

Moussa Camara, Cheikh Anta Diop University of Dakar, Senegal

DOI:10.17951/lsmll.2020.44.4.27-34

Les modes transgressifs de l'espace au profit de l'espace-temps dans *La Route des Flandres* (1960) de Claude Simon

Transforming Space Into Space-Time in *La Route des Flandres* (1960)
by Claude Simon

RÉSUMÉ

La subversion des techniques narratives traditionnelles est une des principales facettes du Nouveau Roman. Claude Simon, un des romanciers phares de ce mouvement, inscrit ses créations littéraires dans cette mouvance. *La Route des Flandres* (1960) est à cet égard un terrain fertile de transgression de l'esthétique spatiale classique. Dans ce roman, l'espace est subverti par la manière dont il embrouille le lecteur qui semble, à l'image des personnages, prisonnier d'une route labyrinthique où règnent la terreur et la mort. Perdus dans l'opacité cosmique, les personnages sont désorientés et cherchent désespérément des repères. C'est cela qui explique en partie l'importance de l'espace-temps qui apparaît comme une alternative permettant aux protagonistes du roman de s'affranchir des limites concrètes du champ de bataille en ruines, pour se retrouver dans le rêve, la procuration, le souvenir et les réminiscences. Ainsi, par les portraits, les lettres, les journaux et les tableaux picturaux, les personnages voyagent ici et maintenant, par la pensée générée à partir de ces objets, dans l'espace-temps.

Mots-clés : espace, espace-temps, souvenirs, tableaux, transgression, Claude Simon

ABSTRACT

The subversion of traditional narrative techniques is one of the main facets of the New Roman. Claude Simon, one of the leading novelists of this literary movement, inscribes his creations in this movement. *La Route des Flandres* (1960) is in this respect a fertile ground for the transgression of classical spatial aesthetics. In this novel, space is subverted by the way it confuses the reader who seems, like the characters, to be trapped in a labyrinthine road where terror and death reign. Lost in cosmic opacity, the characters are disoriented and desperately search for landmarks. This partly explains the importance of space-time, which appears to be an alternative for the protagonists of the novel to free themselves from the concrete limits of the ruined battlefield, to find themselves in the dream, the power of attorney, the remembrance and reminiscences. Thus, through portraits, letters, newspapers and pictorial paintings, the characters travel here and now, through the thought generated from these objects, in space-time.

Keywords: space, space-time, memories, paintings, transgression, Claude Simon

Moussa Camara, Doctoral School of Arts, Cultures and Civilizations and of the Laboratory of French, Francophone and Comparative Literature, Cheikh Anta Diop University of Dakar, BP 5005 Dakar, moussacamara70@yahoo.fr, <https://orcid.org/0000-0002-7745-1737>

1. Introduction

Sans doute influencé par les horreurs de la Grande Guerre à laquelle il a pris part et qu'il tente de représenter, Claude Simon, dans son écriture, semble faire une sorte de mise à plat de tout le système romanesque traditionnel. Rompant avec les pratiques classiques, il instaure une esthétique novatrice qui n'épargne aucun pilier parmi les éléments qui structurent le roman : le personnage, l'intrigue, le temps, l'espace, entre autres. Et l'une des particularités de ses récits repose sur son mode de traitement de l'espace. Dans *La Route des Flandres* (1960), cette notion est subvertie au profit de l'espace-temps. Du début à la fin de sa narration, on constate l'absence catégorielle des repères spatiaux habituels des récits standards, à la manière de Honoré de Balzac ou de Gustave Flaubert. Cette absence de références spatiales fiables découle d'un choix esthétique qui installe le lecteur classique dans l'incertitude, par défaut de pouvoir se situer. Désormais, il prend part au récit par l'investigation spatiale qui lui permettra de recoller les morceaux épars afin de rendre le récit lisible.

Dans cette perspective, la notion de l'espace tout court devient inopérante. L'espace-temps s'avère alors plus adéquat pour décrypter le Nouveau Roman, veine à laquelle appartient *La Route des Flandres*. Voilà pourquoi, dans cet ouvrage, les souvenirs, les réminiscences et les rêves des différents protagonistes comme Georges, le personnage-narrateur, Wack ou Blum participent de l'espace-temps. En effet, le récit est parsemé d'objets qui ont la valeur de reliques familiales comme les actes notariés, les lettres, les cartes postales, les photos et les kiosques à journaux disséminés dans la narration. Sous le mode du *collage* (Mangoua, 2014, p.132), ces objets facilitent la souvenance des personnages en les reliant à un vécu immédiat ou un passé lointain. Voilà une des facettes de l'espace-temps que promulgue le néoromancier. Notre objectif dans cet article est de voir, d'une part, comment l'espace classique est transgressé dans le fil de la narration. D'autre part, comment la notion d'espace-temps, plus élastique et plus réversible, se présente dans le récit.

2. La transgression de l'espace

Dans la perception classique, le roman donne une image du monde et doit être la représentation en miniature de la société civile (Balzac, 1830) qui nécessite avant tout un cadre géographique bien identifié.

Typologiquement, ce cadre peut relever d'une topologie réelle comme on le voit souvent dans les romans à connotation historique et qui privilégient les survivances du passé. Les romans réalistes s'inscrivent dans cette veine où ce qui préoccupe l'écrivain est, avant tout, la description objective de l'environnement immédiat reflété par les lieux et leur contenu : personnages, objets, choses concrètes, etc. Dans cette optique le roman est défini « comme un miroir qui se promène sur une grande route [...] » (Stendhal, 1997, p. 362). Aussi faut-il préciser que le vocable roman présuppose un univers imaginaire ; un microcosme inventé qui ne

s'émancipe pas toujours du macrocosme qu'il tente de singer. À ce titre, *Madame Bovary* de Flaubert voit se côtoyer espace réel et espace fictif : Rouen/Yonville. *Germinal* d'Émile Zola évoque Marchiennes tout en plaçant l'essentiel de l'action du roman à Montsou, une bourgade imaginaire qui fait penser à la ville d'Anzin historiquement reconnue. Pourquoi un tel raisonnement ?

C'est pour dire que dans la conception traditionnelle du roman, les repères spatio-temporels sont bien marqués et ne souffrent d'aucune ambiguïté. Le lieu de déroulement des actions, qu'il soit réel ou fictif, est décliné dès l'incipit, laissant ainsi l'impression d'un effet de réel légitimé par des référents spatio-temporels précis comme pour dire de manière manifeste : le récit se passe dans tel endroit et à une telle période. Flaubert promulgue cette démarche dans l'ouverture de *L'Éducation sentimentale* :

Le 15 septembre 1840, vers six heures du matin, la Ville-de-Montereau, près de partir, fumait à gros tourbillons devant le quai Saint-Bernard (Flaubert, 2002, p. 41).

Ce faisant, les contemporains de l'auteur reconnaissent bien cette partie de Paris que le romancier choisit pour abriter le début de son récit.

Or, cette poétique spatiale témoigne d'une époque relativement stable où la lisibilité du récit se fait l'écho d'une atmosphère paisible. Cependant, tout bascule avec les deux grandes guerres. Et plus particulièrement avec celle de 1939 – 1945, au sortir de laquelle, au tournant des années 50, naît le Nouveau Roman, qui, cette fois reflète l'instabilité d'un monde soumis au chaos.

