre poreuse. » (Makine, 15) Dans un état de recueillement, le gardien se livre aux rituels du dévoilement, comme s’il préparait le terrain pour les confessions d’outre-tombe. En fait, en enlevant ce qui « raye l’inscription dans la pierre poreuse », il annoncerait en quelque sorte le titre de son conte. Et le vieillard continue à retirer tout ce qui entrave l’élaboration de sa parole : « On le voit à présent soulever lentement un long tronc que l’orage avait arraché dans la nuit. » (Makine, 19), « Le vieillard s’incline, ramasse une vasque [...] la remet sur la pierre tombale. » (Makine, 21) En effet, il s’agirait d’une propédeutique, dans les coulisses annonçant l’enlèvement des rideaux pour le grand spectacle dont les protagonistes seront des morts ressuscités.

Pour le physique et le vestimentaire, ce conteur-révélé des secrets déjà enfouis émet une image plus ou moins mystérieuse : étant « une sorte d’énorme pope un peu fou, habillé d’un surplis vieux d’au moins un siècle » (Makine, 18) et ayant une « taille de géant » (Makine, 16) il s’apparente à une créature monstrueuse, inspirant la peur, et semblant sortir des temps disparus. Tel un revenant, il est à l’égard de ses contes, un être connotant le mystère et le camouflé.

Quant à sa voix, elle se sépare du monde du commun, à savoir le monde profane pour regagner le monde sacré, un monde qui a sa présence solennelle : « Sa voix reprend, calme et détachée, [...] une voix si différente de l’incessant brouhaha de mots qui remplit [l’]esprit des auditeurs. » (Makine, 21, 22) Quant aux paroles, celles-ci ont un pouvoir incantatoire, voire surnaturelle : « Ses paroles percent plusieurs époques que [les auditeurs] n’ont pas connues. » (Makine, 25) Comme si elles voulaient sortir de l’Histoire pour rejoindre *l’illo tempore*, (Eliade, 1969) Du coup, ses contes se rattacheraient « au vieux fonds commun des mythes et des légendes où l’humanité a déposé son horreur de naître. » (Robert, 1972, 86)

Restons toujours dans le premier chapitre mais dans une partie à part et avec laquelle commence le récit de la jeune aristocrate russe : il s’agit d’Olga dans une barque avec un homme, le médecin Goletz, dont « le crâne [est] fracassé » (Makine, 32). Insistant sur le fait qu’elle a commis un meurtre, Olga est acquittée lorsque le juge annonce un non-lieu. Du coup, s’écroule la relation thématique entre le titre et le contenu du récit puisque le concept du crime annoncé dans le titre est annulé. Et de là les « horizons d’attente » du lecteur, selon le mot de Hauss (1978) sont brouillés. Un lecteur qui s’attendait à partir d’un élément-seuil du « péri-texte » (Genette, 1987), à avoir entre les mains un roman policier, se trouve plus ou moins déçu. Cependant cette désillusion reste partielle et, par la suite, le lecteur serait déstabilisé à travers une question que l’interprète, personnage-seuil entre deux langues, pose au juge : « Mais ne croyez-vous pas qu’en se chargeant de ce crime [Olga] voudrait en taire un autre ? » (Makine, 48) Cette interrogation aura une « réponse [négative] tranch[ante] » (Makine, 48) de la part du juge. Pourtant, pour un lecteur d’un texte de plaisir, la question et la réponse resteraient même inaperçues. En effet, ce lecteur est déjà pris par le tourbillon d’une suite d’événements en désordre parfait. La scène qui s’étend sur une vingtaine de pages (de la page 31 à la page 50) survole les événements avec des analepses qui « remont[ent] « à la révolution » (Makine, 42) en passant dans un sommaire très rapide sur les années « 1924 », « 1932 » puis « 1939 » (Makine, 42) en donnant quelques détails sur la vie quotidienne d’Olga et « la maladie de son enfant » (Makine, 43) avec un retour sur l’enquête menée par le juge et concentrée sur des discours rapportés concernant l’interrogatoire et les réponses presque incompréhensibles d’Olga jusqu’à ce qu’ « au début de l’automne », moment-seuil par excellence, « une ordonnance de non-lieu [mette] fin à cette histoire » (Makine, 48) où, autrement dit, la vérité cachée est dévoilée. Ce désordre temporel narratif oscillant entre les

