

Georges Nivat

(1982)

Vers la fin du mythe russe

Essais sur la culture russe de Gogol à nos jours

(Parties 4, 5, 6, 7)

Un document produit en version numérique par Mme Marcelle Bergeron, bénévole
Professeure à la retraite de l'École Dominique-Racine de Chicoutimi, Québec
et collaboratrice bénévole

Courriel : <mailto:mabergeron@videotron.ca>

Dans le cadre de la collection : "Les classiques des sciences sociales"
dirigée et fondée par Jean-Marie Tremblay,
professeur de sociologie au Cégep de Chicoutimi

Site web : <http://classiques.uqac.ca/>

Une collection développée en collaboration avec la Bibliothèque
Paul-Émile-Boulet de l'Université du Québec à Chicoutimi

Site web: <http://bibliotheque.uqac.quebec.ca/index.htm>

Un document produit en version numérique par Mme Marcelle Bergeron, bénévole,
professeure à la retraite de l'École Dominique-Racine de Chicoutimi, Québec.
Courriel : <mailto:mabergeron@videotron.ca>

Georges Nivat.

Une édition électronique réalisée à partir du texte de Georges Nivat,
Vers la fin du mythe russe ; *Essaie sur la culture russe de Gogol
à nos jours* : Collection *Slavica* dirigée par Jacques Catteau,
Georges Nivat et Vladimir Dimitrijevi. Lausanne, Suisse, Édition
L'âge de l'homme, 1982, 462 pp.

Parties 4 à 7 du livre.

Polices de caractères utilisés :

Pour le texte : Times, 12 points.

Pour les citations : Times 10 points.

Pour les notes de bas de page : Times, 10 points.

Édition électronique réalisée avec le traitement de textes Microsoft Word 2003
pour Macintosh.

Mise en page sur papier format
LETTRE (US letter), 8.5'' x 11''

Édition complétée le 15 mai, 2006 à Chicoutimi, Québec.



Georges Nivat

Vers la fin du mythe russe

Essais sur la culture russe de Gogol à nos jours.

SLAVICA

Georges Nivat

**VERS LA FIN
DU MYTHE RUSSE**

*Essais sur la culture russe
de Gogol à nos jours*



L'Age d'Homme

GEORGES NIVAT

**VERS LA FIN
DU MYTHE RUSSE**

**ESSAIS SUR LA CULTURE RUSSE DE GOGOL À NOS
JOURS**

*Pour Lucile
et pour son élève Anne.*

L'ÂGE D'HOMME

DU MÊME AUTEUR

Le jeu cérébral, postface à *Petersbourg* d'Andreï Biely, L'Âge d'Homme, 1967.

Le palimpseste de l'enfance, postface à *Kotik Letaïev* d'Andreï Biely. L'Âge d'Homme, 1973.

Sur Soljenitsyne. L'Âge d'Homme, 1974.

Soljenitsyne. Le Seuil, 1980.

TRADUCTIONS DE

Andreï Biely : *Petersbourg* (en collaboration avec *Jacques Catteau*), Lausanne 1967.

Andreï Biely : *Kotik Letaïev*, Lausanne 1973.

Alexandre Soljenitsyne : *Le Pavillon des cancéreux* (en collaboration), Paris 1968.

Alexandre Soljenitsyne : *Août 14* (en collaboration), Paris 1972.

Abram Tertz (Andreï Siniavski) : *Dans l'ombre de Gogol*, Paris 1978.

Direction du *Cahier Soljenitsyne*, Ed. de l'Herne, Paris 1971 (en collaboration avec Michel Aucouturier).

AVERTISSEMENT

Je tiens à remercier les publications qui ont donné le premier accueil à plusieurs des textes qui composent ce livre, et tout particulièrement le *Magazine littéraire* (Paris), le *Journal de Genève*, les revues *Cadmos* (Genève) et *le Débat* (Paris) ainsi que la collection *Folio* de chez Gallimard.

Je dois à la générosité de M. Alexandre Alexeïeff l'autorisation de reproduire une gravure de son merveilleux *Journal d'un fou* (édité à Paris en 1929 chez Schiffrine).

Enfin ma reconnaissance principale va à mon père, premier lecteur de ce livre, et qui m'apprit à lire la littérature.

Georges NIVAT.

Table des matières

Index

PRÉFACE

Le « panicaut des steppes »

PREMIÈRE PARTIE LES FONDATEURS DU MYTHE

- Chapitre 1 : Gogolgrad, ville de liège
- Chapitre 2 : Le « grand jeu » russe
- Chapitre 3 : Herzen et le « four russe »
- Chapitre 4 : Les chuchotis dostoïevskiens
- Chapitre 5 : Résurrection ou la naissance d'un genre
- Chapitre 6 : La peau de chagrin tchékhovienne

DEUXIÈME PARTIE SOUS LE SIGNE DE L'APOCALYPSE

- Chapitre 7 : Chevaliers de l'Apocalypse
- Chapitre 8 : Moravagine, fils de la Terreur russe
- Chapitre 9 : Du « panmongolisme » au « mouvement eurasien »
- Chapitre 10 : Dans l'haleine de la mort
- Chapitre 11 : Le roman russe et ses « rejetons »
- Chapitre 12 : Esthétique du symbolisme russe

TROISIÈME PARTIE POLÉMIQUES SUR LA « VOIE RUSSE »

- Chapitre 13 : Un styliste de l'histoire
- Chapitre 14 : La « voie russe »
- Chapitre 15 : Antirussisme et polémiques

Chapitre 16 : Un russophile... Pierre Pascal

Chapitre 17 : Un russophobe... Alain Besançon

Chapitre 18 : De la terreur au propre et au littéral

Chapitre 19 : Les Stalines de l'imaginaire

Chapitre 20 : Le « bonhomme Staline »

Chapitre 21 : Volkoff et la « fratrie » russo-européenne

QUATRIÈME PARTIE

UTOPIE DES ANNÉES 20

Chapitre 22 : L'étoile absinthe

Chapitre 23 : Leonov ou le voleur de vie

Chapitre 24 : Le crayon vert de Harms

Chapitre 25 : Les aquarelles d'Olecha

Chapitre 26 : Platonov ou l'homme mutilé

CINQUIÈME PARTIE

NATION RUSSE, NATION ZEK...

Chapitre 27 : « Eux » et « Nous »

Chapitre 28 : L'homme a besoin de l'inutile

Chapitre 29 : Soljenitsyne ou les fortifications du moi

SIXIÈME PARTIE

ENTRE LA « PROVOCATION » ET LA « RÉCONCILIATION »

Chapitre 30 : Le poumon siniavskien

Chapitre 31 : De la « contenance » de l'homme

Chapitre 32 : Le père Doudko et la rétractation

Chapitre 33 : Utilité du drolatique

Chapitre 34 : La reprise de parole

Chapitre 35 : Le pénitenkhoze de Zinoviev

[Chapitre 36](#) : Utilité du fantastique

[Chapitre 37](#) : Dissidents de la dissidence

[Chapitre 38](#) : Le clair-obscur de Maximov

[Chapitre 39](#) : Un maître du défi

[Chapitre 40](#) : Le bûcheron et le forestier

[Chapitre 41](#) : Le « Tsar-poisson »

[Chapitre 42](#) : Trifonov, observateur doux-amer

SEPTIÈME PARTIE

LE MINISTÈRE DES POÈTES

[Chapitre 43](#) : Le « point du jour » pasternakien

[Chapitre 44](#) : Lucidité mandelstamienne

[Chapitre 45](#) : Akhmatova ou l'exercice de la mémoire

[Chapitre 46](#) : L'espace de Brodski

[Chapitre 47](#) : La momie du poète

[Épilogue](#) : Vers la fin du mythe russe ?

QUATRIÈME PARTIE

UTOPIE DES ANNÉES VINGT

CHAPITRE XXII

L'ÉTOILE ABSINTHE : BOULGAKOV ET PILNIAK

[Retour à la table des matières](#)

« *Le troisième ange sonna de la trompette et il tomba du ciel une grande étoile enflammée comme une torche* ». *La Garde Blanche* est une chronique de la fin des temps. Fin des temps douilletts, fin des intérieurs choyés et protecteurs, fin des appartements protégés par la pénombre douce et heureuse des abat-jours orange, fin de toutes les notions morales, et en particulier de celle de l'honneur. De tout un monde ancien de tradition, de noblesse d'âme, de dévouement, de loyauté, il ne reste absolument plus rien, tout est trahi, tout est souillé, tout sombre dans la pire des couardises, et les héros n'ont plus qu'à crier : « Fichez le camp ! suivez-nous ! sauve qui peut ! »

Et pourtant cette chronique effrayante, où tout sombre dans le grotesque ou la puanteur, a néanmoins un quelque chose de léger, de guilleret, d'alerte, qu'on a du mal à s'expliquer. Comme si, en dépit des deux citations de l'Apocalypse qui encadrent le récit, Boulgakov avait quelque secrète énigme en réserve, une toute petite clé, mais qui ouvrirait la porte de secours menant de la Ville en folie à la sérénité du Paradis. Ce paradis moqueur et accueillant que voit en rêve Alexis Tourbine, et où le bon Dieu tient en réserve une place aussi bien pour les Junkers tombés à Kiev que pour les communistes que leur mort attend à l'héroïque Perekop. « *Ils ne croient pas en moi, dit le Bon Dieu. Bon, et alors, que veux-tu que j'y fasse ? À vrai dire, ça ne me fait ni chaud, ni froid. Et à toi non plus. Et à eux, pas davantage. Parce que moi, votre croyance, je n'ai rien à y gagner, ni à y perdre. L'un croit, l'autre ne croit pas, mais vous vous conduisez tous exactement de la même façon : en ce moment vous vous prenez à la gorge* ».

Ce monde où tous se prennent à la gorge, Michel Boulgakov l'a regardé avec attention et compassion, mais en refusant de partager les haines. Jeune homme rêveur et racé, au profil allongé, aux yeux embués, il a lui-même contemplé la fureur, et, médecin de son métier, il a essayé de soulager les hommes en fureur. Il appartient au monde qui s'écroule et il ne le cache pas. C'est un peu sa propre famille qui est ici décrite : cette entente intellectuelle, cette douceur des rapports, cette mutuelle confiance, ce goût amusé de la mystification qui délivre, ce dégoût naturel du bourgeois avide, accapareur, poltron, qui se retranche dans son chez soi, et qui cache son magot derrière la cheminée. Les Tourbine représentent ce que l'ancienne Russie possédait de mieux, ces aristocrates intellectuels, généreux, fidèles, libéraux. Eux ne se terreront pas. Nous les verrons sortir tous pour aller au devant du danger et mourir s'il le faut. Mais pour défendre quoi ?

La chronique impitoyable de Boulgakov montre, avec quelle ironie ! qu'il n'y avait vraiment plus rien à défendre à Kiev, « mère des villes russes », berceau de la Russie, en ce Noël 1918 qu'il a choisi de décrire. La Ville est occupée par des Allemands prêts à s'enfuir, l'Ukraine est soi-disant gouvernée par un imposteur qui collabore avec les Allemands, mais qui va prendre la fuite comme un capon dans son train de luxe illuminé, la Ville est cernée par les hordes de Petlioura, une sorte de nouveau Stenka Razine à la tête d'une énorme cohue de paysans qu'animent la haine de la Ville et l'appétit secret de ses richesses.