Robbe-Grillet semble donner le ton dans *Les Gommages* (1953). Ici, l'espace reste précaire et le lecteur, en suivant Wallas, le personnage phare du roman qui tourne en rond, se perd dans les labyrinthes des rues d'une ville du nord difficilement localisable. Quant à *La Route des Flandres*, il est le résultat du désordre entraîné par le conflit auquel l'auteur a pris part et dont il essaie de recoller les morceaux pour réécrire ce cauchemar. Voilà pourquoi Simon s'affranchit de l'esthétique traditionnelle du roman. Sa démarche scripturaire transgresse la notion classique de l'espace qu'il s'évertue à brouiller. L'ouverture de son récit se démarque des formes standards : les moules classiques sont cassés d'entrée de jeu. Aucune référence spatiale précise n'est apparente :

Il tenait une lettre à la main, il leva les yeux me regarda puis de nouveau la lettre puis de nouveau moi, derrière lui je pouvais voir aller et venir passer les taches rouges acajou ocre des chevaux qu'on menait à l'abreuvoir, la boue était si profonde qu'on enfonçait dedans jusqu'aux chevilles mais je me rappelle que pendant la nuit il avait brusquement gelé et Wack entra dans la chambre en portant le café disant Les chiens ont mangé la boue [...] [sic!] (Simon, 1960, p. 9).

Ce premier contact avec l'ouvrage laisse une impression d'incertitude et d'indétermination. En outre, en dehors du titre du roman qui évoque vaguement

la route située dans les Flandres, aucun indice n'offre une garantie fiable sur l'emplacement exact des événements relatés par le narrateur. L'ouverture du roman contribue d'ailleurs à embrouiller le lecteur qui, du point de vue des lieux, voit peu de choses : l'abreuvoir et une chambre, situés quelque part dans l'immensité géographique des Flandres.

Cette démarche contribue à embrouiller les repères spatiaux ; une technique narrative que Simon exploite à fond et qui fonde une des particularités de son écriture contestataire. C'est pourquoi l'incipit de son ouvrage sert ici de baromètre pour mesurer l'écart spatial entre récit traditionnel et récit néo-romanesque. Cela est fait à dessein :

Claude Simon prépare le lecteur à recevoir un univers confus dont la situation géographique pose problème de lisibilité. En effet, la route des Flandres, prise dans son sens littéral, reste imprécise. Une telle option préfigure déjà la perte de ceux qui devront se mouvoir dans cet espace vaguement nommé (Camara, 2018, p. 69).

Une telle démarche laisse penser que le choix porté sur le mode de représentation graphique de l'espace informe le lecteur sur les choix esthétiques de l'auteur et en fait une étape préliminaire de la compréhension de son écriture (Bourneuf & Ouellet, 1972). Lorsque les déictiques spatiaux sont minimes, très vaguement insérés dans le fil de la narration ou opposés, cela explique la volonté du romancier de maintenir l'embrouillement en jetant le lecteur dans une description mystérieuse ou onirique. Or, il est avéré que l'art littéraire, à l'image des autres formes d'art, s'appuie souvent sur les représentations spatiales dans le but de mimer la réalité par ce que les narratologues appellent la *mimesis*.

C'est ce qui donne sens à l'évocation des villes, la description des lieux, des demeures et des paysages participant à la vraisemblance du récit tout en l'inscrivant dans une mouvance authentique. Néanmoins, rien de tel ne se produit dans *La Route des Flandres*. Du début à la fin de son ouvrage, Simon déshérite le lecteur de la clarté classique et le prive de repères spatiaux tangibles. Les références géographiques éparpillées dans la trame narrative paraissent débridées car elles sont mentionnées au hasard et n'assouissent pas suffisamment la curiosité du lecteur, avide de voir plus clair afin de se situer dans l'immensité cosmique. Il est une certitude cependant, Simon s'est retrouvé au cœur d'une guerre fratricide et épouvantable. Celle-ci l'affranchit des repères temporels et spatiaux réels, à l'image des protagonistes de son roman, perdus dans l'opacité géographique du champ de bataille où les notions de temps et d'espace sont insignifiantes. Les indices spatiaux, très rares, au lieu d'édifier le lecteur, le laissent dans une hébétude sans pareille, d'autant plus que les personnages se déplacent dans « une boue gelée » (Simon, 1960, pp. 10-11), impossible à localiser.

Elle se retrouve partout sur la sinueuse route que suivent des soldats désorientés, conscients que leur déplacement ne les mène nulle part sinon à la mort :

On est perdus on est tombés ce matin dans une embuscade le capitaine vient d'être tué nous cherchons, puis une des femmes se mit à crier puis plusieurs voix crièrent ensemble Ils sont partout allez-vous-en s'ils vous trouvent avec nous ils nous tueront [sic!] (p. 91).

Voilà ce qui explique probablement le trouble du narrateur, qui, dans sa tentative de se situer dans l'opacité spatiale, contribue à intensifier les méandres du labyrinthe morbide dans lequel lui et ses compagnons se meuvent. Et la seule certitude est celle d'une route qui tourne sur elle-même ; jonchée de part et d'autre de cadavres d'hommes et de chevaux qui occupent la narration de manière itérative. Dès lors, l'écriture spatiale simonienne prend l'allure d'un désastre innommable. Lequel réduit les concepts d'espace à la description de lieux dévastés par la violence de la guerre et ramenés à l'état de débris et de ruines. Partant, la mémoire se livre par procuration et par la généricité de *tableaux de peinture* (p. 74), de portraits et d'objets familiaux pour la quête d'un monde qui n'est plus. D'où l'importance de l'espace-temps dans l'écriture simonienne.

3. La notion d'espace-temps

À titre indicatif de l'espace, la chambre et la maison (Bachelard, 1950), jadis considérées par la littérature classique comme berceaux et symboles du bonheur, relèvent maintenant du rêve et sont dans un état délirant dans le Nouveau Roman. Le récit de Simon qui relate une sanglante débâcle militaire sur un terrain de bataille, une route difficile sinon impossible à localiser, s'émancipe des douceurs de la maison. Ici, toutes les maisons et toutes les chambres sont détruites et se résument en amas de briques, hormis celles que les personnages gardent dans leur mémoire et qu'ils revivent par procuration. *La Route des Flandres* de Simon, à l'instar d'*Histoire* ou de *L'Acacia* du même auteur, découle du point de vue scripturaire des souvenirs d'un vécu ; donc d'un temps passé que le romancier revivifie. Sous le mode de la souvenance, le narrateur part d'objets familiaux qui réactivent des parcelles de vie qu'il dilue dans le récit, au point de combiner espace et temps. Il va de soi que :

L'obsession de la vie, qui n'a cessé de grandir dans la littérature du XX^e siècle, conduit ainsi des esprits exigeants à situer leur œuvre non dans les domaines de l'imaginaire, mais dans l'espace où la réflexion s'exerce sur le vécu (Raimond, 1981, p. 239).