sommaires lents ou rapides et les anachronismes confère au texte une structure labyrinthique éveillant, dans la mémoire du lecteur, le labyrinthe originel du début, celui du cimetière.

Après cette scène, le récit fait un retour sur le visiteur et le gardien dans le cimetière en deux pages (51 et 52) marquant la fin du chapitre I :

« Le vieillard tire un lourd trousseau de clefs, le secoue. Mais l’autre n’entend pas. Son intuition l’isole dans la nuit : voir ce que les autres ne voient pas, ne veulent pas voir, ne savent pas voir-comme tous les visiteurs de ce cimetière qui défilent depuis l’éternité devant ce vieillard. » (Makine, 52)

De quelles clefs (éléments-seuils) s’agit-il ? Celles avec lesquelles, le gardien ouvre et referme la grille ou bien celles avec lesquelles il ouvre les tombes pour en extraire les récits ? La charge est lourde et les histoires à raconter sont nombreuses et énigmatiques. Quant à « l’autre », celui-ci ne fait plus partie du monde du réel, il est déjà dans les ténèbres d’une histoire mystérieuse. Il ne peut plus en sortir. En fait, reprenons-le, il a déjà signé le « pacte de l’écoute ». Il confirme sa singularité et sa distinction des « autres » dans sa façon de « voir » ou plus correctement dans sa façon de réception du conte. Une certaine volonté prométhéenne le pousse à approfondir encore plus ses transgressions dans ce cimetière des histoires cachées. Il ne peut plus être ce simple « Lu » comme les autres, mais un « Lectant » (Jouve, 1993) entraînant avec lui le lecteur du roman conscient de son entrée dans un monde romanesque déconfortant.

2. Du confus au dévoilé

Dans le chapitre II, Olga est chez Li, le médecin, pour une opération d’avortement clandestin. Amies depuis leur enfance en Russie, Li et Olga discutent à propos de L.M., l’amant de cette dernière qui est supposé être le père de l’embryon avorté. Cependant à travers une focalisation interne sur Olga, seuil au niveau du discours narratif établissant un certain pont entre le narrateur et son narrataire, des réflexions de la femme se dévoilent concernant les dernières rencontres avec son amant et par la suite, mettant en question l’origine de sa grossesse :

« [...] C’est de ne pas me souvenir quand cet « amant » est venu me voir la dernière fois. C’est-à-dire d’être presque sûre qu’il n’est pas venu en juin, ni plus tard. Et que donc cette grossesse ressemble fort à une conception immaculée. Non, il est certainement venu en juin, la preuve... Mais je ne me rappelle plus, je n’en garde aucun souvenir. » » (Makine, 62, 63)

Dans cette hésitation où chaque énoncé annule une autre, le narrataire reste lui-même dans le vague. Cependant entre deux possibilités dont l’une se repose sur une éventuelle amnésie de la femme et dont l’autre relève du miraculeux à travers l’image de l’immaculation, le