Mais la Ville se berce d'illusions et de fausses rumeurs. La mort sévit partout à l'entour, mais chez les Tourbine, autour de la table familiale, où éclatent la blancheur de la nappe et l'éclat de la porcelaine, rescapés des combats, les frères Tourbine et leurs amis de collègue savourent, tout en jurant de temps à autre, le plaisir de se revoir, et d'entendre encore la gavotte que joue le carillon de la pendule, et de fredonner les vieux refrains chéris. On entend au loin la canonnade, l'angoisse est tapie au creux des cœurs, mais la vieille bibliothèque léguée par le père a toujours un bon vieux goût de chocolat. La rédaction au présent que fait Boulgakov a pour nous la naïveté d'un ancien kinéscope. Le kinéscope tressaute et les silhouettes courent ou rampent, ou tombent. Les imposteurs surgissent en une nuit, les unités de junkers regroupées un soir sont dissoutes le lendemain matin, les faubourgs voient se succéder les détachements avant-coureurs. La mort invisible fait crépiter des mitrailleuses jamais identifiées, « *de jeunes coqs rouges s'envolèrent, légers et vifs, on vit paraître dans la pourpre du soleil couchant un cabaretier juif pendu par le sexe... la diablerie s'en donna littéralement à cœur joie* ».

Si l'on veut sentir comment meurt un pays, il faut lire les pages cruelles et alertes que Boulgakov consacre à l'exode, à la peur collective, au goût écœurant qu'a la défaite. « *Bijoux, yeux effarés, cheveux lustrés, argent, tout*

fuyait ». Cependant les Tourbine et leurs amis officiers, derniers preux d'une Russie qui n'a plus rien de chevaleresque et où grandit le pas lourd et assuré des bolcheviks, achevant de relire les *Démons* de Dostoïevski, courent s'engager et jouent aux chevaliers porte-croix. Les plus jeunes et les plus enthousiastes n'arrivent pas à comprendre qu'ils n'ont plus que le temps d'arracher leurs épaulettes et de s'enfuir par les ruelles tortueuses et les jardins innombrables de Kiev : tout est trahi, il n'y a plus rien à défendre.

Qu'a voulu exactement dire Boulgakov ? Le trio chevaleresque des Tourbine et leurs amis officiers, malgré leur gentillesse et leurs colères ont quelque peine à vivre réellement devant nous. Ni le mari d'Hélène Tourbine, un arriviste poltron qui s'enfuit avec l'Hetman, ni son opposé, le courageux et lucide colonel Naï-Tours n'arrivent vraiment à vivre en profondeur. Il y a dans leur psychologie quelque chose de trop rigide qui les rend fugaces et ridicules. Et quant aux frères Tourbine, c'est moins eux qui vivent que l'appartement de la rue Aléxeïevski d'où ils partent pour l'exploit et reviennent pour mourir.

Non, ce n'est pas dans ces portraits d'aristocrates vaincus que se situe l'étoffe réelle de ce livre. Elle est dans le film rapide, incohérent, les bribes de poignant et de quotidien qui se succèdent en s'ignorant, le tout sous la lueur sanglante des étoiles que l'Ange fait pleuvoir sur la Terre. Alexis est mourant dans l'appartement devenu terrier, mais le piano joue encore de temps en temps, absurdement. La Ville accueille avec délire Petlioura le brigand, qui vient la violer et la piller. Mais au loin un train blindé bolchevik s'approche et le petit garçon Pétia voit en rêve une grosse étoile de diamant tomber dans un pré et courir jusqu'à ses bras. En fin de compte Alexis se remet miraculeusement, Hélène oublie son mari enfui et écoute les compliments de Chervinski, la guitare des Tourbine se remet à jouer et la vie, ironique, paradoxale, hypocrite, reprend son cours. « *Tout passera. Les souffrances, les tourments, le sang, la faim et la peste. Le glaive disparaîtra, et seules les étoiles demeureront, quand il n'y aura plus trace sur la terre de nos corps et de nos efforts. Il n'est personne qui ne sache cela. Alors, pourquoi ne voulons-nous pas tourner nos regards vers elles ?* »

Toute l'œuvre est comme accompagnée musicalement par un orchestre dont les cordes se font entendre en sourdine mais avec obstination. Aussi bien les images très inattendues que les leitmotive, dont le principal est celui de la tourmente de neige, le côtoiement des intonations les plus opposées, le hululement de la Rumeur, le contrepoint des thèmes intimes et des grands thèmes épiques, tout est comme soumis au frémissement de cet orchestre à cordes, tendre et aigrelet, qui donne à toutes les démarches des personnages, et à toutes les épreuves de la Ville une sorte de légèreté tragique et poétique, à mi-chemin entre le guignol et le conte de Noël.

Le destin de ce livre fut exceptionnel. Une moitié environ de l'œuvre parut en 1924 dans la revue *Rossia* à Moscou. Mais cette parution fut interrompue et il fallut attendre, pour voir le texte complet enfin publié en Union Soviétique, l'année 1966. C'est que l'œuvre fut violemment attaquée dans les années 20 par tout ce qui en Russie avait l'ambition d'imposer une littérature d'inspiration prolétarienne. La revue des « écrivains prolétaires » *En Sentinelle* déclare la guerre à Boulgakov, coupable de faire le panégyrique de l'ancienne Russie. Deux ans plus tard, Boulgakov est sollicité pour donner de son roman une version dramatique qui s'intitulera *Les Jours des Tourbine* et qui sera jouée avec grand succès au Théâtre d'Art de Moscou. Fait étrange, Staline lui-même aima beaucoup la pièce et se rendit même quinze fois au théâtre pour la revoir. La pièce fut retirée de l'affiche deux ans plus tard, à la suite des furieuses attaques des « prolétariens » qui en 1926 organisèrent un « procès » contre le « boulgakovisme » et ses pernicious miasmes. Plus tard, après bien des tribulations et des persécutions littéraires, Boulgakov dut s'adresser à Staline dans une lettre personnelle pour mendier un quelconque poste au théâtre, fût-ce celui de balayeur. Il fut nommé conseiller au Théâtre d'Art et bientôt sa pièce des Tourbine fut reprise et connut à nouveau un grand succès. Le public était comme fasciné par cette sorte d'élégance inutile et héroïque que les Tourbine apportaient dans leur façon d'être vaincus.

Humoriste raffiné, spectateur incisif des luttes humaines et des substitutions de l'histoire, Boulgakov a conté dans un autre roman l'histoire de son livre *La Garde Blanche*. Les lecteurs français, paradoxalement, ont connu ce second roman, le *Roman Théâtral*, avant *La Garde Blanche*. C'est, à peine transposée, l'histoire des mésaventures de Boulgakov dans le monde mesquin, peureux et conformiste des littérateurs de Moscou. *La Garde Blanche* s'y intitule *La Neige Noire*, par une sorte de calembour, et l'auteur y décrit naïvement toutes les avanies qui l'assaillirent dès qu'il lut son œuvre à ses amis. Interdit à la publication, le roman est adapté pour la scène et, grâce à cette adaptation, l'auteur découvre le labyrinthe incroyable des vanités et des petitesesses du monde cabotin. Déjà c'est presque le monde grotesque des littérateurs du *Maître et Marguerite*, où Woland distribue sa justice expéditive et sensée.

On peut se demander si Boulgakov gagne à être révélé dans l'ordre inverse de sa bibliographie. Les nombreux admirateurs du *Maître et Marguerite* accepteront-ils que le magicien inventeur des mythes qui les ont tant séduits soit ici avant tout un chroniqueur de la Russie de la guerre civile, ou sauront-ils découvrir sous la petite musique aiguë et irritante de la *Garde Blanche* les prémices des grands mythes du chef-d'œuvre de Boulgakov ? « Tout sera juste, c'est là-dessus qu'est bâti le monde » dit le diable dans *Le Maître et Marguerite*. Est-ce cette idée de justice cachée, paradoxale et presque folle que recèle le chaos étoilé de *La Garde Blanche* ?

Pilniak a fait dans la littérature soviétique une entrée fulgurante en 1922 avec son fameux livre *L'Année nue*. Sa gloire était plus grande alors que celle de Babel. Il a été adulé, imité puis, à partir de 1929, vilipendé, contraint, après le scandale de la parution à l'étranger d'*Acajou*, a une des premières autocritiques dégradantes.

On peut dire de lui qu'il a vraiment créé un genre nouveau : le roman en vrac où les matériaux issus de la vie sont donnés sans liaison, juxtaposés. L'univers pilnakien est chaotique, apsychologique : vie réduite à une énumération d'actes tels que cris, meurtres, travaux, coûts... Tout l'art de Pilniak consiste, comme dans le cinéma de son époque, en un montage de matériaux épars. Souvent les mêmes matériaux réapparaissent d'une œuvre à l'autre, d'un roman à l'autre, et cela ne simplifiera pas la tâche du futur chercheur.

Boris Andreevitch Vogau dit Pilniak naquit à Mojaïsk (au sud de Moscou). Son père était un Allemand de la Volga, vétérinaire de son métier. Pilniak se consacra à la littérature dès 1915. Il voyagea beaucoup, et fut en quelque sorte, pendant les années vingt, l'ambassadeur des lettres soviétiques en Allemagne, en Angleterre (comme Zamiatine), puis au Japon, aux États-Unis d'Amérique... Il menait grande vie à Moscou. Son *Année nue* (1922) l'avait rendu célèbre, mais dès 1926 il fut en butte à des attaques pour avoir écrit *Le Conte de la lune inextinguible*, qui suggère que le commissaire Frouzé fut liquidé par le parti au cours d'une intervention chirurgicale qu'on lui avait imposée. À cette époque, et pour des raisons de copyright, les écrivains soviétiques publiaient souvent leurs livres simultanément à Moscou et à Berlin. *Acajou* parut en 1929 à Berlin alors que la censure l'avait interdit à Moscou. Ce fut l'origine de la grande attaque menée en 1929 contre Pilniak et contre Zamiatine. Ce dernier émigra, Pilniak confessa ses erreurs et se réhabilita en écrivant un roman à la gloire de l'industrialisation socialiste : *La Volga se jette dans la Caspienne* (1930). En 1933 parut une satire américaine : *OK!* En 1937, Pilniak fut arrêté et périt bientôt dans un camp de déportés. R. V. Ivanov-Razumnik rapporte qu'il aurait été accusé d'être un espion japonais.

Pour Pilniak, le chaos du donné immédiat s'ordonne en fonction des grandes métaphores qui régissent tout le livre ; la métaphore qui domine l'ensemble est celle du retour à l'âge scythe, c'est-à-dire barbare, de la Russie. La révolution bolchevique est pour l'écrivain un retour à la saine barbarie, à la violence de la horde populaire. Un torrent de sang, de sueur et de brutalité agite le fond du pays, tandis que la croûte, c'est-à-dire les villes, craque sinistrement. Ainsi il y a le Pilniak qui morcelle la réalité au point de la rendre méconnaissable, collectionnant les bribes de journaux, d'affiches, de chroniques anciennes, de mots dialectaux déformés ; et puis, à l'étape du collage des matériaux, il y a le Pilniak poète, créateur de mythes, et qui sous le bolchevik « en tunique de cuir » voit ressurgir le moujik violent d'avant Pierre le Grand. Pilniak était au fond plus bolchevik que prolétarien. La lutte des

classes ne l'intéresse pas, mais il salue les nouveaux organisateurs, issus du chaos, et, dans le chaos, « allègres et rieurs ». De lui Trotski écrit dans *Littérature et révolution* (1924) : « Il accepte la révolution parce qu'elle est nationale, et elle est nationale parce qu'elle renverse Pierre le Grand et ressuscite le XVIIe siècle. » Mais pour Trotski, Pilniak « saisit la révolution à sa périphérie, dans ses arrière-cours, au village et surtout dans les villes de province. Sa révolution est celle d'une bourgade ».