À cet égard, l'écriture de Simon est habitée, de bout en bout, par des événements logés au carrefour du mythe et de la réalité, situés indifféremment soit dans un passé lointain (celui de son ascendance), soit dans un passé proche (que lui-même a connu ou qu'il est encore en train de vivre) et que le lecteur découvre avec le narrateur à partir d'un objet/ ou des objets à valeur médiatique que nous comprenons comme un *medium/des medias*, au sens profane du mot. C'est en cela que l'espace et le temps s'annulent algébriquement pour se confondre géométriquement, dans

les instants luminescents du souvenir, c'est-à-dire l'acte abstrait de faire revenir ce qui se cache sous un support concret, via la magie de la mémoire elle-même pouvant être considérée comme un espace-temps. En ce sens, le corps de Georges se confond à l'écoulement du temps :

Le cheminement même du temps, c'est-à-dire invisible immatériel sans commencement ni fin ni repère, et au sein duquel il avait la sensation de se tenir, glacé, raide sur son cheval lui aussi invisible dans le noir, parmi les fantômes de chevaliers aux invisibles et hautes silhouettes (Simon, 1960, p. 30).

Dès lors, le décor est posé et tout converge pour légitimer une *diégésis* obéissant à la saisie d'un temps zéro parce qu'immanent et prisonnier d'un corps également zéro puisqu'il peut, à l'instant, être immatériel et que le narrateur dégèle par ses éclairs de mémoire.

C'est pourquoi le mot glace, et ses dérivés assez récurrents dans le roman, est lourd de signification, du moins symboliquement, à l'image de « ce visage d'inconnu figé dans la glace » (Simon, 1960, p. 112) et qui nécessite une introspection afin de saisir son passé et son vécu. Dans cette perspective, la description occupe une place primordiale dans le Nouveau Roman, en général, et dans *La Route des Flandres* en particulier, au point que d'aucuns parlent d'une invasion du descriptif, ou d'une description génératrice, et qu'on peut noter le fait que :

L'utilisation de générateurs apparaît avec netteté dans les ouvrages de Simon où l'incipit énumère toute une série d'éléments que l'on retrouve dans le texte comme autant de fils noués dès le départ, dont les entrelacs ensuite font assister à une partie de la genèse de l'œuvre, à la fois prédéterminée et aléatoire (Dugast-Porte, 2001, pp. 95-103).

C'est exactement cette prolifération des descriptions qui entraîne le surgissement des lettres, des portraits et des tableaux picturaux qui ont la particularité d'offrir une possibilité réversible de mesurer, voire de confiner le temps et l'espace à une vitesse instantanée. Le cas le plus illustratif de ce mode de spatialisation du temps ou de temporalisation de l'espace, à l'image du mythe tel que défini par Mircea Éliade dans *Aspects du mythe* (1967), est la balle séculaire qui poursuit inlassablement la famille des de Reixach. Cette balle serpentine qui avait tué, cent cinquante ans auparavant, un de Reixach et qui, en pleine Deuxième Guerre mondiale, atteint au front, un autre de Reixach :

Dans la tradition de sa famille, dis-tu. Répétant, refaisant ce que cent cinquante ans plus tôt un autre de Reixach [...] avait déjà fait / Car c'était cela (la légende, ou, au dire de Sabine, la médisance inventée par ses ennemis) : qu'on l'avait trouvé entièrement dévêtu, qu'il s'était d'abord dépouillé de ses vêtements avant de se tirer cette balle dans la tête à côté de cette cheminée au coin de laquelle, enfant, et même plus tard, Georges avait passé combien de soirées à chercher instinctivement au mur et au plafond (quoiqu'il sût bien que, depuis, la pièce avait

été plusieurs fois repeinte et retapissée) la trace de la balle dans le plâtre, imaginant, revivant cela, croyant le voir, dans ce trouble, voluptueux et nocturne de cette scène galante [...] (Simon, 1960, pp. 84-88).

Dans le cotexte, le rappel de ce drame est contextuel de la guerre où le capitaine de Reixach, chef de l'escadron, par ailleurs oncle de Georges (le narrateur), meurt quasiment dans les mêmes conditions que celles de son ascendant. Cette partie de l'histoire est connue dans le récit par la souvenance de Georges qui se déconnecte de l'environnement immédiat en entraînant le lecteur dans les méandres de ses monologues. Ce faisant, tout se passe alors comme si ce qui avait eu lieu ailleurs dans le passé, se reproduit ici et maintenant, instinctivement sans que l'on sache pourquoi, ni comment. C'est sans doute ce qui explique l'interrogation persistante du narrateur que l'on trouve au fil des pages : comment savoir ? (Simon, 1960, p. 65).

Aussi, le récit de Simon s'inscrit dans un double jeu de présence-absence : présence parce que le narrateur se trouve sur la route, dans un champ de bataille ; et absence parce qu'il s'éloigne tacitement de ce cadre par la pensée, en voyageant dans le temps et dans l'espace, pour se retrouver dans des endroits révolus. Mais comment cela est-il possible ? C'est tout l'intérêt des portraits, des lettres, des journaux et des tableaux de peinture qui scandent les récits néo romanesques, sous forme de collage. Que ce soit dans *La Modification* (1957) de Michel Butor, *La Topologie d'une cité fantôme* (1976) de Robbe-Grillet ou dans les romans de Claude Simon, la fiction picturale trace les lignes d'une orientation atypique du récit. Force est de constater alors que :

Les développements tirés des supports multiples : les cartes postales inventoriées par Simon dans *Histoire*, comme le portrait et les gravures galantes dans *La Route des Flandres* [donnent lieu à des récits emboîtés dont le mérite est de rendre présent ce qui est absent] [parenthèses et italiques de l'auteur cité] (Raimond, 2001, p. 100).

S'inscrivant dans cette optique, les réminiscences des protagonistes simoniens partent, par exemple, de choses ou d'objets familiers comme le kiosque et les journaux du père de Georges. En outre, le personnage ressasse sa vie d'avant-guerre, celle qu'il menait dans la maison paternelle en repensant à « l'amas de journaux froissés où depuis longtemps il ne distinguait plus rien » (Simon, 1960, p. 37). Ces détails lui facilitent la remémoration par l'instauration d'un espace-temps (Simon, 1960, p. 80) total. Ce qui lui permet de revivre, nostalgiquement, son enfance qui contraste avec le champ de bataille dans lequel il patauge actuellement et où l'angoisse, le désespoir et la mort rythment son quotidien. En partie, cet état de faits semble motiver le désir du personnage de plonger dans des lieux antérieurement habités ou visités et qui symbolisent un bonheur perdu.

Conclusion

Au terme de cette analyse, on a pu constater que la création romanesque de Claude Simon s'émancipe de l'esthétique littéraire traditionnelle. La manière dont il traite l'espace dans *La Route des Flandres* reste subversive. Ainsi, il commence d'abord par refuser le style classique, celui qu'affectionnent les romanciers du XIX^e siècle (Balzac, Flaubert, Stendhal, Zola). Ce refus passe par la transgression de leurs codes spatio-temporels qui témoignaient d'une certaine lisibilité de l'espace et du temps, servant à entretenir l'effet de réel et à servir comme outils de référence aidant le lecteur à mieux comprendre le récit. Cette étude a permis donc de voir que *La Route des Flandres* contribue à brouiller les repères et à promouvoir une écriture de l'incertitude. À travers un circuit labyrinthique, Claude Simon conduit ses personnages dans un champ de bataille géographiquement difficile à cerner : la route. Une route qui tourne sur elle-même, jonchée de cadavres, où la menace est constante.