narrataire ne peut opter que pour le premier choix. Disons ici qu’une telle information, et malgré son étendue sur plus de trois lignes, n’aura pas son sens en tant qu’ « unité narrative fonctionnelle¹ » (Barthes, 1977) que si elle sera confirmée par une autre information qui justifiera sa présence (à savoir l’origine de la grossesse). Cependant, pour le lecteur, qu’il soit « lectant » ou « lu » ; averti ou naïf, ces réflexions d’Olga restent sans fondements et ne susciteraient pas son intérêt, surtout qu’il va rester préoccupé par une structure narrative non linéaire ou plutôt compliquée jusqu’à ce que « deux jours après cette étrange soirée cachée aux autres », et une quarantaine de pages plus tard, « Olga [reçoit] une lettre de L.M. [expliquant sa longue absence avec] un ton grave ». (Makine, 100) c’est sur ce ton qu’Olga se base pour émettre ses réflexions : « Ce ton voulait dire également : oui, je sais, nous ne nous sommes pas vus depuis plusieurs mois ». (Makine, 100). Explicitement, cet énoncé pourrait confirmer que L.M. n’est pas le géniteur de l’embryon. Cependant, ce qui est remarquable dans cette lettre, c’est que l’absence pour trois mois de l’amant n’est pas transmise au lecteur par des termes tranchants écrits par L.M. mais à travers, premièrement, une focalisation interne sur Olga, dédoublée, deuxièmement, par une déduction de la part d’Olga suite à deux points explicatifs et, basée troisièmement, sur une explication d’une tonalité de la lettre non sur ce qui est écrit explicitement dans la lettre. Autrement dit, cela est transmis à travers trois seuils : le premier se rattache au niveau du discours narratif (via la focalisation interne), le deuxième est un seuil typographique (les deux points), le troisième relève d’un indice stylistique (la tonalité). Obligée de franchir trois seuils successifs, la confirmation d’une grossesse provenant d’une autre personne reste peu consistante et demeure peu assimilée par le narrataire. Notons ici que le dévoilement du mystère, est transmis par la lettre, un texte-pont entre L.M. et Olga, autrement dit, un seuil au niveau communicatif, entre les deux. Du coup, tout ce qui est avancé demeure dans l’oscillation entre le voilé et le dévoilé, jusqu’à ce qu’un jour, quelque chose de mystérieux se dévoile à travers, le regard, élément concret par excellence. Olga est dans le jardin de sa maison :

« Elle parvint enfin sous la fenêtre de la cuisine et se redressa.
[...], elle immobilisa le regard sur l’écart lumineux entre les rideaux... Elle vit un inconnu, un très jeune homme qui se tenait près du fourneau...

¹« Il faut que le sens soit dès l’abord le critère de l’unité : c’est le caractère fonctionnel de certains segments de l’histoire qui en fait des unités : d’où le nom de « fonctions » que l’on a tout de suite donné à ces premières unités. » p. 7

Elle vit son geste. [...] La main du jeune inconnu voltigea rapidement au-dessus de la petite casserole¹ en cuivre. Puis ses doigts froissèrent un fin rectangle de papier et le glissèrent dans la poche de son pantalon. Il s'écarta du fourneau et jeta un regard anxieux sur la porte de la cuisine... [...]

Devinant tout, ne comprenant rien, elle vit sous ses paupières s'assembler des fragments dispersés² : [...] » (Makine, 105, 106)

Juste une page³ avant cette révélation, Olga voit son fils, immobilisé au-dessus de son infusion, comme s'il s'agissait d'une propédeutique, préparant le grand spectacle un spectacle-méduse sur lequel nous allons braquer la lumière. Transgressant un double seuil, incarné par la fenêtre et les rideaux, la vue d'Olga passe par deux étapes consécutives : dans la première, son regard se pose sur un élément inanimé, fixe ; dans la deuxième, la vue est surprise par une animation très vivante. Le double seuil entraîne un double dévoilement qui relève plutôt du surnaturel que du naturel : en premier lieu, il s'agit d'un enfant (son fils) qui est devenu homme d'un seul coup. En deuxième lieu, cet homme abusant de son infusion s'apparente à une sorte de prestidigitateur, dont les gestes, malgré leur clarté, restent mystérieux. Par conséquent, tout se fait sous le signe de la confusion connotée par la structure syntaxique antithétique suivante : « Devinant tout, ne comprenant rien ». De ce fait, le dévoilement, n'est pas complet, il est relatif, tronqué et contenant, dans ses entrailles, de nouveaux secrets à révéler. Pourtant, par effet domino, à reculons, ce dévoilement va lever les rideaux sur beaucoup d'autres éléments, déjà dévoilés en partie, en leur donnant un sens plus ou moins complet. En effet, dans l'assemblage « des fragments dispersés » signalé à la fin de la citation, des vérités sur des questionnements déjà suspendus ont pu être dévoilées, pour Olga, et pour son lecteur.