L'univers de Pilniak est avant tout un univers biologique. Ce qui peut-être fait l'unité de son œuvre, c'est la glorification de l'énergie animale. La révolution est une libération de cette énergie, à la fois sexuelle et physiologique. Mais les machines, les barrages, les avions seront aussi célébrés par ce grand sensualiste. Quant à l'Amérique de *OK !* il est évident que malgré la satire apparente, elle a envoûté Pilniak. D'ailleurs, en rentrant d'Amérique, il proclamait, selon Victor Serge : « Vous êtes finis ! Fini le romantisme révolutionnaire ! Nous entrons dans une ère d'américanisme soviétique : technique et solidité pratique ! » Pour l'auteur de *L'Année nue*, la révolution est retour de la bête gaie et musclée, elle vient de la steppe, et du tréfonds nomade, elle sent l'absinthe des steppes (ceci est un des leitmotifs du livre). On peut distinguer dans le récit cinq thèmes différents juxtaposés, dans une mosaïque de dialogues, de refrains, de hululements. Les bolcheviks ont installé leur Comité exécutif dans le vieux monastère, foulant symboliquement aux pieds l'ancien monde. Dans le chœur de l'église auront lieu les amours sacrilèges du bolchevik Laïtis et de la tchékiste Olga, tandis qu'en face le rêveur Zilotov s'adonne à la magie et à la contemplation du pentagramme. La vieille famille princière des Ordynine vit son ultime décadence. Les trois fils s'entre-déchirent tandis que l'évêque Sylvestre écrit calmement la chronique de leur dégénérescence. Leur refuge sera une éphémère commune d'anarchistes qui a surgi dans la région, sur l'emplacement d'un antique *kourgan* (tumulus). La nouvelle Russie anarchiste campe ainsi symboliquement sur l'ancienne Russie légendaire. Les sorciers, les viols, les scènes orgiaques, les rites paysans d'origine païenne forment la toile de fond de cette chronique désordonnée à dessein. Pour finir, le monastère souillé brûle en pleine nuit, la commune disparaît, seule reste l'impénétrable, l'indestructible Russie païenne et paysanne. Aussi le livre s'achève-t-il par une sorte de long document ethnologique sur les rites du mariage paysan : rite de la fécondité, incantations du sorcier Egorov, irréductible énergie de la Russie sauvage...

Stylistiquement Pilniak appartient à la descendance de Gogol et de Leskov. Son œuvre s'est formée sous l'influence directe des deux promoteurs de la grande transformation de la prose russe du XXe siècle, A. M. Remizov et A. Biely. L'imitation de Biely va parfois jusqu'au plagiat, par exemple dans le *Récit de Petersbourg*, où se superposent la Russie du XVIIe siècle, la Chine du XXe siècle, et la Russie révolutionnaire. Les refrains passent d'un thème à l'autre, assurant l'unité du récit. Les époques se mélangent : « Les siècles

s'abattent lentement comme des jeux de cartes. » Il se crée, comme dans le *Petersbourg* de Biely l'impression d'une lente et inexorable invasion de la Russie par l'Orient, par la Chine. Les villes russes anciennes avaient toutes un Kremlin et une « ville chinoise ». Pour Pilniak, cette « ville chinoise » est une véritable obsession. Elle symbolise l'invasion nocturne de l'Orient. Dans les collages de Pilniak interviennent tous les styles possibles, il collectionne les mots rares, locaux, désuets, réservés aux métiers. Il a dit de lui-même qu'il aimait les mots comme un numismate les pièces de monnaie. Les néologismes sont nombreux dans son œuvre, et souvent très pittoresques. En cela aussi il est l'apprenti de Remizov et l'élève de Biely. Son originalité n'en est pas moins grande. Il y a dans son style quelque chose de spécifiquement exubérant, et pour ainsi dire de rabelaisien. La critique contemporaine n'a souvent retenu de cette exubérance que l'accusation de pornographie qui n'est pas justifiée. Mais il est certain qu'il a introduit dans la littérature russe une inhabituelle liberté linguistique dans ce domaine. Le sexe fait partie de l'univers « zoologique » de Pilniak, comme disait le critique Polonski. Un aspect beaucoup moins connu de cette invention linguistique se rapporte à ses hymnes à la machine, à l'américanisme de la jeune république soviétique. Pour l'édition de ses œuvres complètes en 1929, Pilniak dut récrire quelques-uns de ses récits, et il supprima par exemple dans *Ivan et Maria*, la célèbre phrase que prononce la tchékiste : « Je sens que toute la révolution a une odeur d'organes sexuels. ». *Ivan Moskva*, qui date de 1927, est remarquable à la fois par la hardiesse du sujet et par l'expérimentation linguistique. C'est peut-être le récit le plus typique de l'écrivain, à la charnière entre le romantisme du chaos et la célébration de l'industrialisation. Ivan Moskva est un ingénieur persuadé que l'avenir de l'humanité réside dans la force de l'atome. Il travaille à une mine d'uranium. Mais une antique malédiction pèse sur lui : la syphilis. Malédiction et promesse de l'avenir sont réunies dans le thème étrange de la momie égyptienne radioactive que Moskva a achetée, et dont il ne se sépare plus, jusqu'à sa mort en avion.

Petit-bourgeois de la révolution, ou véritable chantre du renouvellement ? Pilniak a été considéré diversement par ses contemporains, avant de tomber dans l'oubli réservé aux victimes des purges. Aujourd'hui réhabilité, mais non réédité, il a fait une timide réapparition dans les encyclopédies soviétiques. En Occident il est presque inconnu car, il faut le dire, traduire Pilniak est une gageure : les néologismes, les proverbes, les citations de vieilles chroniques, les dialectismes de toutes sortes, les innombrables déformations populaires sont autant d'obstacles. Cependant, Pilniak reste, avec Babel, une des plus extraordinaires expressions de la révolution russe. Ses récits, qui n'ont ni commencement, ni fin, constituent une sorte d'immense chronique de la révolution. Par son tempérament exubérant, et certainement cynique, il a réussi à capter ce qui sans doute faisait la tonalité de la révolution, tandis que Babel en exprimait plutôt le rythme. Comme l'a dit André Biely, l'œuvre de Pilniak est un tableau dont on ne sait pas à quelle distance il doit être regardé. Cette

absence de toute perspective lui a nui, parce que son œuvre était difficile à classer et qu'elle donne souvent l'impression d'être le matériau d'une œuvre, et non l'œuvre elle-même. Mais plus qu'un « compagnon de route », titre que lui a donné Trotski, Pilniak reste sans doute un des plus audacieux expérimentateurs de l'époque révolutionnaire.

QUATRIÈME PARTIE

UTOPIE DES ANNÉES VINGT

CHAPITRE XXIII

LEONOV OU LE VOLEUR DE VIE

[Retour à la table des matières](#)

C'est par une très belle traduction que nous est aujourd'hui restituée l'une des œuvres les plus touffues et les plus étranges de l'époque de la NEP en Union Soviétique, le fameux *Voleur* de Léonid Léonov. Fils d'un écrivain autodidacte, ami d'Essenine, Léonid Léonov fut une sorte de jeune prodige littéraire au début des années 20. Avec une facilité de virtuose il s'assimilait tout l'héritage gogolien et dostoïevskien. Ses premiers récits, très fortement stylisés, appartenaient à la lignée remizovienne : un univers clos, figé et arriéré où l'écho de la révolution se mue en épisode grotesque et incompréhensible.

Protégé par un des éditeurs privés de l'époque de la NEP, patronné par Gorki qui retrouvait en lui ses propres vagabonds et peut-être aussi sa méfiance envers le paysan russe, publié dans la grande revue de l'époque, *Krasnaï Nov* (Terre vierge rouge) que dirigeait le critique marxiste libéral Voronski, Léonov fut vraiment un produit privilégié de la NEP : il bénéficia de cette époque de grande tolérance artistique, il publia dans toutes les revues des « compagnons de route », il rendit visite à Gorki qui prophétisait à Capri, et voyagea librement à l'étranger.

Ce fut le roman *les Blaireaux* (1925) qui lui apporta la gloire : chronique dense et violente d'un épisode de la guerre civile greffé sur la rivalité séculaire entre deux villages. Au centre, un chef de bandits enivré de justice, plein de haine pour la ville où il a été apprenti, transfiguré par les excès sanglants auxquels il est entraîné. L'œuvre était d'un coloris dramatique, intensément nocturne, avec des clairs-obscurs brutaux dans la peinture des âmes. In

extremis, le bandit généreux allait faire sa soumission à son propre frère, commissaire rouge implacable venu avec son train blindé pour réduire le pays... *Les Blaireaux* sont un poème de la révolte, la révolte condamnée, inutile mais qui satisfait l'ivresse élémentaire qui est au fond de l'homme.

Léonov, comme tant d'autres écrivains soviétiques de l'époque, voit dans la révolution avant tout une explosion trouble et anarchique, un débordement de pulsions enfouies et maintenant libérées. Ses héros ont dans le filigrane de leur âme le souvenir d'une ancestrale jacquerie où tout s'embrase, où les visages ont le reflet mauvais des incendies nocturnes. Malgré la reddition de Sénia à son frère, l'histoire n'est guère qu'une roue de loterie dénuée de sens mais ensanglantée par les violences qui sont le propre de l'homme. Dans l'apologue de Kalafat, Léonov trahit son fondamental scepticisme : la nouvelle tour de Babel que Kalafat fait construire s'enfonce en terre d'un étage à chaque nouvel étage que l'on édifie...

Léonov fut pendant les années vingt violemment pris à partie par les écrivains prolétariens. Ils lui reprochent, à juste titre, de ne pas distinguer les deux camps qui s'affrontent et d'être dénué de visée téléologique. Pour eux il est un typique représentant de la « petite bourgeoisie mercantile ». Inversement, les formalistes, avec Victor Chklovski, lui reprochaient de restaurer les formes anciennes. C'est qu'en effet les romans de Léonov n'ont rien des collages alors à la mode, préconisés par les constructivistes et pratiqués par un Pilniak. Ce sont des romans-drames où la marque de Dostoïevski est très sensible.

Le Voleur est, comme les grands romans de Dostoïevski, un poème de la déchéance. Léonov traite ici un des grands thèmes littéraires de la NEP : après l'enthousiasme du « communisme de guerre », l'insupportable désillusion de la NEP, ce compromis boiteux, cette reculade des héros de la guerre civile devant le négoce, l'avidité du bourgeois. Alexis Tolstoï, Malychkine, Fédine, et bien d'autres ont eux aussi dépeint cet immense désarroi. Mais *le voleur* de Léonov, Mitia Vekchine, en est la plus tragique incarnation. Comme chez Dostoïevski, aucun personnage ne se dresse isolément : chacun a besoin de l'affrontement avec tous les autres. L'élément de « carnavalesque » si magistralement analysé par Bakhtine est ici aussi évident. Le roman se déploie d'ailleurs dans deux milieux éminemment favorables à cette carnavalesque : le milieu des truands et celui du cirque. Des êtres bafoués et souffrants s'affirment, se torturent mutuellement et se détruisent dans un embrasement inutile. De grandes scènes collectives les réunissent tous pour des affrontements mélodramatiques : ce sont les deux banquets chez Zina, la chanteuse de cabaret, et la soirée dramatique dans le repaire des truands (la « rade »).