Cette perte d'espoir de survie, ajoutée au manque de sommeil, favorise le rêve et la procuration qui transportent les protagonistes du roman dans un autre temps et un autre espace. Cette allusion à un univers et à une époque autres que ceux dans lesquels se trouvent les personnages combine l'espace et le temps, et explique la notion d'espace-temps. Ce concept est exploité à fond par Claude Simon dans son écriture. L'auteur utilise une gamme variée de supports allant des lettres aux portraits, et des portraits aux tableaux picturaux en passant par plusieurs objets familiers. Par cette mouvance, ces supports phagocytent l'espace et le temps réels pour créer des récits enchâssés, générés par ces mêmes objets qui soutiennent les souvenirs et les réminiscences des personnages.

References

- Bachelard, G. (1957). *La Poétique de l'espace*. Paris: Presses universitaires de France.
- Bourneuf, R., & Ouellet, R. (1972). *L'Univers du roman*. Paris: Presses universitaires de France.
- Butor, M. (1957). *La Modification*. Paris: Minuit.
- Camara, M. (2018). *Mythe littéraire et nouveau réalisme*. Mauritius: Éditions Universitaires Européennes.
- De Balzac, H. (1930). *La Comédie humaine*. Paris: Charpentier.
- Dugast-Porte, F. (2001). *Le Nouveau Roman*. Paris: Nathan/HER.
- Éliade, M. (1967). *Aspects du mythe*. Paris: Gallimard.
- Flaubert, G. (2002). *L'Éducation sentimentale*. Paris: Librairie Générale Française.
- Flaubert, G. (2006). *Madame Bovary*. Paris: Pocket.
- Mangoua, R. F. (2014). De l'intermédialité comme approche féconde du texte francophone. *Synergies, Afrique des Grands Lacs*, 3,127-141.
- Raimond, M. (1981). *Le Roman depuis la révolution*. Paris: Armand Colin.
- Robbe-Grillet, A. (1953). *Les Gommès*. Paris: Minuit.
- Robbe-Grillet, A. (1976). *Topologie d'une cité fantôme*. Paris: Minuit.
- Simon, C. (1960). *La Route des Flandres*. Paris: Minuit.
- Simon, C. (1967). *Histoire*. Paris: Minuit.
- Simon, C. (1989). *L'Acacia*. Paris: Minuit.
- Stendhal, (1997). *Le Rouge et le noir*. Paris: Librairie Générale Française.
- Zola, É. (1978). *Germinal*. Paris: Gallimard.

Olga Kulagina, Moscow State Pedagogical University, Russian Federation

DOI:10.17951/lsmll.2020.44.4.35-45

Les espaces de la Russie soviétique vus par Olivier Rolin : entre stéréotype et réalité

The Spaces of the Soviet Russia as Seen by Olivier Rolin: Between
Stereotype and Reality

RÉSUMÉ

Dans les années 1980, l'Union soviétique reste encore un pays fermé où les déplacements des touristes internationaux étaient généralement mis sous contrôle. Cependant, Olivier Rolin, écrivain français dont l'oeuvre est inspirée par ses nombreux voyages, parvient à traverser en solitaire ce pays dont il ignorait à peu près tout. Il relate cette « promenade poétique » (comme il qualifie lui-même ce voyage) dans son ouvrage *En Russie* paru en 1987 et qui englobe les représentations des espaces, des paysages et des modes de vie à travers l'U.R.S.S., notamment les villes soviétiques comme Moscou, Leningrad, Odessa, Yalta, Sochi, Batoumi, Irkoutsk et Khabarovsk. Ces représentations sont d'ailleurs considérablement influencées par la mythification de la Russie et de l'U.R.S.S. et par des images stéréotypées du pays. Le but de cet article est, ainsi, d'analyser les moyens linguistiques de traduire les stéréotypes et les références culturelles (russes et européennes), dont certains servent d'un appui important à l'auteur cherchant à maîtriser cette altérité qui s'ouvre devant lui, alors que d'autres se voient déconstruits, pour la plupart, face à la réalité.

Mots-clés : représentation linguistique, altérité, stéréotype, U.R.S.S., Olivier Rolin

ABSTRACT

In the 1980s, the Soviet Union still remained a closed country where the movement of international tourists was generally put under control. However, Olivier Rolin, a French writer whose works are inspired by his many travels, manages to cross alone this country of which he knew almost nothing. He relates this «poetic walk» (as he himself calls it) in his book *In Russia* published in 1987, which encompasses representations of spaces, landscapes and lifestyles throughout the USSR, including Soviet cities such as Moscow, Leningrad, Odessa, Yalta, Sochi, Batumi, Irkutsk and Khabarovsk. These representations are also significantly influenced by the mythification of Russia and the USSR, and by stereotypical images of the country. The aim of this article is to analyse the linguistic means of translating stereotypes and cultural references (Russian and European ones), some of which serve as an important support to the author seeking to master this otherness that opens to him, while others are deconstructed, for the most part, in front of reality.

Keywords: figurative language, otherness, stereotypes, Soviet Union, Russia, Olivier Rolin

Olga Kulagina, Department of Romance Languages, Moskovskij pedagogicheskij gosudarstvennyj universitet, ul. Malaja Pirogovskaja 1-1, Rossija, Moskva, lynxik@yandex.ru,
<https://orcid.org/0000-0002-7382-4751>

1. Introduction

La Russie, y compris la Russie soviétique a toujours été l'objet d'une grande curiosité des voyageurs étrangers. En particulier, l'U.R.S.S. d'avant-guerre était souvent vue (notamment par la gauche française) comme le symbole d'un bel avenir heureux, de la liberté et de la véritable émancipation de tous (Garrec, 2011, p. 37), ce qui lui valait une immense popularité parmi les hommes de lettres français : ainsi, le jeune État soviétique a accueilli Romain Rolland, André Gide, Louis Aragon, Elsa Triolet, Louis Guilloux et bien d'autres, l'intérêt des écrivains français pour la Russie et l'U.R.S.S. ayant toujours été et restant encore bien manifeste (la preuve en sont les écrits respectifs du Marquis de Custine, Théophile Gautier, Alexandre Dumas père, Blaise Cendrars, André Gide, Simone de Beauvoir, Olivier Rolin, Sylvain Tesson, Frédéric Beigbeder, Emmanuel Carrère et bien d'autres). Après la Seconde guerre mondiale et jusqu'à la chute de l'U.R.S.S., les relations franco-soviétiques restent plutôt complexes, en passant par des périodes d'entente mais aussi celles de tensions politiques (Mendras, 1985). Toutefois, le tourisme international reprend peu à peu en U.R.S.S., même si le pays reste assez fermé : de ce fait, les touristes ne peuvent se déplacer que sous l'œil vigilant d'un guide et n'ont le droit de voir que ce qui est permis de voir, à savoir les réalisations du régime et de l'idéologie soviétiques (Goldman, 2019). Il en reste de même dans les années 1980, malgré un certain assouplissement du régime qui semblait déjà s'approcher de sa fin. Cependant, Olivier Rolin, écrivain et journaliste français, parvient à traverser en solitaire ce pays dont il ignorait à peu près tout, ce qui s'inscrit d'ailleurs dans sa tendance générale des « parcours solitaires » afin de mieux explorer l'identité collective (Lamarre, 2014, p. 26). C'est dans son récit de voyage *En Russie* (1987) qu'il relate les détails de cette « promenade poétique » (Rolin, 1997, p. V). C'est sur ce texte que nous nous pencherons afin d'étudier la manière dont l'auteur expose ses impressions, notamment en ce qui concerne la représentation linguistique des espaces et des lieux, dont les espaces urbains, les espaces naturels et les locaux. Les thèses principales que nous avancerons et défendrons dans notre article, sont les suivantes :