3. Des révélations aux ténèbres

Juste après cette scène, le monde se resserre et s'enferme sur Olga : « elle avait l'impression d'examiner l'intérieur d'une maison de poupée dont la petitesse, à la fois séduisante et dénaturée, dégageait une menace obscure. » (Makine, 110) Avec cette métamorphose rappelant plus ou moins le surnaturel des contes de fées, Olga est piégée par la clausturation. Un début d'une entrée dans les ténèbres qui s'accentuerait dans les événements à venir.

¹ Il s'agit de l'infusion qu'elle prend chaque jour, la nuit, pour qu'elle puisse dormir.

² Occelli fait une analyse minutieuse concernant ces « fragments ». Nous allons bien sûr, suivre d'autres sentiers en rapport avec les éléments de notre étude, *Programmation et représentation dans la fabula du désir du lecteur*, OpenEdition Journals, 2004.

³ Occelli, s'est intéressée à l'étude de ce passage, *Ibidem*.

Avant de rentrer à la maison, dans un espace-seuil qu’est « le petit perron », une révélation s’impose. « [Olga] revit la bande de terre retournée le long du mur où elle avait jardiné une heure avant. Ce temps lui paraissait immémorial et plein d’un bonheur et d’une simplicité paradisiaques. » (Makine, 110) Il s’agit de la prise de conscience d’Olga concernant une rupture temporelle scindant sa vie en deux parties étanches : la première est maintenant révolue et très lointaine, connotant l’Éden avec les images de la plénitude, du bonheur et du paradis ; et la deuxième, bien qu’elle ne soit pas mentionnée, est supposée être à l’encontre de la première. La vie après cette scène n’est plus comme avant : l’entrée dans les espaces ténébreux, infernaux s’impose.

Suite à cette scène, d’autres mystères se dévoilent au fur et à mesure qu’on avance au fil du texte. Presque la totalité des découvertes¹ qui vont suivre seront en rapport direct avec la scène précédente (scène du fils à côté de l’infusion) : la succession des révélations s’enchaînent en donnant sens à l’ambiguïté reflétée dans l’expression : « ne comprenant rien ». À chaque fois, le dévoilement se passe au niveau de seuils. Un soir, pendant qu’Olga se peignait, « elle vit la porte battre doucement et s’arrêter à mi-chemin », (Makine, 121) puis après des manèges concernant l’ouverture et la fermeture de la porte, et le souvenir du « courant [qui] l’avait réveillée » une nuit, « Olga sentait que tout cela se passait en dehors de sa vie habituelle. Oui, dans une étrange arrière-salle de cette vie. » (Makine, 122) Aussi une révélation qui reste tronquée, que ce soit par l’emploi d’une parfaite focalisation interne sur Olga, ou que ce soit par une représentation métaphorique de certains termes, « étrange arrière-salle » laissant le lecteur faire des suppositions sur une possible intrusion de quelqu’un dans sa chambre, la nuit, durant son sommeil. Ajoutons que dans le cas de cette porte, le seuil n’est pas seulement l’élément à travers lequel se fait la révélation du secret, il est en lui-même un élément révélateur du mystérieux. Cependant, dans tous les cas, l’éventualité d’une certaine intrusion dans sa chambre a besoin de plus de fondements.