Frénétiquement, les êtres créés par Léonov cherchent une identité. Par des fils mystérieux ils sont tous reliés à un commun paradis rural qu'ils ont abjuré

et souillé. La bâtardise, l'amour-haine, la jalousie poussée à la folie, la trahison sont les éléments du jeu fatal de leur souffrance. Pourtant, de temps à autre, ils s'accordent un répit et se donnent mutuellement, dans leur « arche », une généreuse parole de bonté. Accrochés les uns aux autres, haïs par ceux qu'ils aiment, ils se sentent, comme Aggée le truand assassin, « noirs de part en part », incrustés de boue, et l'histoire pour eux se réduit à ceci : « qui butera le dernier ? »

Mitia, lui, a cru à la révolution, il l'a aimée autant que son cheval Soulim, et bien plus qu'une femme, mais il a été détruit intérieurement par le meurtre inutile d'un officier blanc prisonnier sur lequel il s'est vengé de la mort de son cheval. Exclu du Parti, l'officier rouge trop courageux devient un truand, une tête brûlée du « milieu », un « Rocambole avec un petit coefficient russe ». Ce coefficient, c'est le refus de la moindre tricherie : voir *l'homme nu*, sans ses « ornements », que la Révolution avait arrachés... Mitia se délabre au rythme paroxystique de sa propre colère. À Tania, sa sœur, trapéziste célèbre du cirque, spécialiste d'un numéro particulièrement téméraire d'« estrapade » qui lui coûtera la vie, il déclare : « Toi et moi, nous avons la même gloire : abjecte, mortelle ». Mais du moins truands et gens du cirque ont sur les « pantres » (ceux des gradins qui *regardent*) l'avantage de souffrir plus : « *il faut juger l'homme non à ses joies, mais à ses souffrances* » dit Léonov.

Ce carnaval cruel se déroule dans la banlieue moscovite des voleurs, Blagoucha. La densité surréelle que Léonov parvient à donner à son décor est peut-être la plus grande réussite du livre : tavernes, tripots, « tapis » et « rades » ont une vie intense qui suinte et déteint. Une Moscou archaïque, lacis de ruelles borgnes et d'échoppes sordides regarde flamber les truands. Et, immuable sentinelle de Blagoucha, le rétameur philosophe, au fond de son échoppe assiste à ce crépuscule des insatisfaits : il est le sage, le jeûneur, l'ascète, que Léonov aime à mettre dans ses livres pour s'assurer un témoin.

Une des réussites particulières au livre, c'est l'introduction, avec l'écrivain Firsov, d'un roman dans le roman. Symboliquement affublé d'un paletot clownesque à carreaux, l'écrivain Firsov vient avec son calepin enquêter à Blagoucha sur le « milieu ». Il « suce la vie comme un sucre d'orge », il la flaire comme fait un chien, et dans son œuvre, que nous voyons naître et dont les citations s'entrecroisent avec le récit primaire, il agence et théâtralise inutilement. Un instant il gagne pourtant la confiance du milieu, et le sombre Aggée, cette « peste spirituelle » que traque la mort, vient le supplier de l'introduire dans son roman. Mais Firsov, comme tout écrivain, n'est-il pas un historien par procuration, exclu de la vraie vie ? Il la jalouse, cette vraie vie, et il brûle le manuscrit de Manioukine, un ci-devant déchu qui vit de mendicité et de cabotinage. Manioukine, ce Marmeladov de la NEP, est un vrai déchu, et qui souffre malgré ses contorsions, tandis que Firsov lui, se sauvera dans le « bonheur qui est toujours bourgeois »... Enrichi par le succès de son roman et

de son scénario de film qu'il a « volés » aux truands, il se marie avec une mégère et vend au fripier son symbolique paletot à carreaux...

L'intrusion de Firsov nous fait vivre plus intensément la solitude des truands, et surtout de Mitia. Ils sont seuls, et se savent prêts au sacrifice d'eux-mêmes, mais le reste de l'humanité les jalouse et voudrait les asservir. À cette humanité bornée, Léonov a donné les traits frappants d'un petit rond-de-cuir hargneux qui nourrit un rêve « chigalevien » d'espionnage mental universel : « *Si j'étais chef du globe terrestre, je mettrais sur la tête de chaque homme une petite machine avec un ruban, comme au télégraphe ! le matin le préposé lirait, transmettrait les directives... et chacun de cette manière scientifique pourrait regarder dans le crâne du vérificateur lui-même. La pensée... voilà la source de la souffrance !* » Le rêve totalitaire de Tchikilev est partout, chacun a secrètement envie de se « tchikiléviser ». Même Mitia le révolté n'échappe pas à la tentation puisque lui, le météore, rêve aussi d'une nuit sans étoile : « *Cette lie humaine absurde, éparpillée sur les plaines de l'histoire, il faut la diriger vers une turbine commune, et intelligente, et fondre une grande force humaine, purifiée de ses scories* ».

Léonov a-t-il jamais cru vraiment à cette turbine d'où sortirait *l'homme nouveau* ? C'est fort douteux pour ce qui est de l'auteur du *Voleur*. À son Mitia il fait dire : « Et s'il ne tient pas sa parole, cet homme nouveau ? » Mais Mitia conclut amèrement « En attendant, qu'il brûle et qu'il fonde ! » C'est bien ce que font les personnages du *Voleur* : ils brûlent et fondent, à l'exception de Tchikilev et de l'écrivain Firsov. Quant à la régénération de Mitia, qui nous est promise *in extremis*, elle nous convainc aussi peu que celle de Raskolnikov dans l'épilogue de *Crime et Châtiment*...

Après *le Voleur*, avec la Rivière Sot et Skoutarevski, l'œuvre de Léonov s'infléchit. Les temps avaient changé. La littérature serait, elle aussi, quinquennale, ou elle ne serait pas. Léonov évolue vers un type d'œuvre grandiose et allégorique où l'on assiste à la lutte entre des créateurs de la nouvelle réalité et des déprédateurs jaloux et camouflés. Le thème de la vie « volée » prenait une tournure plus manichéenne. Son énorme roman symbolique *la Forêt russe*, traduit à moitié en français, lui valut le Prix Staline. Léonov n'échappa pas au caractère normatif de la littérature stalinienne, mais il lui donna une inflexion très personnelle, et qui restait secrètement tragique. Quant au *Voleur*, il disparut de la circulation, honni par la critique officielle. Pour le republier, l'écrivain, comme beaucoup d'autres, le récrivit. Dans l'algèbre de la morale soviétique, Mitia changea de signe. Le décor dense et dramatique resta, renforcé même par l'écrivain, qui entre temps avait pris du métier, mais les héros sont comme privés de leur *aura* mythique. Léonov est un écrivain comblé d'honneurs officiels, mais il semble rester seul et quelque peu énigmatique dans son dogmatisme tragique et ses allégories touffues.

Léonov avait été un prodige de la jeune littérature soviétique, qui en avait connu beaucoup. *Le Voleur* est une œuvre brillante, baroque, non exempte de défauts de jeunesse. Avec raison, Sylvie Luneau a choisi de traduire la première version, celle de 1927.

QUATRIÈME PARTIE

UTOPIE DES ANNÉES VINGT

CHAPITRE XXIV

LE CRAYON VERT DE HARMS

[Retour à la table des matières](#)

On peut tout écrire au crayon vert », dit Harms dans une poésie. Le « crayon vert » de Harms, c'est le crayon du magicien, celui des contes et comptines, des rites d'enfant, de l'insolite. Harms est mort en 1942 dans une prison de Leningrad ; il est aujourd'hui redécouvert en Russie dans un milieu restreint qui se délecte à la littérature de l'absurde et qui recopie ses œuvres à la main. Le voici offert en traduction française, alors qu'il faudra encore beaucoup d'eau sous les ponts avant qu'il paraisse en russe dans son propre pays. L'édition française donne même des textes inconnus, une bonne vingtaine d'inédits, mais ce parti pris de tout donner a, comme on le verra, quelques inconvénients.

Daniel Harms fonda en 1927, avec ses amis Vvedenski, Vaginov, Bahterev, Zabolotski et Oleinikov le dernier des groupes d'avant-garde dans une Russie déjà presque stalinienne, mais où la poésie résistait mieux, en somme, que la Révolution. Les fondateurs de l'OBERIOU (Association pour un art réel) revendiquent un art créateur et libre, affranchi des « âneries » et des « émotions », puisé dans le concret des rues, fantastique comme un jour férié et grave comme un jour ouvrable, loufoque, méchant, agaçant. Leurs démarches sont variées, comme il se doit, leurs actes sont contradictoires, leurs mots d'ordre cocasses. Ils se veulent réels, voilà tout !... et savent qu'ils ne feront pas du « transmental » comme Bourliouk et Krioutchennykh. « La vie se divise en jours ouvrables et jours fériés. Les jours fériés créent des tuyaux schématiques. Les jours ouvrables remplissent ces tuyaux ». Les peintres Malévitch et Filonov (lui aussi « redécouvert » par les *happy few* de Moscou) contribuent

aux manifestations du groupe, qui sont surtout théâtrales. Un jour, pour annoncer une de leurs soirées poétiques, Harms grimpe sur la corniche d'un haut immeuble de la Perspective Nevski et se promène solennellement en fumant sa pipe et en criant de temps en temps à l'adresse de la foule : Venez tous à la soirée de l'Obériou ! Personne ne savait ce que c'était, mais la salle fut comble.

Nous savons assez peu de choses sur ce mouvement un peu loufoque, qu'on a envie de mettre sur l'étagère des farces du futurisme, des espiègleries de l'imaginisme ou des supercheries de Dada. Le seul qui pourrait vraiment en parler est Nicolas Hardjiev, l'éditeur soviétique de Mandelstam, la « bête noire » de Nadejda Mandelstam dans ses *Mémoires*, et l'un des rares survivants à avoir connu intimement tous les protagonistes de l'Obériou. D'ailleurs les textes que l'on voit paraître ici et là en Occident, et surtout l'édition en langue russe (hélas incomplète) qu'a publiée en Allemagne le professeur américain George Gibian, doivent beaucoup aux visites que chacun rend, à Moscou, chez cet excentrique et parfaitement unique « conservateur » de la poésie russe qu'est Hardjiev. Entendez conservateur au sens littéral. C'est lui, par exemple, qui a conservé pendant trois décennies l'unique exemplaire intégral de la pièce de Harms, *Élisabeth Bam*.

L'assaut ne pouvait évidemment pas tarder et il ne tarda pas : les « Obérioutes » furent mis au pas en 1929, peu de mois après Maïakovski et le Nouveau Lef. Parmi eux, il en est un seul à s'être fait un nom en URSS : Zabolotski, resté poète original, mais qui se plia à l'époque. La plupart des autres se réfugièrent dans le monde du livre pour enfants. Oleinikov dirigeait déjà une revue pour les enfants. Harms et Vvedenski se mirent à écrire des contes et comptines pour les petits Soviétiques. Sous ce déguisement qui pouvait paraître innocent (mais qui ne l'est jamais), ils survécurent encore quelques années, cachés dans la grisaille littéraire. De nos jours, Harms n'a encore, en URSS, droit de cité que dans le public infantin. Mais il arrive que l'Obériou soit cité à propos de Zabolotski. Rares mentions qui font partager aux « Obérioutes » ces curieux limbes de la poésie soviétique où flottent d'aussi grands poètes que Nicolas Goumilev. On les devine, mais on ne les voit pas, on se passe sous le manteau leurs œuvres recopiées. Après tout, aurait-ce déplu à Harms ?