- 1) la perception des espaces soviétiques par l'auteur est considérablement influencée par les stéréotypes;
- 2) ces stéréotypes sont fondés, pour la plupart, sur les références internationales familières au lectorat français, mais aussi sur les réalités russes et soviétiques qui constituent le bagage culturel de l'auteur et dont beaucoup sont censées être connues en France et en Europe;
- 3) certains de ces stéréotypes se déconstruisent, face à l'altérité culturelle que l'auteur rencontre au cours de son voyage.

Les méthodes que nous privilégierons sont l'analyse linguistique et l'explication du contexte historique et culturel du texte.

2. La grandeur stéréotypée et incommode

Il est à noter que la place du stéréotype¹ est importante dans la vision de la Russie soviétique par l'auteur. Dans l'avertissement à l'édition de 1997, nous voyons une définition géographique suivante de l'U.R.S.S. :

C'était il y a juste dix ans, et il semble qu'un siècle ait passé. Le drapeau rouge flottait encore de l'Elbe au détroit de Béring, l'armée de la même couleur faisait encore trembler l'Europe, Lénine foudroyait de ses millions de regards de bronze ou de ciment, la moindre place de village sur un sixième des terres émergées (Rolin, 1997, p. 1).

Dans l'exemple cité ci-dessus, nous sommes en présence de plusieurs hyperboles qui traduisent la vision stéréotypée de l'auteur, dont l'une (« le drapeau rouge flottait encore de l'Elbe au détroit de Béring ») sert à exagérer la surface de l'Union soviétique qui, en réalité, ne s'est jamais étendue jusqu'à l'Elbe (à moins que l'auteur n'ait en vue les pays du bloc de l'Est qui étaient sous le contrôle plus ou moins explicite de l'U.R.S.S.). Nous rencontrons, dans ce même exemple, deux personnifications hyperboliques, à savoir « l'armée de la même couleur faisait encore trembler l'Europe » et « Lénine foudroyait de ses millions de regards de bronze ou de ciment, la moindre place de village sur un sixième des terres émergées », qui semblent appuyer, par la mention des omniprésents monuments à Lénine et des ambitions militaires de l'U.R.S.S., la stéréotypisation de l'image du pays.

Dans l'ensemble du texte, l'auteur ne manque pas de mettre en valeur l'étendue importante des espaces en Russie. Toutefois, cette étendue se révèle souvent assez mal organisée, voire inutile. Voici les premières impressions de l'auteur sur Léninegrad (qui est aujourd'hui Saint-Pétersbourg) vue par le hublot de l'avion :

Les réacteurs de l'Ilyouchine en remettent dans l'aigu, sous les nuages apparaissent de grands champs pâles, d'autres tirant sur le violet, des bois sombres, pins et bouleaux, des pistes sableuses, des routes rectilignes, étroites, sur lesquelles s'allument les premiers phares. Devant, une côte marécageuse, des îles basses, des lueurs d'eau dans la terre. Alors, c'est ça, la Russie, cette géométrie confuse, ces couleurs mal assurées [...] (p. 17).

Dans cet exemple, l'étendue spatiale des territoires qui s'ouvrent devant l'auteur, est traduite par l'épithète assez explicite « de grands champs », de même que par les énumérations « des bois sombres, pins et bouleaux, des pistes sableuses, des routes rectilignes, étroites, sur lesquelles s'allument les premiers phares » et « une côte marécageuse, des îles basses, des lueurs d'eau dans la terre » qui évoquent la diversité de paysages que l'on découvre à première vue. Cependant,

¹ Nous nous référons, dans ce contexte, à la formule de Ruth Amossy qui définit le stéréotype comme un « schème récurrent et figé en prise sur les modèles culturels et les croyances d'une société donnée » (Amossy, 1989, p. 36).

cette diversité (stéréotype elle-même, en parlant de la Russie) ne semble pas impressionner l'auteur qui exprime, dans le même exemple, sa déception par le biais des épithètes à connotation plutôt négative « cette géométrie confuse, ces couleurs mal assurées ».

L'effet produit sur l'auteur par sa chambre d'hôtel à Léninegrad, est à peu près pareil. En voici la preuve : « J'occupe, à moi tout seul, une suite immense, entrée, salon et chambre tendus d'un tissu damassé cramoisi, encombrés d'une quantité déraisonnable de lustres, fauteuils, tables, consoles, coiffeuses et commodes marquetées, rehaussées de bronze doré » (p. 19). Nous sommes en présence, tout d'abord, de l'épithète à valeur hyperbolique « une suite immense » qui traduit la dimension excessive de cette chambre prévue, pourtant, à l'usage d'une seule personne. L'énumération « lustres, fauteuils, tables, consoles, coiffeuses et commodes » (le tout au pluriel, ce qui renforce l'effet de disproportion), ainsi que l'épithète « une quantité déraisonnable », renforce l'effet de l'absurdité de ce faste apparent dont la seule raison d'être consiste à produire l'impression sur le touriste étranger, sans tenir compte de son confort et de l'aspect pratique du logement. Nous noterons également la mention de la couleur cramoisie qui était réservée aux prétendus objets de luxe en U.R.S.S. et qui complète la description de ce décor « de façade ». D'ailleurs, cette mention du cramoisi en tant que symbole d'un luxe douteux n'est pas la seule dans le texte de Rolin, car nous en rencontrons une autre, dans la description d'un hôtel à Odessa :

La salle à manger de l'hôtel Rouge est toute drapée de velours cramoisi. Lustres, colonnes de marbre blanc, plafond à caissons multicolores, en font un décor d'un luxe un peu vulgaire, façon Pompéï revue par Hollywood, où on imagine volontiers Benia Krik, le roi des bandits de l'Odessa babélienne, festoyant avec ses hommes au retour d'un coup (p. 49).

La combinaison du nom de l'hôtel (*Krasnaïa* en russe, [Rouge] en français) et de la gamme de son décor paraît être une véritable épreuve pour la vue humaine, tout en restant une synthèse du faste excessif et d'une allusion transparente à l'idéologie soviétique pour laquelle le rouge avec ses nuances était une couleur pertinente. La représentation de l'ambiance vulgaire et gaillarde à la fois est complétée par la référence à Benia Krik, chef de gang et l'emblématique personnage des *Récits d'Odessa* d'Isaac Babel, constituant, à sa manière, une image stéréotypée d'Odessa connue de l'auteur et qui l'aide à accepter cette altérité quelque peu criarde et explicite.