Dans les pages qui suivent, les révélations deviennent plus claires :

« Quand il pénétra dans la chambre, ce fut pour elle l’ultime instant de conscience. [...] elle vit une ombre longue, mince se détacher sur le fond de la vitre blanchie par la neige. [...] Les branches couvertes de givre

¹ Par souci de respect du nombre de signes permis pour cet article, on va laisser tomber certains détails et se limiter aux plus pertinents.

s’écartaient à son passage¹. Les cristaux tournoyaient lentement, saupoudraient leurs corps, fondaient sur leur peau. » (Makine, 182, 183)

La pénétration dans la chambre serait la propédeutique de la pénétration qui s’effectue après et qui oscille encore entre le dit et le non-dit. Les marques spatio-temporelles sollicitent la rêverie du passage. Il s’agit d’un moment-seuil pour Olga qui tanguent entre le sommeil et l’éveil et un lieu-seuil pour le fils, qui se trouve au « fond de la vitre ». Et Olga, à la chambre dormant, est dans l’attente de son prince dont le chemin se prépare pour la grande rencontre. Cependant, pas de merveilleux dans une relation incestueuse. En effet, tout se place sous le signe des ténèbres : le prince n’est qu’un revenant, ou une créature monstrueuse, « ombre longue », qui se détache de son linceul de neige blanc pour entrer dans le tourbillon des cristaux qui enseveliraient les corps pécheurs.

Et un pécheur doit être châtié ou doit se châtier. La première réaction d’Olga, c’est l’errance : « elle sortit rapidement de la cuisine, saisit son manteau et quitta la maison. » (Makine, 185) Il est impossible de rester tranquille, quelque chose en elle la pousse à quitter un lieu de péché par excellence :

« Le tambourinement dans ses tempes reprit de plus belle. Oui, il fallait partir en avançant le soir de la veille, en le déjouant, avant que *cela* ne reçût le nom définitif. Elle pressentait l’existence d’un lieu où la nuit qu’elle venait de vivre n’apparaîtrait plus comme horreur et monstruosité. » (Makine, 186)

Suite à une lapidation auditive, Olga se livre à l’errance. Il s’agit de fuir un espace qui s’abat sur elle, fuir une voix qui la menace mais aussi fuir ce qui a, déjà, été établi dans le passé : revenir en arrière dans un temps pour le rattraper et anticiper un futur qui s’annonce sombre ; une tâche qui semble illusoire. Cependant la fuite la plus flagrante, c’est la fuite au niveau linguistique. Impossible pour elle de donner un nom à ce qui se passe, elle le camoufle en utilisant l’euphémisme du démonstratif, « *cela* » : une nomination-seuil qui se place sous le signe de la confusion, un signifiant qui pourrait connoter plusieurs signifiés et par la suite faire perdre un interlocuteur qui l’entend.

Et l’errance d’Olga prend la forme d’un tourbillon : « elle passa l’après-midi à tourner lentement au milieu des arbres qui s’élevait derrière la Horde. » (Makine, 188) Captée par un cercle dantesque, submergée par une claustration de toutes parts, Olga vit une mort

¹ Cette image reprend une autre relevant du merveilleux du conte de Perrault, *La Belle au bois dormant*. Il s’agit du prince qui s’approche du château où se trouve la princesse endormie : « À peine s’avança-t-il vers le bois, que tous ces grands arbres, ces roches et ces épines s’écarterent d’elles-mêmes pour le laisser passer » <https://pedagogie-nord.ac-lille.fr/docuweb/formation-francais-59/docs/5MDL-1V-11-TexteLaBelleAuBoisDormant.pdf>

symbolique : « "C'est monstrueux, monstrueux, monstrueux... Comment ? Pourquoi ? Il faut mourir ! Fuir. Crier, crier, crier !" » (Makine, 189) La reprise trois fois du terme « monstrueux » renvoie à la prise de conscience d'Olga de l'horreur de son acte. La suite des questions montre l'incompréhension de ce qui se passe mais aussi une sorte d'égarement, ou d'errance mentale : une errance qui atteint son plein à la fin du texte. Pour guérir de ce péché, il faut se châtier, se dévouer de ce qui pèse dedans même sous forme de sons chaotiques.