Le charme si prenant de Harms tient à son sérieux. Il a le sérieux triste des clowns, ou de Buster Keaton. Le sérieux du lapin d'Alice. Il ne s'en départit jamais. Le recueil français, dû à Gleb Urman, fait défiler, dans un ordre peu explicite, tous les genres auxquels Harms a confié son humeur noire et son soupçon métaphysique. Son genre préféré est certainement la comptine d'enfant, avec tout ce qu'elle renferme d'opiniâtreté féroce — il est virtuose dans le conte, l'historiette, la fable. Harms connaît les petits ressorts de la

curiosité humaine si récalcitrante dès qu'on l'enferme dans des formules : une certaine attaque, un certain rythme accrocheur :

« J'en ai assez de discuter avec toi !
 – Non, moi je n'en ai pas assez !
 Non moi, je n'en ai pas assez ! »
 Non moi, je n'en ai pas assez !

Cette petite insolence obtuse qui tient tête au réel est toujours son interlocuteur favori. Harms saisit nos bouts de pensée, nos bribes de dialogues, nos embryons d'actes, et il « cherche le haut et le bas » comme si c'était un journal en martien... Comme tous les enfants, il adore la nomenclature. Celle des contes, des Genèses, des généalogies, du corbillon... Tout découle de tout et puis brusquement ça s'arrête parce que je ne veux plus jouer. « Lorsqu'une sixième petite vieille bascula, j'en eus assez de les regarder tomber et je m'en allai au marché Maltsevski où, disait-on, on avait offert à un aveugle un châle tricoté à la main. » Harms aligne les micro-événements, il enfile les répliques, il met bout à bout les contraires. Ses personnages chancellent sous des coups imaginaires, démolissent tout ce qui leur tombe sous la main. Humour noir et méchant ? Plutôt une atroce gigantomachie d'insectes...

« Le sommeil est taquin envers l'homme », dit Harms, en racontant l'histoire de Markov, qui, dès qu'il se couchait perdait le sommeil et dès qu'il se relevait, tombait de sommeil... Les choses aussi sont taquines. D'ailleurs n'ont-elles pas, outre leurs significations graphiques, utilitaire, émotionnelle et esthétique, leur cinquième signification, la « substantielle », qui est leur « libre arbitre » ? Et Harms lui-même est taquin avec nous. Il joue au mathématicien abscons dans ses démonstrations de l'absurde, au Sherlock Holmes dans ses filatures grotesques de personnages, ou encore au mime muet dans ses « délimitations de soi ». (« Voici trois paires de nos bornes-limites : 1. la tête — les talons, 2. une épaule — l'autre épaule, 3. une main — l'autre main »). Harms nous taquine et nous agace en jouant au plus malin, au plus fort, à l'affreux jojo : « Peut-être que sur la planète mer y a-t-il plus intelligent que moi, mais sur terre, j'en doute. » Le plus souvent, Harms joue avec le monde à « pigeon vole ». « Sonner et voler » ! c'est le « chiche ! » du poète, de l'enfant et de tous ceux qui en ont marre. Chiche que tout s'envole ! et tout s'envole... Chiche que tout se mette à sonner, et tout sonne !

Harms n'a écrit que deux œuvres un peu plus longues que ses habituelles historiettes et saynètes : ce sont *La vieille* et son essai dramatique *Élisabeth Bam*, qui fut joué à Varsovie en 1966. Le cauchemar absurde de *La vieille*, écrit en 1939, est le message le plus noir de Harms. C'était l'époque la plus catacombale de la littérature soviétique et à la même époque dans une autre ville Boulgakov tentait de conjurer le mal à sa façon avec *Le maître et Marguerite*. Harms ne conjure rien du tout, il laisse le réel se déglisser,

s'exaspérer dans des soubresauts suant la peur. Chemin faisant, son personnage rêve qu'il a trouvé un sujet pour une histoire à écrire. Ce serait l'histoire d'un faiseur de miracles qui vivrait à notre époque et qui s'abstiendrait de faire des miracles : « On le chasse de son appartement ; il sait qu'il lui suffirait de lever le petit doigt et il garderait l'appartement, mais il ne le fait pas, il quitte avec soumission l'appartement et se met à vivre en banlieue, dans un hangar. »

Ce faiseur de miracles qui meurt sans vouloir faire un seul miracle, on l'a reconnu, c'est Harms lui-même, c'est le poète, le poète malmené, muselé, mais toujours secrètement tout-puissant. Car il a toujours son « petit doigt ». Quelle différence de tempérament avec Boulgakov précisément : Boulgakov ne désarme pas, il délègue à Woland sa vengeance et sa justice expéditive, il lève tout le poing et pas le petit doigt !

Le fantastique est vengeur par définition, l'absurde est d'une autre trempe, il se sent coupable, il est sans espoir dans sa rébellion. Harms est un mélancolique, comme tous les grands humoristes, il n'offre pas d'issue, il ne lève même pas le petit doigt ; Ainsi dans *Élisabeth Bam*, l'accusée a beau rire, oublier, se moquer des deux accusateurs impotents, organiser le grotesque tournoi entre l'un d'eux et son papa — l'accusation reste, symbolisée par le retour littéral de la première scène lors de la dernière, « dans un style réaliste et sec » (Harms, comme un musicien, donne ses indications de partition). « Attachez-moi, traînez-moi par les cheveux ! Broyez-moi dans une auge ! Je n'ai tué personne. Je ne peux tuer qui que ce soit ! »

Élisabeth Bam a oublié qu'elle est suspecte, elle rêve du chalet là-haut sur la montagne, où l'attend Cafard Cafardovitch, elle entend le *bim-bam* du carillon, elle s'amuse comme une folle des cabrioles des deux accusateurs et elle croit que tout cela lève l'accusation... Mais on l'emmène : « Élisabeth Bam, étendez vos bras et éteignez votre regard fixe, puis suivez-moi en conservant l'équilibre de vos articulations et le triomphe de vos tendons ! » Élisabeth Bam sort, comme une victime hypnotisée.

Chacun, dit justement le traducteur dans sa préface, « pensera à qui il voudra : Ionesco, Kafka, Jarry, Lewis Carroll ou Gogol. Certes Harms appartient sans conteste à la grande famille des désespérés rigolos... » Personnellement, je penserais plutôt à un musicien, aux « croquis et agaceries » d'Erik Satie.

QUATRIÈME PARTIE

UTOPIE DES ANNÉES VINGT

CHAPITRE XXV

LES AQUARELLES DE IOURI OLECHA

[Retour à la table des matières](#)

L'Envie, qui parut en 1927, éblouit aussitôt le public, réconcilia les « prolétariens » avec les « compagnons de route », projeta d'emblée un jeune auteur inconnu, d'origine polonaise, « au premier rang des belles lettres contemporaines ». Bientôt traduit en plusieurs langues, le livre fit le tour de l'Europe. Il était simple par sa facture, il était raffiné dans son impressionnisme stylistique, il traitait le grand thème d'alors et de toujours : le rapport de l'ancien et du nouveau régime, il rendait un chant aigrelet, impertinent, irisé de nuances jamais ouïes encore. Bref il était la confession d'un Werther soviétique, le livre de poche de la révolution culturelle.

L'Envie resta un livre unique. On a beau relire aujourd'hui le reste de l'œuvre d'Olecha, *Les trois gros* de 1928, un conte pour enfants à la Andersen, *Le noyau de cerises*, les petits récits, les scénarios et pièces de théâtre qu'il écrivit dans les années trente, rien ne parvient à ce petit accord inimitable entre la perfection plastique et l'ambiguïté idéologique qui fait de *L'Envie* un chef-d'œuvre.

Non seulement Olecha est l'auteur d'un seul livre, mais encore ce livre se situe au début de sa carrière et tout le reste n'est que décadence. La seule œuvre qui retienne vraiment l'attention, hormis *L'Envie*, c'est son journal posthume *Pas un jour sans une ligne*, recueil d'impressions d'enfance, de souvenirs de lectures, de silhouettes, de « mots » et de comparaisons saugrenues qui restituent le charme de ce que fut l'homme Olecha.

« La caractéristique principale de mon âme, c'est l'impatience. Je me rappelle que toute ma vie j'ai souffert d'une préoccupation qui m'a empêché de vivre et cette préoccupation c'était précisément qu'il fallait faire quelque chose et qu'alors je pourrai vivre en paix. Ce souci s'habilla de plusieurs travestis : tantôt je m'imaginai que ce « quelque chose » c'était un roman à écrire, mais il arrivait aussi que c'était un appartement confortable, ou encore un passeport à obtenir ou bien me réconcilier avec moi-même — mais en fait ce quelque chose d'important qu'il me fallait surmonter pour pouvoir vivre en paix, c'était la vie elle-même. Ainsi tout peut se résumer à ce paradoxe que le plus difficile dans la vie, c'est la vie elle-même — attendez un peu que je meure et alors vous verrez comment je vivrai ».

Ce paradoxe d'Olecha, nous le verrons à l'œuvre dans *l'Envie*, et il fut à l'œuvre dans toute sa vie. Ce n'est pas du simple velléitarisme, ou encore l'inaptitude à la trempe de vie stalinienne qui exigeait des hommes d'un seul tenant, comme le Makarov de *l'Envie*, ce n'est même pas non plus ce goût pour le clochardisme qui mena Olecha à une fin de vie bohème et alcoolique dont le quartier général était le Café National, au coin d'Okhotnyj Riad et de la rue Gorki (le café n'existe plus mais que de fois nous y avons rencontré la grosse tête anguleuse et tourmentée d'Olecha dans les années 56-57 !) — non, c'est avant tout un certain mal de vivre qui se manifesta surtout en un mal d'écrire : l'impatience qui ronge le présent et décolore la jouissance.

Néanmoins Olecha a raison d'ajouter : « pourtant, j'ai toujours été un optimiste et j'ai toujours aimé la vie ». Mais cet amour de la lumière, des couleurs, de choses, une certaine pudeur fondamentale l'empêchait d'y donner libre cours. Il était lyrique et sceptique à la fois. D'ailleurs il avait un sens aigu des limites que doit s'imposer l'écrivain d'aujourd'hui : le lecteur lit une demi-page en un bref trajet d'escalator, entre deux métros, et il faut que cette demi-page soit assez autonome, brillante, paradoxale pour contenir ce noyau d'émotion qui rend le texte littéraire présent au lecteur. L'unité de lecture, ce n'est plus la soirée (la longue soirée d'antan dans les gentilhomnières de Tourgueniev), c'est la pause-café, c'est le répit entre un film et la télévision.

Olecha a donc été un des grands inventeurs de ce style hachuré, nerveux dont la fragmentation obéit au cadrage syncopé de la vie urbaine moderne ainsi qu'à la fébrilité immature des émotions d'aujourd'hui. Chklovski, Ehrenbourg (dans ses mémoires), Kataïev dans *l'Herbe d'oubli* et ses autres récits récents sont les émules d'Olecha dans ce lyrisme constructif et fiévreux qui donne à un certain versant de la prose soviétique une « modernité » presque caricaturale.

Par ailleurs Olecha appartient à la pléiade odessite de la littérature soviétique, qui, avec Babel, Paoustovski, Bagritski et bien d'autres a apporté la note fantaisiste de la grande cité portuaire et cosmopolite dans le courant

austère prédominant. L'humour adoucit un peu pour lui les tourments du « mal de vivre » qui le rongait.