L'immensité exceptionnelle des espaces en Russie soviétique semble incommoder l'auteur tout au long de son périple. C'est notamment le cas de Léninegrad où cette exubérance spatiale semble se faire sentir le plus :

De l'autre côté de la Neva, des nuages obliques, rapides, font pleuvoir ombres et rayons sur le dôme de Saint-Isaac, la flèche de l'Amirauté, les bulbes du Sauveur-sur-le Sang, l'enfilade de

façades nobles qui lie le jardin d'Été au palais d'Hiver : spectacle magnifique et dont la beauté, pourtant, comme l'avait senti Custine, est secrètement dégradée par l'excès d'espace. Rongée par le ciel et l'eau, segment d'un horizon, cette architecture monumentale a quelque chose de grêle, de relâché (pp. 30-31).

Dans l'exemple ci-dessus, nous croyons juste de noter l'antithèse des monuments emblématiques de Léninegrad (dont l'énumération se résume à l'épithète appréciative « spectacle magnifique »), d'un côté, et de l'impression accablante qu'ils produisent. Cette impression se traduit par les métaphores « secrètement dégradée par l'excès d'espace » et « rongée par le ciel et l'eau », ainsi que par les épithètes « grêle » et « relâché ». Il est intéressant de noter la référence au marquis de Custine connu pour sa relation de voyage percutante sur la Russie du temps de Nicolas I^{er} – comme cette référence n'est pas l'unique et que la justesse des jugements de Custine n'est jamais contestée à travers le texte de Rolin, on pourrait en déduire que, malgré le changement de régime politique, l'ambiance dans le pays, à son tour, n'a pas beaucoup changé, même un siècle et demi après, et que les mêmes stéréotypes restent toujours en vigueur.

Si l'excès d'espace sur les bords de la Neva n'est pas dépourvu d'un certain poétisme, l'image d'un hôtel à Yalta, au bord de la mer Noire, en est plutôt le contraire, frappant par son caractère rudement prosaïque :

L'hôtel *Yalta* ressemble à un gigantesque radiateur d'automobile : quinze étages, cent chambres par étage, aux balcons garnis d'ailettes de béton. De menus détails, vasistas arrachés de leurs charnières, commutateurs dévissés laissant apparaître un trou grossièrement foré dans le mur, robinets incontinents, plaques des auvents descellées, laissent imaginer la ruine pharaonique qu'il sera peut-être dans vingt ans, mais enfin, pour le moment, il ne faut pas être de mauvaise foi, c'est très laid, très moderne, très confortable [italiques de l'auteur cité] (Rolin, 1997, p. 64).

La description de l'hôtel est remarquable par la présence de deux épithètes traduisant l'idée de grandeur, à savoir « un gigantesque radiateur d'automobile » et « la ruine pharaonique ». Dans le contexte donné, ces épithètes décelent une attitude ironique de l'auteur, accentuée par l'accumulation « c'est très laid, très moderne, très confortable » où les deux dernières épithètes ont une valeur antiphrastique. Cette dernière serait parfaitement justifiée vu l'énumération des « commodités » de la chambre de l'auteur, ce qui met en valeur, une fois de plus, la priorité de la taille par rapport à l'aspect pratique que l'on observe si fréquemment en Union soviétique.

L'apothéose de la grandeur monumentale des bâtiments et des paysages soviétiques serait le centre-ville de Moscou, vu par Rolin en 1987. En voici la description :

Peu de paysages urbains aussi grandiosement sinistres que celui que l'on découvre du pont Kalinine à la tombée d'un jour d'hiver. Vers le couchant, la masse énorme de l'hôtel *Ukraina*

escalade le crépuscule jaune et noir, et l'on dirait que le peu de lumière rayonne de cette espèce de gouffre de pierre, Angkor Vat stalinien, navette spatiale de granit croisée de château de Chambord, urnes géantes, étoiles, faucilles et marteaux hérissés sur le ciel. Il est clair que les gens qui construisaient cela croyaient encore à quelque chose, à quoi, je ne sais pas, à la Russie, à la souffrance, à l'avenir radieux, enfin à quelque chose. De l'autre côté de la Moskova gelée, sur laquelle se sont abattus des vols de corbeaux, on aperçoit les gratte-ciel de la place de l'Insurrection et des Affaires étrangères, tours d'ombre avec des meurtrières de lumière pâle. [...] Moscou, avec son gigantisme froid, l'énormité étrange de ses monuments, semble une ville de Titans d'un autre âge, une cité d'un futur révolu et plutôt maléfique. Mais d'une force impressionnante [italiques de l'auteur cité] (Rolin, 1997, pp. 131-132).

Dans le présent exemple, nous croyons possible de dégager deux champs lexicaux majeurs : celui de la grandeur physique (« énorme », « gouffre », « géantes », « gigantisme », « énormité », « Titans ») et celui de la menace plus ou moins explicite (« sinistres », « le crépuscule », « tours d'ombre », « maléfique »), qui mettent en évidence le caractère peu accueillant, allant jusqu'au surnaturel, des espaces de Moscou. Pour mieux s'approprier cette altérité fascinante et inquiétante à la fois, l'auteur s'appuie sur les références culturelles qui lui sont déjà familières (et dont l'une appartient à sa culture d'origine), à savoir Angkor Vat et le château de Chambord. Nous noterons aussi l'oxymore « une cité d'un futur révolu » qui résume le caractère plutôt déplacé de la grandeur spatiale de Moscou, en l'occurrence, et des villes soviétiques dans leur ensemble.

Par ailleurs, ce paysage s'ouvrant depuis le pont Kalinine (qui s'appelle aujourd'hui « le pont Novoarbatski ») n'est pas le seul à surprendre l'auteur par son peu d'hospitalité et son caractère incommode. Voici la description qu'il fait du Kremlin et du fameux Goum, centre commercial situé sur la place Rouge à Moscou :

Si les tours vert et rouge, les bulbes dorés, les créneaux bifides, les étoiles électriques brillant dans la nuit, les entassements irréguliers d'arches, d'ogives, de degrés de brique hérissés de noirs sapins, sous le vol des corbeaux, font du Kremlin « l'habitation qui convient aux personnages de l'Apocalypse » et qui impressionna si fort Custine, les trois carènes de verre renversées du Goum, de l'autre côté de la place Rouge, font de ce palais de l'Abondance un digne pendant architectural du palais de la Puissance, tout aussi dément que lui. L'Abondance a moins réussi en Russie que la Puissance, voilà tout (pp. 123-124).