Le dévoilement au niveau verbal reste le plus intéressant, il faut éviter la confusion du terme « *cela* », laisser tomber un mot-seuil, ce pont entre le voilé et le dévoilé et par la suite : « dire ces mots rudes, laids, frustes qui se transvasaient, en coulée poisseuse, dans sa gorge : " Il me violait. Il me possédait quand il en avait envie. Il me déshabillait, me prenait, me rhabillait..." » (Makine, 191) Ainsi après une longue gestation, un accouchement s'impose. Cependant il ne s'agit que de la souillure qu'il faut sortir. Du coup, on est en train d'assister à un vomissement en cascade, traduit par cet enchaînement de groupes nominaux à sens très négatif, et par conséquent un avortement de la souillure verbale qui dit toute la vérité dans toute sa monstruosité. Cet avortement verbal pousse le lecteur à revenir en arrière dans sa lecture et se rappeler un autre avortement, (l'avortement qu'Olga effectue chez son amie Li) et dévoiler le sens des questionnements d'Olga sur ses dernières rencontres avec L.M., son amant. Et voilà que le lecteur recompose avec le narrateur le sens d'une histoire qui ne se dévoile que par bribes. Le lecteur se livre à un travail acharné : il doit à chaque fois revenir en arrière et fouiller les pages d'un récit peu clair, tel un détective qui fouille ses indices pour recomposer sous forme d'un puzzle les paysages sombres d'une histoire malveillante. On pourrait ici par exemple donner un sens aux questionnements d'Olga sur la dernière rencontre avec L.M. et oser dire, ce que le texte ne dit pas : c'est le fils qui pourrait être le géniteur de l'embryon.

Et Olga assume sa responsabilité, elle commet le péché et elle l'avoue. Cependant, elle le partage avec son fils : « Criminel était le silence qu'elle avait gardé. Son acceptation. Sa résignation. Criminelle aussi cette nudité adolescente, dissimulée sous un manteau d'homme. » (Makine, 199) Et si Olga cherche la vérité et le dévoilement de son péché, son fils ne le fait pas. Tel un anti-Œdipe, il cherche à se camoufler autant que possible. En effet, et à travers une focalisation interne sur Olga, il est toujours représenté dans son manteau d'homme, comme si Olga essayait de se délester de cette charge de péché en la déversant sur son fils en ressassant l'image de ce manteau : « Ce manteau. Il le met pour pouvoir cacher

rapidement son corps nu » (Makine, 217) « Le corps effarouché disparut sous les pans du manteau, » (247) À l'opposé de la mère qui essaye de dissiper les barrières-seuils, l'enfant-monstre dresse les voiles sur son péché.

Cependant, il ne faut pas négliger que le texte, par moments, présente leur acte incestueux dans un état de transcendance : « Là où leurs corps ne seraient qu'une même vague infinie, ombre à l'odeur de neige, ambre mouvant du feu. » (Makine, 254) Liés ainsi aux images aquatiques et ignées dans un état de complète fusion, les corps semblent purifiés de leurs péchés. En osmose avec les éléments de la nature, Olga, se donne à la neige, force négatrice par excellence : « [...] elle ouvrit la porte-fenêtre, remplit ses mains de neige et y plongea le visage comme dans un masque à éther. [...] Elle n'avait plus besoin de mourir pour se donner à lui » (Makine, 257). Via un seuil aussi, Olga transforme son acte incestueux en un acte éthéré, voire sublimé. À la suite de cette purification, Olga ne doit plus se sentir pécheresse. Dorénavant, l'acte se fait à deux en pleine conscience.