Lui-même rappelle ce mot du nihiliste Bazarov dans *Pères et fils* : « Arcade, ne parle pas joliment ! ». C'était le début de la grande fièvre iconoclaste de littérature russe (dont Tolstoï fut le plus grand malade, parce qu'il était le plus grand artiste), mais à l'époque d'Olecha, c'était déjà un commandement mille fois rabâché, et il y avait belle lurette que la littérature russe, depuis Tchernychevski et jusqu'à Lidine s'exerçait à chasser la « beauté ». Pour le styliste à la Dufy qu'était Olecha, pour ce sensualiste introverti et raffiné, c'était dur, mais il se soumit. Il aimait Stendhal, Mozart, Edgard Poe, Van Gogh, Wilde, mais il savait que l'heure n'était pas aux épanchements d'esthètes.

La grande affaire d'Olecha fut donc de se mater lui-même, d'étouffer l'exubérance de la fête qui l'habitait. Les feux d'artifice avaient illuminé son enfance « (quand j'étais petit, on faisait grand cas des feux d'artifices ») et tout, même les défaites, était matière à ces grandes réjouissances pyrotechniques. Dans l'Envie Ivan Babitchev, le rêveur odieux, le clochard envieux voudra lui aussi refaire la fête de la vie. Mais ce sera une fête grotesque et ridicule, un simulacre, même pas un symbole... La féerie, dans l'*Envie*, est ravalée au rang de déchet névrotique.

Un des héros d'Olecha, dont il nous parle souvent dans *Pas un jour sans une ligne*, c'est Napoléon. Au fond, Olecha cherchait dans la Révolution russe, ce que Napoléon avait été pour les Beyle et les Hugo. « Bonaparte pendant la campagne d'Italie avait Werther dans ses bagages ». Mais quel Vorochilov prendra Olecha dans ses impedimenta ? Boudionny voulait *corriger* Babel, et Olecha fut copieusement morigéné par la critique prolétarienne « au pouvoir ». Olecha est trop ombrageux pour capituler sans condition, trop intellectuel pour ne pas être tenté de capituler. Il s'en tire par une ironie douce-amère qui imprègne son discours au Ier congrès de l'Union des Écrivains soviétiques en 1934. Accusé de celer les vilenies contre-révolutionnaires de son héros Kavaleroï, il plaide coupable : l'écrivain est tous ses héros à la fois, les pires comme les meilleurs. Il a donné toute la fraîcheur de perception de son enfance à ce pauvre pique-assiette envieux qui lorgne sur la jeune génération des communistes footballeurs et businessman. On le vilipende. Alors il se dit que toute cette fraîcheur de sensation ne sert à rien, n'est rien : du vent...

« C'est ainsi que naquit mon idée du mendiant. Je m'imaginai en mendiant. Je me représentai une vie dure, amère, la vie d'un homme à qui l'on a tout pris ».

Il annonce un récit sur ce « mendiant », qu'il n'écrira pas car l'heure des pleurnicheries était passée. Au lieu du « Mendiant », il écrira : *Un jeune*

homme sévère, essayant en vain de se mettre au diapason du jeune stalinisme triomphant avec ses héros de fer qui ne connaissent pas le sentiment.

Olecha ne réussit à être ni ce mendiant, ni ce jeune loup sévère. Il resta un déclassé intellectuel : car son chargement d'impressions d'enfance, d'enthousiasmes littéraires, de métaphores insolites ne valait plus un sou vaillant.

« C'est une histoire affreusement humiliante pour moi-même, c'est affreusement agréable d'avoir pitié de soi-même ».

L'Envie a beau nous couper le souffle par la nouveauté sans mélange de ses métaphores, de son style, de ses petites phrases nerveuses et tressautantes (eh, oui, un demi-siècle après, et malgré toutes les innovations formelles dont nous avons pris l'habitude, la première page de ce petit récit reste immuablement jeune, impertinente, troublante), il n'empêche que le débutant Olecha avait trop de littérature en tête pour être vraiment innocent. Il n'est pas innocent et nous nous sentirons autorisés à une lecture « culturelle » de *L'Envie*. De même que le « mendiant » dont rêve Olecha en pleine mobilisation quinquennale de la littérature sent son Marmeladov, de même Kavaleroïev a lui aussi son homologue chez Dostoïevski : un jeune homme vieux, et qui se trouve laid dans le miroir, qui trébuche devant les insulteurs qu'il rêve de défier en public : l'homme du Souterrain. Lui aussi parle à la première personne, s'étale, se corrige, pleurniche et surtout crève d'envie. Lui aussi passe sa vengeance sur une pauvre créature féminine tout en se sentant sexuellement écrasé par « les autres ». Lui aussi se sent plus intelligent que tous, mais n'est qu'une « mouche » en face des dures réalités de la vie. Lui aussi a son trust à combattre. Ce n'est pas le combinat alimentaire du « 25 kopeks », c'est le Palais de Crystal, le grand poulailler de la civilisation industrielle. L'homme du souterrain est « mauvais », Kavaleroïev est « envieux ». Autrement dit tous deux disent non : non aux positivistes, aux entreprenants, aux rationalistes, aux hommes du « progrès »... Mais ils gardent tous deux leur non pour soi. Ils le ruminent et ils en crèvent...

Quant à Makarov, le jeune communiste modèle, dur, dynamique, méprisant, « bulldozer », nous le connaissons lui aussi dès longtemps : c'est le Bazarov de Tourgueniev, c'est le radical russe qui hait les sentiments, piétine l'art et la sensiblerie poétique, lui substitue la physiologie et l'hygiène, crie avec Pisarev : plutôt une paire de bottes que tous les vers de Pouchkine (le raisonnement est parfait pour le va-nu-pieds, mais Bazarov lui est chaussé et ganté). Nous retrouvons Bazarov sans lavallière, en culotte de footballeur. Et ce ne sont plus des grenouilles qu'on dissèque, c'est le combinat de la saucisse à cent sous qu'il s'agit d'édifier. Mais la grande harangue d'André Babitchev aux femmes vient droit, elle aussi, du nihilisme russe avec ses solutions à la

« question féminine » et ses ateliers coopératifs à la *Que faire ?* de Tchernychevski. Simplement la saucisse fait plus « prolétaire ».

Le conflit entre le nouveau et l'ancien, sur quoi sont bâtis tant de romans soviétiques prend dans *l'Envie* le chemin du souterrain. Le conflit fait rage, mais dans l'intimité de Kavaleroï. Car extérieurement, il ne bronche pas, il encaisse les railleries sans appel de son protecteur. Le conflit est intérieur et quasi grammatical : entre « moi » et « lui ». Lui bâfre, moi pas. Lui chante aux waters, lui a un poste important, moi je me tais, j'observe. Lui fait sa gymnastique quotidienne, moi je suis un freluquet, lui s'ébroue en se lavant, moi je me fais petit comme une souris ; lui est heureux en tout, les choses l'aiment, lui ; moi je suis malheureux et le moindre buffet en profite pour me faire un croc-en-jambe. Bref lui est un homme remarquable, moi un bouffon...

Remarquons que le schéma est inverse de celui de *Pères et fils*. Le père (adoptif, protecteur) représente le progrès, la nouvelle génération. Le fils (adoptif, pique-assiette) représente la réaction, l'ancien, le désuet. C'est le jeune qui remplit l'office du vieux, et vice-versa. Bref l'inversion domine tous les rapports, y compris, peut-être le rapport sexuel. Car non seulement Olecha souligne la nature très sensuelle de l'envie de Kavaleroï, mais il lui attribue même une sorte de féminité dans le comportement. André Babitchev est un bulldozer physiologique, une remarquable machine à ingérer, à excréter, à digérer. « Le matin il chante dans les waters ». Cette première phrase provocatrice donne le ton : l'envie cache un sentiment biologique, un désir frustré d'initiation, de participation, il jalouse la réplétion d'André Babitchev. On pourrait aisément multiplier les échantillons de symboles sexuels dans le texte : l'œuf ovale en opaline de la porte des waters, le bouton de nacre qui retient le caleçon de Babitchev quand il fait son exercice musculaire matinal ou le « cerceau » qu'évoque pour Kavaleroï le « lit » babitchevien... Non seulement Kavaleroï se livre à un vrai voyeurisme à l'égard de Babitchev, mais il « féminise » mentalement Babitchev, ou plutôt en fait un androgyne à la fois prêt à accoucher (tout le thème de l'usine à nourriture se raccroche à l'idée d'accouchement et les festins à la Tjepolo dont rêve Kavaleroï en espionnant Babitchev sont empreints d'une lourdeur alanguie de parturition) et en même temps super-mâle, bref une « antilope-mâle » ce qui symbolise bien la troublante ambivalence du rapport. Olecha, comme Zochtchenko, s'intéressait au freudisme. Il y eut dans les années 20 une école soviétique freudienne, dirigée par le professeur Ermakov. Aussi peut-on penser qu'Olecha ne se livre pas à des associations fortuites. D'ailleurs son récit « Je sonde le passé » n'évite pas le sujet. Il évoque l'angoisse des parents à l'idée des possibles désordres sexuels de l'enfant (« Il garde sûrement ses mains sous la couverture ») et il explique le développement du destin masculin par le rapport du garçon à son père.

« On peut sans doute diviser les caractères d'homme en deux catégories : la première, ce sont ceux qui se sont formés sous l'influence de l'amour filial, la deuxième ceux qu'a guidés la soif d'émancipation, une soif secrète, inconsciente et qui prenait inopinément en rêve l'aspect d'un événement honteux, quand on dénude un homme et qu'on le regarde ».

La révolte est ainsi liée à une humiliation d'ordre intime, elle est, chez Olecha, plutôt fuite honteuse et perverse qu'insurrection ouverte. Assurément le thème révolutionnaire camoufle partiellement tout cela. L'envie, c'est d'abord l'envie de l'exclu envers les initiés de la Révolution. Kavaleroï se lamente de n'avoir pas été au bain tsariste ! Ivan lui chuchote : « mon ami, nous sommes rongés par l'envie, nous sommes envieux du futur ». Leur rôle à tous deux, dans la « conspiration des sentiments » est d'être les « condensateurs de l'envie ». Ils haïssent les « producteurs », ils sont les « hommes de trop » de la révolution. Ils sont aussi les réprouvés sexuels et se partagent sans plaisir la couche de la veuve Anetchka. Car s'ils connaissent l'envie, ils ignorent la jalousie qui est, de tous les sentiments fossiles, le seul que, Maïakovski, dans son poème *Au sujet de cela* ne pouvait s'empêcher de réhabiliter.

L'envie est narcissique, alors que la jalousie est reconnaissance d'autrui par la lutte. Tous les symboles du monde d'André Babitchev sont ceux de la lutte : l'exploit de l'aviateur, le viril football. Les symboles du monde d'Ivan Babitchev sont ceux de l'évasion narcissique : le phantasme d'Ophélie, le sacro-saint oreiller. La seule femme réelle, Valia, est une garçonne, sportive en culottes...

La dichotomie masculin-féminin, constructeurs — pique-assiette, communistes — envieux se double d'une étrange *double vision*. Il y a la vision utilitariste, celle d'André Babitchev et de Makarov. Eux voient le sens des choses, leur mode d'emploi. Mais il y a la vision de l'envieux, une micro-vision d'insecte, éclatée et mille fois plus observatrice que celle des « constructeurs ». Olecha est un extraordinaire observateur. Il attribue à Kavaleroï une vision rapprochée et grossie des détails pullulants et insignifiants de la vie que les « autres » ne voient pas. D'ailleurs il est l'avocat des choses jamais vues, des petites lettres oubliées, des détails qu'on saute par usure de la vision. La lumière danse et se réfracte, les couleurs s'attachent aux personnages et aux choses. André Babitchev reflète toutes les couleurs, il est l'homme arc-en-ciel, mais Kavaleroï est vert, l'envie est verte, comme certains pavés de la rue après la pluie...