Le caractère désordonné de l'architecture du Kremlin est accentué par une double énumération de ses éléments (« les tours vert et rouge, les bulbes dorés, les créneaux bifides, les étoiles électriques brillant dans la nuit, les entassements irréguliers d'arches, d'ogives, de degrés de brique hérissés de noirs sapins ») qui, aux yeux de l'auteur, ne sont pas vraiment faits pour être mis ensemble. Cet effet du désordre est aussi mis en valeur par le pléonasmе « les entassements irréguliers » et définitivement résumé par l'épithète « dément », cette dernière caractérisant le Kremlin au même titre que le Goum et traduisant l'extravagance

excessive des deux bâtiments. Les nominations métaphoriques de ces deux endroits (« le palais de l'Abondance » et « le palais de la Puissance ») soulignent leur caractère symbolique aux yeux de n'importe quel Soviétique, mais aussi leur valeur stéréotypisante pour la perception de Moscou par un voyageur étranger à l'époque. Toutefois, en définissant le Goum comme un « pendant architectural » du Kremlin (et faisant ainsi allusion à son infériorité par rapport à son voisin) et ayant recours aux métonymies « l'Abondance a moins réussi en Russie que la Puissance », l'auteur conclut, une fois de plus, que le confort matériel est fréquemment négligé en U.R.S.S. en faveur de la monumentalité apparente.

3. Les déceptions et les imprévus spatioculturels

Paradoxalement, la taille de certains bâtiments emblématiques de l'U.R.S.S. est près de décevoir l'auteur, faute de grandeur attendue. Tel est le cas du mausolée de Lénine qui ne semble que très peu impressionner Rolin :

Devant le mausolée de Lénine, dont la taille surprend par sa modestie et, à dire vrai, les formes trapues, couleur de sang caillé, par leur intégration à l'ensemble du Kremlin, un milicien qui joue avec sa matraque, qui a l'air de se considérer comme personnellement propriétaire de l'édifice, me regarde droit dans les yeux, sans proférer un son, lorsque je lui demande à quelle heure les visites sont autorisées. Peut-être la dernière demeure de Vladimir Ilitch est-elle, à la façon d'un sérail, gardée par des muets ? (Rolin, 1997, p. 121).

Le paradoxe « dont la taille surprend par sa modestie » traduit les attentes trompées de l'auteur face à la vision stéréotypée de la grandeur des espaces russes et soviétiques. Nous sommes également en présence d'une certaine ironie de l'auteur rendue par le biais de la comparaison du mausolée à un sérail. Dans le même temps, l'épithète « couleur de sang caillé » nous paraît pertinente, car elle nous renvoie, de manière implicite, à l'époque sanglante que fut la révolution de 1917 (dont Lénine avait été l'un des principaux instigateurs) aussi bien que les décennies qui suivirent.

Une autre déception guette l'auteur à Yalta, lors de la visite du célèbre palais de Livadia : « Le palais de Livadia est blanc, pas très beau, pas très grand, lourdaud, genre grosse villa d'Antibes à pergola sur le toit » (p. 76). Les litotes « pas très beau » et « pas très grand », de même que les épithètes « lourdaud » et « grosse villa » traduisent le manque d'élégance du palais en question. Encore une fois, nous sommes en présence d'une référence culturelle appartenant à la culture d'origine de l'auteur, qui sert, manifestement, à lui faire mieux vivre son désenchantement.

Parmi les références culturelles russes, on en trouve aussi qui aident l'auteur à maîtriser une altérité jusqu-là inimaginable. Nous pouvons citer, en guise d'exemple, la description de certains cafés de Leningrad :

Cependant que je fais la queue, je comprends la justesse des notations dostoïevskiennes, qui

m'avaient toujours paru formules toutes faites et sans véritable référent dans la réalité olfactive, sur les bistrots « empuantis », l'air « empesté » qui stagne dans les lieux où se perd le pauvre Marmeladov [guillemets de l'auteur cité] (p. 39).

Les épithètes à valeur négative « les bistrots 'empuantis' » et « l'air 'empesté' », aussi bien que la mention de Sémion Marmeladov, personnage dostoïevskien devenu symbole de déchéance, nous laissent évaluer toute l'agression olfactive des établissements en question. Une autre réalité culturelle, à savoir la queue (partie intégrante du quotidien de tous les Soviétiques), est aussi citée par l'auteur afin de démontrer la justesse des deux stéréotypes qu'il doit vérifier de manière empirique.

Une autre référence culturelle russe qui amortit l'effet d'imprévu éprouvé par l'auteur face à certaines manifestations de l'altérité culturelle, est l'œuvre d'Anton Tchekhov. En voici un exemple :

Le défraîchi, le légèrement délabré, qualités dont la Russie n'est pas avare, sièent au genre balnéaire : les couleurs fanées, bleu ou terre de Sienne, des milliers de lits lattés couvrant le rivage, le bois salé et friable de l'espèce de petite gare, à véranda et clocheton vitré, où siègent les maîtres nageurs, donnent à la plage des Komsomols un charme qu'on osera dire tchékhovien (p. 54).

Les lexèmes « le défraîchi » et « le délabré » exprimant l'état plutôt dégradé d'une chose, accompagnés de la litote « qualités dont la Russie n'est pas avare », évoquent l'abandon de cette plage d'Odessa. Dans le même temps, la mention de Tchekhov à côté du verbe « oser » traduit le caractère quelque peu exagéré de cette comparaison, pourtant celle-ci paraît indispensable à l'auteur pour mieux s'approprier l'altérité qu'il est en train de découvrir.

4. Des réalités spatioculturelles familières

Toutefois, l'exploration des espaces soviétiques par Olivier Rolin n'est pas complètement dépourvue d'impressions positives. Nous noterons, à ce titre, la description des rues d'Odessa qu'il fait ci-dessous :

De toutes les villes que j'ai vues en Union Soviétique, celle où le père Goriot rêvait d'aller fabriquer des pâtes est certainement la plus plaisante, la plus marquée par son ancien cosmopolitisme. De larges rues à gros pavés dodus, bordées d'immeubles ornés, peints, volontiers excessifs dans leur décoration, « prétentieux » diraient ceux qui ignorent la nostalgie, inclinent vers le port. Un air de Gênes ou de Nice. Ici, des restaurants, des cafés presque agréables, des terrasses! Où on peut espérer s'asseoir! Ici, des étals en plein vent, brillants de petites pommes vertes, de petits oeufs très blancs, de tomates, de poivrons! Des grands arbres, des jardins publics, le murmure des fontaines, le roucoulement des tourterelles! [guillemets de l'auteur cité] (Rolin, 1997, p. 45).

Dans cet exemple, nous voyons l'auteur s'appuyer sur trois références culturelles européennes, dont deux françaises (la ville de Nice et le célèbre

personnage balzacien), qui lui sont manifestement bien familières. La périphrase « celle où le père Goriot rêvait d'aller fabriquer des pâtes » servant à nommer Odessa, démontre la compréhensibilité de cette ville pour l'auteur, du moins en comparaison avec Léninegrad qu'il venait de quitter et où il avait rencontré de nombreuses difficultés à la recherche d'un endroit où manger le soir (d'où l'exclamation « Où on peut espérer s'asseoir! »), les personnes seules n'y étant pas les bienvenues dans les restaurants. Les énumérations des éléments constituant les paysages habituels des villes européennes (notamment celles du Sud) nous font comprendre que l'effet d'altérité culturelle est, dans le cas donné, quasiment nivelé. La seule chose qui révèle sa présence, est l'épithète « des cafés presque agréables », où l'adverbe « presque » désigne le degré de perfection qui n'est pas encore atteint. Le nombre important d'exclamations dans le fragment cité est censé traduire la forte impression positive que l'auteur a de ce paysage urbain.