Pourtant, cette euphorie ne dure pas longtemps. En effet, tout replonge dans les ténèbres et la chute serait irréversible avec l'apparition de Goletz qui « annonc[e] quelque chose d'irréparable. » (Makine, 316) Et, comme toujours, c'est via un seuil que tout se dévoile : Le médecin jette « un coup d'œil, les rideaux étaient tirés, mais ils sont, [...] trop étroits... Et [il voit Olga et [son] fils, nus, dans un acte d'amour. » (Makine, 317) Et, tel un juif errant, Olga est vouée à la perdition dans les espaces ténébreux : « La nuit, elle s'égara pour quelques minutes dans un appartement sombre, infini dont elle découvrit les labyrinthes avant de venir s'allonger sur un lit » (Makine, 318)

Après la mort de Goletz, l'errance d'Olga atteint son paroxysme. Elle s'intériorise et se fait dans l'espace de son corps et de son esprit. En effet, Olga se perd et perd tout : son mari et son amie Li meurent juste après leur retour en Russie. De son fils, elle n'a aucune nouvelle. Seule, elle perd le sens du monde réel et sombre dans des espaces ténébreux oniriques torturée par ses hallucinations : « Son propre cri la réveilla. Donc tout n'était qu'un long songe tortueux et pénible. » (Makine, 335) Il semble qu'un conflit intérieur la ronge. Son châtime est en elle. Bannie de l'espace mais aussi du temps dont elle perd la notion : « elle ne savait pas que les années passaient » (Makine, 337), elle vit l'errance spatiale, temporelle et mentale. Cependant, le texte se termine sur une lueur d'espoir, « cet espoir » (Makine, 344) de revoir son fils, un espoir qui dit son instinct maternel et non l'instinct incestueux.

4. Révélation finale et lecteur piégé

La clausule fait un retour sur le gardien et le jeune homme à côté de la grille du cimetière où deux seuils se présentent : l’un spatial celui de la grille ou même celui du cimetière et l’autre narratif, à savoir le passage du monde romanesque au monde réel. Cependant, il semble que ce récit ne lâche pas son lecteur, il le retient encore plus. En fait, on pourrait être surpris par la présence d’un « je » qui n’a pas été utilisé à l’incipit et qui pourrait renverser le statut du narrateur : « Je me retourne : la porte de son logis de gardien reste ouverte, » (Makine, 344) En effet, ce « je » qui désigne le jeune homme et qui pourrait changer le narrateur et son statut surprend le lecteur, surtout le « Lectant », et le pousse à un retour à l’incipit pour revenir sur ce jeune homme, évoqué à la troisième personne, fouiller les énoncés qui le décrivent pour arriver, parmi d’autres, aux éléments suivants : pour le physique, il s’agit de « cette longue silhouette, [...] un homme jeune encore [...] [avec] son visage pâle [...] [et qui] porte une simple veste de velours » (Makine, 28), pour son attention : « Un détail l’a intrigué : le nom tracé sur la pierre tombale est celui d’une femme. » (Makine, 29) et la lumière et la chaleur de la veilleuse « lui rappellent le confort d’une chambre très ancienne dans sa mémoire. » Alors il demande au gardien, « - Pourriez-vous me parler de cette femme ? » (Makine, 29) Après cette question, le gardien « tente de comprendre à qui il a affaire » et après avoir fait défiler plusieurs possibilités, il s’arrête à celle-là : « Ou peut-être à celui dont il n’espérait pas la venue ? » (Makine, 29) Récapitulons tel un détective, faisons l’assemblage de plusieurs indices révélateurs, fouillons encore entre les mots, mettons en parallèles les indications entre elles, profanons, tel ce gardien, ou plutôt cet anti-gardien, un corps textuel consumé, puisque déjà lu : qu’est-ce qui pousse ce jeune homme à choisir la tombe d’Olga parmi tant d’autres ? Cette silhouette n’est-elle pas déjà vue ? Ce visage pâle ne serait-il pas celui d’un malade ? Cette veste de velours ne pourrait-il pas être l’habit en miniature d’un certain manteau bien connu ? La chaleur de cette chambre ne nous rappelle pas une certaine chambre pleine de mystères ? Le narrateur ne donne pas de réponses à ces questions ni explicitement, ni en filigrane, laissant un mystère non-révélé au narrataire et par la suite au lecteur. Ces deux derniers entrent, alors, dans un processus de dévoilement des mystères à l’instar de cet « anti-gardien » qui profane les tombes des morts.