On a souvent parlé de l'impressionnisme d'Olecha. Il est vrai que la lumière, le tissu aérien ou les coups de phare des rais du soleil jouent chez lui le rôle principal de magicien, bien avant le dessin ou la couleur. Un homme qui n'aurait vécu qu'un an, mais qui aurait vu les quatre saisons aurait tout vu. La pensée est de Montaigne. Chez Olecha, qui la reprend, elle doit être comprise

au pied de la lettre. Ce n'est pas du scepticisme, c'est le monde humain ramené à ce qu'il est visuellement : une succession d'éclairages.

C'est une féerie optique que la vision d'Olecha. Lui-même rappelle que Marcel Proust commence par la scène de la lanterne magique les souvenirs de son enfance. Les scènes de l'*Envie* sont souvent des montages optiques. Il le dit sans gêne : mieux vaut regarder par le gros bout de la jumelle, tout devient drôle, inhabituel et l'on « voit tout comme en songe ».

Olecha appartient à l'époque constructiviste, celle d'Eisenstein et de Pilniak, mais le principe de son « montage », c'est retrouver la vision d'enfant, retourner à ces gros plans tremblants de lumière, à ces micro-reflets et toutes ces fantasmagories qui peuplent l'œil non encore instruit et corrigé par la vision adulte. Comme le remarque justement Marietta Tchoudakova¹ son heure préférée est après la pluie, quand tout le réel nous semble vu précisément par le gros bout de la lorgnette. L'enfant ramène les choses au monde corporel et les plus célèbres petites métaphores d'Olecha (l'ombre qui fronce les sourcils, etc.) sont d'ordre enfantin, c'est-à-dire font du réel un appendice du corps perçu. Mais Olecha n'insiste jamais, chaque image passe comme un reflet ou une ride. Ses « massifs de lumière » clignotent comme l'éther céleste.

C'est peut-être que son imaginaire ne souffre pas la lenteur, la pesanteur. Rappelons-nous qu'il était porté par l'*impatience*. L'*Envie*, c'est en grande partie une fête aérienne, un sursaut de cette impatience. Olecha était enfant à l'époque de Blériot et des premiers héros aviateurs. Il a rêvé d'eux, comme tous les enfants d'alors. Mais le rêve icarien semble bien plus fondamental chez lui. Il raconte dans *Pas un jour sans une ligne*, les tourments endurés avec son cerf-volant qui ne volait jamais. Le rêve de vol est donc lié à l'échec. Dans l'*Envie* nous assistons à deux tentatives de vol. La première, c'est celle, réussie, des « autres », le meeting aérien ; les « machines volantes » du monde de Babitchev occupent les légendaires champs de bataille, devenus champs d'aviation ; Kavaleroï rêve d'être un second Lilienthal, de voler et de se tuer en vol, mais il méprise l'avion des « réalistes », qui a cessé d'être oiseau, qui est devenu « lourd poisson » ; il est chassé de l'aérodrome. La deuxième tentative, c'est celle d'Ivan et de Kavaleroï, c'est le rêve d'Ophélie, la machine-oiseau perverse inventée par Ivan et qui, dans son rêve, vole comme une ombre impondérable et détruit... l'usine à saucisses. Le vol de Kavaleroï avorte, mais, en délire, il voit Valia planer comme un grand oiseau au-dessus d'un orchestre et monter vers André Babitchev au sommet d'un immense escalier...

Cette rêverie toujours moquée, grotesque, est incontestablement un songe de libération de la pesanteur. Les cloches qui apportent à Kavaleroï la petite

¹ L'auteur du meilleur ouvrage soviétique sur Olecha : M. O. Cudakova. Masterstvo Jurija Olesi, Moscou 1972. On pourra également consulter Élisabeth Klosty Beaujour, *The invisible land, a study of the artistic imagination of Olescha*, New York, 1970.

chanson de Tom Virlili, ou encore l'acrobate des *Trois gros* sont d'autres indices de cette imagination du mouvement ascensionnel, comme disait Bachelard. Olecha ne dit-il pas que s'il portait *Guerre et Paix* à l'écran, il commencerait par un grand nuage et par cette curieuse conversation entre Pierre et Ramballe où Pierre révèle son amour pour Natacha et l'exprime par le mot « nuage » ? On n'en finirait pas de relever la présence de cette aspiration vers le haut et vers la lumière.

« Quoi que je fisse, où que j'allasse, en rêve ou en veille, dans l'obscurité ou le jour, jeune ou vieux, j'ai toujours été sur l'extrémité d'un rayon de soleil ».

Le ballon orange passe à travers tous ses récits, *l'Envie*, les *Trois gros* et *Pas un jour sans une ligne* : le ballon de l'enfance, le ballon du rêve, la montgolfière de l'individualiste inutile et exclu qui vole rejoindre les nuages salvateurs.

Arkadi Belinkov a écrit tout un livre pour expliquer la « décadence » d'Olecha ¹ Il la rattache à un processus de décadence et d'auto-reniement de toute l'intelligentsia soviétique. Olecha s'est conformé à l'époque. Avant de lui jeter la pierre, rappelons-nous que cette époque avait un slogan simple, inventé par Gorki : « si l'ennemi ne se rend pas, on l'anéantit » ; l'ennemi, ce pouvait très bien être précisément l'écrivain. Écoutons en effet le « critique » de l'époque, un certain S. Ingoulov : « La critique doit avoir des conséquences : arrestations, procès pénaux, verdicts sévères, exécutions physiques et morales... Dans la presse soviétique, la critique ce n'est pas du ricanement, de la méchanceté petite bourgeoise, mais la lourde poigne velue d'une classe sociale qui, en s'abattant sur le dos de l'ennemi, lui réduit l'échine en poussière... » ²

En Olecha coïncident à l'époque de *l'Envie* deux désirs contradictoires : celui de tenir tête et celui de soumission. Il camoufle les deux, il s'en tire par l'humour, l'exagération, le paradoxe ; il fournit une variante sexuellement grotesque de ces deux désirs exclusifs l'un de l'autre, et pourtant si emmêlés, il en fait un amalgame étrangement masochiste.

Mais lorsqu'en 1931, pour dévier cette fameuse poigne velue de sa propre échine, il rédige la version théâtrale de *l'Envie*, intitulée *La liste des bienfaits* il bafoue son désir de révolte, il entre dans la peau du procureur, de la classe triomphante, il devient « sévère ». Mais Belinkov nous montre par quel coup de baguette (ou de massue) magique la métamorphose s'opère. La comparaison

¹ A. Belinkov : *Reddition et mort d'un intellectuel soviétique*, Iouri Olecha, Madrid, 1976 (en russe).

² « Une critique non négative mais positive » éditorial du *Champ rouge* (Krasnaja Niva) du 6 mai 1928.

de la première et de la seconde édition révèle en effet d'étranges « aiguillages » du texte.

Dans le texte publié en 1931 par la revue *Terres vierges rouges*, on trouve cette réplique : « Je pense qu'à une époque de changements rapides, l'artiste doit penser sans hâte ». Dans le texte publié en livre cette même année : « Je pense qu'à une époque de changements rapides, l'artiste doit penser en hâte ».

D'un oxymoron agressif, on est passé à une platitude courante. La commutation s'est faite d'un coup, de manière inaperçue, quasi indolore, comme un de ces lapsus où la langue fourche et dit le contraire. La langue d'Olecha, après *l'Envie*, s'est mise à « fourcher » continuellement ¹

Kavalerov, c'est le drame de l'individualisme contemporain, déclarait le critique Elsberg dans *Sentinelle littéraire* dès 1928. Oui, mais le thème en soi n'avait rien de nouveau. La littérature soviétique est remplie de ces héros intellectuels individualistes qui se révoltent en vain contre la « classe hégémonique » ou la « marche de l'histoire ». Le voleur de Leonov, c'est aussi un individualiste, un romantique attardé, un rebelle à la Dostoïevski. Le Mietchik de Fadeev (dans *La débâcle*) c'est aussi le petit intellectuel raté et irrécupérable. Ce personnage qu'on trouve aussi bien chez Alexis Tolstoï, Fédine, Malychkine, etc., il devient avec les années de plus en plus grotesque, rabougri, « mauvais » comme son prototype du « souterrain ». Dans *Le deuxième jour* d'Ehrenbourg, il est proprement méprisable et son « journal intime » sert de pièce d'accusation. Comme Kavalerov, il est inapte à la vie, à l'altruisme, à l'amour. C'est le raté de l'Histoire.

Olecha s'inscrit donc dans une tradition soviétique bien établie, et qui, au fond, remonte à Oblomov, lui aussi réfugié sous le toit d'une veuve. Néanmoins l'Envie n'est pas que cela et garde aujourd'hui une inexplicable fraîcheur. Olecha est un sensualiste, un passif, un « voyeur ». Son coloris toujours exubérant est « enlevé » comme celui d'un aquarelliste. Il y a dans sa vision une sorte de myopie qui fait danser les taches de couleur comme chez Dufy. Il regarde la vie comme un court de tennis et les belles Valia komsomoles qui planent au-dessus de son héros, en culottes de sport, ont quelque chose qui les apparente aux héroïnes de l'immaturité. Olecha aurait pu devenir Gombrowicz, il était de cette étoffe rebelle et malicieuse. Les « lapsus » de l'histoire en ont décidé autrement. Mais il est le seul des écrivains soviétiques qu'on ait envie de joindre à la famille altière, aristocratique, hédoniste et impertinente qui a donné cette littérature « garçonne » qu'on voit chez Gombrowicz, Montherlant ou Nabokov. Mais dans le miroir de son dandysme il apercevait quelque chose d'assez effroyable :

¹ Andrzej Drawicz, dans un article monographique sur Olecha rapporte le fait à une anecdote : le changement serait une erreur typographique, mais acceptée par l'auteur. Cf. *Cahiers du monde russe et soviétique*, 1957, III, p. 349.

« Il ne faut jamais regarder dans le miroir ! Jamais ! il faut en finir avec cette habitude infantile de se regarder ! C'est le propre des faibles. L'enfant dans le bain regarde sans fin ses mains, ses jambes, son corps... Tout ce qui trahit ma faiblesse, je veux le biffer de ma conscience. Je veux absolument me rééduquer. Et, je te le jure, maman, je me rééduquerai ».

(Olecha, *Extraits des carnets secrets du compagnon de route Zand*, 1932).

QUATRIÈME PARTIE

UTOPIE DES ANNÉES VINGT

CHAPITRE XXVI

PLATONOV OU L'HOMME MUTILÉ

« Depuis longtemps il avait reconnu que le temps du corps humain tiède, bien-aimé, entier, était passé : chacun était dans l'impérieuse nécessité de devenir un mutilé. »

Platonov (*Djann*)

[Retour à la table des matières](#)

De l'impossible révolution à la révolte jamais finie. Les yeux fixés sur un point rougeoyant, mirage et soleil, qui se dérobe devant l'assoiffé, le héros platonovien, errant détaché de tout, réduit à sa plus simple intimité biologique, marche, marche, marche sans fin. Les récits de Platonov sont des errances sans fin, gueux errants cherchant la chaleur d'un congénère, chevaux errants abandonnés, simples chardons roulant dans la steppe désertique et nue. Tout est autre chez Platonov, la langue, le paysage, le dialogue. Il a ce don précis et rarissime de marquer son passage dans chaque fable, chaque dialogue, chaque phrase d'une inimitable et indubitable originalité. Poète du prolétariat, le vrai, celui qui n'a vraiment rien que son corps exténué et l'humble consolation d'êtreindre le corps de la femme, poète des rejetés, des marginaux, des déshérités qui n'ont plus à eux que leur propre et infime chaleur animale... Cette humanité va-nu-pieds est en deçà de toute idéologie, foi, politique. Mais un soleil a brillé devant elle, celui du communisme, d'un communisme eucharistique qui serait partagé avant tout, Cène des affamés et des assoiffés. Pas le communisme des « intelligents », des « bureaucrates », des déjà repus, mais un partage immédiat de la faim. Avec, par-devant tous, le mirage d'un second soleil qui donnerait l'énergie d'une nouvelle vie et d'une nouvelle abondance.