Nous allons aussi noter une heureuse exception parmi les cafés « empuantis » de Leningrad cités avant :

Le Literatournoïe Kafe, perspective Nevski, est un des lieux où se préserve quelque chose du raffinement ancien de Pétersbourg. Peu de tables, sous des voûtes blanches, éclairées par des luminaires en forme d'arbustes dorés, portant des oiseaux de verre. Un violon, un violoncelle accompagnent une chanteuse en robe noire. Pouchkine, dit-on, vint ici au petit matin du 27 janvier 1837 avant de se rendre à la Rivière Noire où il allait être mortellement blessé [italiques de l'auteur cité] (p. 109).

Il est intéressant de constater que c'est l'image de l'ancienne Saint-Pétersbourg qui possède une connotation manifestement méliorative par rapport à celle de la Léninegrad soviétique. Les éléments du décor énumérés dans le passage ci-dessus, qui évoquent le « raffinement ancien », et surtout la référence à Pouchkine en tant que figure emblématique de l'âge d'or de la culture classique russe, ne font que souligner l'effet d'évasion instantanée assuré par ce vestige de l'ancienne capitale de l'Empire russe que l'auteur ne manque pas d'apprécier malgré son ancien engagement politique révolutionnaire.

5. Espace à usage inattendu

Pour terminer notre analyse, nous allons évoquer un endroit à fonction détournée, tout particulier aux yeux de l'auteur, mais parfaitement ordinaire en Union soviétique. Il s'agit d'une église transformée en station téléphonique, et en voici la description faite par Olivier Rolin (1997):

Il y a, rue Ogareva, non loin du Kremlin, une église qui n'a sûrement pas sa pareille dans le monde. Tout le long de la nef, comme autant de chapelles, sous des vitraux modernes, sont disposés des cabines téléphoniques et les tableaux des codes interurbains. On entend hurler une paysanne qui doit avoir une conversation avec Vladivostok. En haut des quelques marches qui menaient à l'autel, trois guichets ont été pratiqués dans un rideau de bois ondulé qui masque

et révèle ainsi les préposées exactement comme l'ancienne iconostase, dont il occupe la place, masquait et révélait l'officiant. Les saints orthodoxes ont été remplacés par des allégories ailées des télécommunications (pp. 137-138).

Dans l'exemple ci-dessus, l'auteur dresse de nombreux parallèles entre les deux fonctions de cette église (celle d'avant et celle du moment présent), en comparant les cabines téléphoniques aux chapelles, les préposées aux officiants, les images des saints aux allégories des télécommunications. Cependant, c'est le verbe « hurler » qui saute aux yeux du lecteur et qui rompt la prétendue continuité, puisque les hurlements, chose difficilement concevable dans une église dans sa fonction première, semblent habituels dans une station téléphonique où les clients devaient élever la voix, d'abord, en raison de la mauvaise connexion et, en plus, suite à l'idée reçue, fréquente en U.R.S.S., que plus fort on parlait en téléphonant, mieux on se faisait entendre, surtout si l'interlocuteur se trouvait dans une ville éloignée. C'est surtout par le biais de ce verbe que l'auteur semble exprimer son choc face à cet exemple d'altérité jamais vue jusque-là.

Conclusion

En dressant le bilan, nous croyons juste de noter que la découverte des espaces de l'Union soviétique par Olivier Rolin, qu'il relate dans son récit de voyage *En Russie*, se révèle pour lui une véritable expérience de l'altérité culturelle. Parmi les principaux procédés linguistiques servant à traduire cette altérité spatiale de l'U.R.S.S. vis-à-vis des attentes de l'auteur, nous croyons pertinent de citer des épithètes à valeur méliorative ou péjorative, des hyperboles, des antithèses, des antiphrases qui appuient, le plus souvent, un stéréotype ou une référence culturelle à base de la description d'un lieu. Le cas particulier est représenté par une église moscovite à fonction détournée, réaménagée en station téléphonique où l'on ne trouve pas de parallèles culturels franco-russes, mais où toute la dissonance éprouvée par l'auteur est traduite par le verbe « hurler » qui exprime, à lui seul, la dégradation de l'ambiance du lieu à la suite de cette transformation effectuée par le régime communiste connu pour sa politique antireligieuse (Pierre, 1961).

Il est à noter que le stéréotype majeur concernant l'espace russe et soviétique, est celui de sa grandeur physique au nom de laquelle on sacrifiait souvent l'aspect pratique des lieux et qui déçoit explicitement l'auteur en raison de son insuffisance et de son peu de confort (contrairement aux attentes qu'il avait eues), ou se montre excessive et, par conséquent, peu commode, voire effrayante. C'est le cas de plusieurs monuments emblématiques de l'Union soviétique, tels que le Kremlin, le mausolée de Lénine, le palais de Livadia. En revanche, certains endroits qui ne sont pas lésés de dimensions excessives et qui gardent le charme d'avant révolution (tels que le *Literatournoïe Kafé* à Leningrad) sont représentés de manière méliorative et à travers les références culturelles russes à connotation

manifestement positive. Par ailleurs, les lieux qui ont de la ressemblance avec des villes familières à l'auteur et où l'altérité ne se fait pas tellement sentir, sont décrites en se fondant sur des références culturelles françaises et européennes, plus proches de l'auteur et aussi de son lectorat français. Ainsi, sa perception de cette altérité est considérablement déterminée par les stéréotypes et les références culturelles françaises et russes (concernant ces dernières, l'auteur en démontre une connaissance profonde, ce qui témoigne du fait qu'il était bien préparé à ce voyage), mais aussi internationales, qui, dans certains cas, s'avèrent bien fondés, tout en se déconstruisant dans d'autres cas, face à la réalité.

References

- Amossy, R. (1989). La notion de stéréotype dans la réflexion contemporaine. *Littérature. Mutations d'images*, 73, 29–46. Retrieved February 1, 2020, from <https://www.persee.fr/doc/litt>.
- Garrec, N. (2011). *Images de l'Union soviétique dans la presse française des années trente : rapport entre texte et image*. Lyon: Université Lumière Lyon 2.
- Goldman, E. (2019, 16 September). Qu'est-ce que les touristes étrangers étaient autorisés à voir en URSS ? *Russia beyond..* Retrieved March 14, 2020, from <https://fr.rbth.com/histoire/83525-touristes-etrangers-urss>.
- Lamarre, M. (2014). *Ruines de l'utopie. Antoine Volodine, Olivier Rolin*. Villeneuve d'Ascq: Presses universitaires du Septentrion.
- Mendras, M. (1985). La France dans la politique occidentale de l'URSS. *Politique étrangère*, 3, 653–668. Retrieved July 14, 2020, from https://www.persee.fr/doc/polit_0032-342x.
- Pierre, A. (1961, April). La vie religieuse en Union soviétique. *Le Monde diplomatique*. Retrieved March 17, 2020, from <https://www.monde-diplomatique.fr/1961/04/PIERRE/24202>.
- Rolin, O. (1997). *En Russie*. Paris: Éditions du Seuil.