Des dévoilements confus ou tronqués à ceux à rebours ou à effet domino, le texte du *Crime d’Olga Arbélina* oscille entre le dit et le non-dit. Il semble que l’inceste ne peut pas être raconté clairement et dans son intégralité. En effet, la tâche n’est pas facile. Par conséquent, le

narrateur, en essayant de tout révéler sans jamais pouvoir tout dire, invite son narrataire à partager avec lui la construction et (par la suite) la compréhension d’une histoire déstabilisante. Du coup, le lecteur, qui est entré, dès l’incipit, dans les abîmes d’un roman mystérieux, n’en sort pas indemne : il devrait souffrir de la lecture d’un livre difficile à comprendre en entier et à fond.

Bibliographie

Corpus

MAKINE Andreï, *Le Crime d’Olga Arbélina*, Paris, Mercure de France, coll. « folio », 1998.

Ouvrages critiques

BACHELARD Gaston, *La Poétique de l’espace*, Paris, PUF, 1957.

——— *La Terre et les rêveries de la volonté*, Paris, Corti, 1947.

BARTHES Roland, *Le Plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1982.

——— et al., *Poétique du récit*, Paris, Seuil, 1977.

BRUNEL Pierre, *Le Mythe de la métamorphose*, Paris, Armand Colin, 1974.

DURAND Gilbert, *Les Structures anthropologiques de l’imaginaire*, 10^{ème} édition, Paris, Bordas, (Dunod), 1984.

ELIADE Mircea, *Mythes, rêves et mystères*, Paris, Gallimard, 1957.

——— *Le Sacré et le profane*, Paris, Gallimard, 1965.

——— *Le Mythe de l’éternel retour*, Paris, Gallimard, 1969.

GAUVIN Lise, *L’Écrivain francophone à la croisée des langues*, Paris, Karthala, 1997.

GENETTE Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.

——— *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil, 1983.

——— *Seuils*, Paris, Seuil, 1987.

GENEPP Van, *Les Rites de passage*, Paris, Librairie critique, 1909.

GIRARD René, *Le Bouc émissaire*, Paris, Grasset et Fasquelle, 1982.

JAUSS Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978.

JOUBE Vincent, *La Lecture*, Paris, Hachette, 1993, coll. Contours littéraires.

MITTERAND Henri, *Le Discours du roman*, Paris, PUF, 1980.

PROPP Vladimir, *Morphologie du conte*, Paris, Seuil, 1970.

ROBERT Marthe, *Roman des origines et origines du roman*, Paris, Gallimard, 1972.

Publication en ligne

OCCELLI Emmanuelle, « Programmation et représentation dans la fabula du désir du lecteur ». OpenEdition Journals. CAHIERS DE NARRATOLOGIE, Analyse et théorie narratives [en ligne]. 2004. Disponible sur : <https://journals.openedition.org/narratologie/14> (consulté le 15 juin 2024).

Notice bio-bibliographique de l’auteure

Samia Kouta est actuellement professeur Adjoint de langue et littérature françaises à l’Université Libanaise de Tripoli. Auteur d’une thèse de doctorat intitulée *La dialectique de l’espace et du temps dans l’œuvre d’Andreï Makine*, elle a trois articles publiés dont : La voix féminine dans *Le Dérisoire tremblement des femmes* de Salma KOJOK : *Quand dire c’est accoucher*. samiakouta@gmail.com

Version numérisée