Rien de plus contraire à Platonov que la rationalité d'Utopie. Extrapoler un monde idéal, c'est bon pour les repus, les tsars, les bureaucrates. Il faut que l'utopie devienne mangeable, palpable, immédiate. Un seul moyen : se rapprocher les uns des autres, se réchauffer les uns les autres et que les hommes deviennent l'un à l'autre à la fois idée, chaleur et jouissance.

Nous avons déjà signalé au lecteur français, la *Ville de Villegrad*, recueil de récits paru en 1971, dans une traduction de Lily Denis. Voici maintenant deux grandes œuvres majeures, les deux chefs-d'œuvre peut-être, *Tchevengour* et *Djann*.

Tchevengour n'a jamais été publié en URSS, bien qu'il soit cité dans plusieurs études ainsi que dans l'Encyclopédie littéraire. Sans doute ce qu'écrivait Gorki, en 1929, dans une lettre à Platonov, reste-il toujours valable :

*« Malgré l'incontestable mérite de votre œuvre, je ne pense pas qu'on l'éditera. À cela s'oppose votre anarchisme congénital. Que vous l'ayez voulu ou non, vous avez donné à votre éclairage de la réalité un aspect à la fois lyrique et satirique qui, bien entendu, est irrecevable pour notre censure. En dépit de votre tendresse pour les hommes, ils sont dans votre œuvre trop teintés d'ironie et paraissent aux yeux du lecteur moins des révolutionnaires que des toqués, des idiots. »*¹

Comme l'a finement remarqué le préfacier de l'édition russe du livre, Michel Heller, *Tchevengour* reprend, à l'époque du communisme, le schéma grotesque du *Don Quichotte*. Les communistes de *Tchevengour* sont des chevaliers de l'idéal, mais ils ont perdu tout contact avec le vivant. Kopiokine (L'épieu), juché sur sa Rossinante, ici baptisée « Force du prolétariat », portant dans son bonnet l'image de Dulcinée-Rosa Luxemburg représente le nouveau Don Quichotte. Mais ce Don Quichotte et ses acolytes n'ont pas la tendre douceur du héros de Cervantès. Ce sont des rêveurs qui détruisent impitoyablement et *Tchevengour* conquise sera rebâtie sur le monceau des cadavres de ses habitants. Cela s'appelle « nettoyer la ville de sa vermine » ou encore « extermination méthodique des bourgeois ».

« Il est tout à fait indispensable, camarade Tchepourni, de déclarer officiellement la venue du Jugement dernier. Et de nettoyer la ville sur cette base pour le bien du prolétariat. »

Scène extraordinaire que ce massacre, où les tueurs s'acharnent afin de s'assurer qu'ils tuent non seulement le corps, mais encore l'âme, car « *c'est*

¹ In Gorki et les écrivains soviétiques. Correspondance inédite. « Héritage littéraire », tome 70. Moscou, 1963. Page 313.

vraiment difficile de tuer un homme », de tuer tout l'homme, souvenir, conscience et remords avec...

Voilà Tchevengour prête pour le communisme intégral. Les gueux des environs y sont conviés. « *Il ne reste plus que des hommes ; c'est pourquoi c'est arrivé, la fraternité.* » Les rêveurs-tueurs organisent de gigantesques travaux inutiles ; on rasera une forêt pour y semer du blé, on déracinera les maisons, plus difficiles à démolir que l'homme à tuer.

Cependant Tchevengour la communiste manque d'habitants et il faut prendre une carriole pour aller quérir le prolétariat errant dans la steppe, tout en hissant sur la ville égorgée un slogan proclamant : « *Tchevengour accueille les camarades qui passent sur son chemin* ». Alors arrivent, méfiants, inquiets, loqueteux, les vrais gueux. Ce sont les vrais indigents et même leur pensée n'est qu'un grand trou. Ce sont les vrais héros de Platonov, les débiles absolus, les orphelins de toujours, la plèbe frileuse et affamée que les chefs, les rêveurs, les bolcheviques, vont réquisitionner sur le kourgane où elle est réfugiée.

« *C'était comme si tout au long de leur vie ils n'avaient pas été réchauffés et éclairés par le soleil, mais par la lune.* »

Ces êtres lunaires et accablés, ces « sans-paroles », ces spectres que le vent même tente de déraciner, voilà qu'on veut les organiser, leur faire exécuter la circulaire ACT 238101. Têtu et grelottant, ce peuple d'ombres oppose sa résistance passive. Ce qu'il veut c'est la chaleur, c'est la fraternité, c'est une femme avec qui s'accoupler. Or les maisons de Tchevengour ont été démantelées « *car il n'était pas certain qu'il y ait des hivers sous le communisme* »... Et l'enfant malade amené par sa mère à Tchevengour meurt en rêvant que sa mère le distribue par morceaux aux autres mendiants. Alors Kopiokine-Don Quichotte « *comprit qu'il n'y avait pas de communisme à Tchevengour* » et que « *les conditions sociales ne ressusciteraient pas l'enfant* ». Avec cette mort, la nuit et le froid retombent sur la ville démantelée et massacrée où campe le frileux attroupement du « prolétariat ».

Tel est le schéma simpliste de cet extraordinaire roman allégorique où sont développés les principaux thèmes de Platonov : la « faim de communisme », le mirage cruel du « second soleil », l'exploitation des gueux « qui n'ont que déchets dans le cerveau » par les rêveurs idéologues...

Tchevengour resta inachevé, non publié. Ce fut le court récit satirique Makar pris de doute qui appela sur Platonov la foudre de Staline. Car, malgré le grotesque, l'intention satirique perçait par trop. Ce Makar têtu et grossier, c'est bel et bien du socialisme qu'il doute, malgré son propre rêve affabulé d'un communisme miracle où le lait serait distribué par tuyaux.

Lors de la collectivisation, Platonov écrit une de ses plus sombres fables : *la Fouille*. Cette fouille, c'est la fosse jamais achevée que creuse le peuple pour les fondations du palais du socialisme. Gigantesque et dérisoire mirage où le peuple des gueux épuise ses ultimes forces. Vochtchev, le héros, doute que les demeures et palais fassent le bonheur des hommes, car « la vie recule là où grandissent les constructions »... Massacres, chasse à l'homme, désespoir, marquent *la Fouille* d'un coloris tragique et primitif. Durant les années 30, Platonov publie encore quelques récits, se réfugie dans une réserve qui le sauve de la mort en 37-38, et écrit pour le tiroir *Djann*, qui nous semble véritablement son œuvre la plus parfaite.

Le peuple « djann » est un peuple mythique, symbole de tous les gueux de la terre. Il erre à travers le désert, au bord des infernales salines de Sary-Kamysh, dans une sorte d'enfer absolu de la terre. Berné par un « commissaire » qui coche imperturbablement les morts et qui les emmène vendre en esclavage les rescapés du peuple « djann », âmes quasi exténuées et corps exsangues, n'ont même plus le courage de vivre :

« *Nous n'arrivons pas à vivre, déclara Orar Babaïevv, nous avons essayé chaque jour.*

— *Ce n'est rien, nous apprendrons tous ensemble », leur dit Tchagatdiev, le jeune communiste envoyé pour sauver le peuple « djann ».*

— *Patientons encore un peu, d'accord ; après nous mourrons tous, sans le faire exprès. »*

Il faut lire *Djann* pour affronter l'extrême dénuement de la condition humaine, dans une misère absolue qui va au-delà de toutes les misères concentrationnaires. Platonov nous conduit aux confins du monde et de la vie, dans un monde raréfié d'ultime pénurie où la créature humaine n'est plus qu'un douloureux marmottement, où la parole humaine n'a plus de sens, où l'homme « perclus de vie » oublie son existence, debout dans l'enfer, déjà pris de mort. Tchagataïev lui-même, le jeune Moïse communiste, qui tente de faire sortir le peuple de sa quasi-mort, se voit peu à peu réduit à l'extrême misère physiologique, et sa lutte de mourant avec les oiseaux charognards, qui veulent le dépecer vif, est sans doute une des pages les plus saisissantes, jamais écrites sur la lutte de l'homme avec sa propre mort... Tchagataïev sauve le résidu du peuple « djann », mais, comme Moïse, il n'entrera pas en Terre sainte, car une fois sauvés, les rescapés se séparent et repartent chacun aux quatre coins de l'horizon, derrière lequel est toujours caché le bonheur.

Poète du dénuement absolu, Platonov n'a traité qu'un seul thème dans son œuvre : l'impossible fraternité des hommes. Ses héros, par-delà toute civilisation, ont perdu jusqu'au sens du réel. Ils errent dans un monde lunaire et désolé. Ils ne veulent qu'une chose : le bonheur, mais pas l'idée du bonheur ; le

communisme, mais pas l'idée du communisme. Les idées sont affaire de riches. Eux veulent prendre le soleil du communisme dans leurs paumes exsangues, et manger le pain du socialisme de leurs lèvres émaciées.

« *Cela servirait non à les rassasier, mais à les mettre en communion avec la vie globale et les uns avec les autres. Cela leur rendrait le sentiment du réel, et ils se souviendraient d'exister.* »

(Djann).

Ce ferment primitif que Platonov va rechercher au fin fond de la détresse humaine, quel nom a-t-il ? Révolution ? Sans doute pas, car Platonov voit trop bien l'épanouissement bureaucratique de la révolution, son appropriation par les repus. Communisme ? sans doute oui, mais communisme primitif, tribal, fraternel. Partage de la misère, promiscuité des humbles énergies humaines. Peut-être aussi partage évangélique, universelle et misérable Cène de tous les déshérités. Ce communiste sans pitié pour les Babel communistes bâties sur le sang rejoignait, dans cette soif extrême d'absolu partagé, la voix des mystiques.

*

**

Chaque fois que l'on retrouve Platonov, c'est le même envoûtement et la même angoisse — Après Djann, après *Tchevengour*, après *La fouille* et d'autres récits, voici *La mer de Jouvence*, encore inédite, hélas, en russe.

Platonov, d'emblée, nous projette ou plutôt nous dérouté vers une autre poésie, vers une autre économie des mots et des notions. Dans le cosmos raréfié, paupérisé où évoluent ses personnages tout ce bagage sémantique avec lequel nous tentons de combler nos vides prend une pesanteur et une densité autres. Des êtres affamés s'emparent des mots : « soleil » « socialisme », « exploitation » et les absorbent avec passion, les substantifient et quasiment les mangent.

À un ingénieur rêveur et tendre la vieille bolchevique Fédératovna crie : « Tu t'imagines encore sous le capitalisme, quand il n'y avait que des gens spéciaux pour penser ». Il n'y a plus, avec l'étrange utopie platonovienne, de gens spéciaux pour rien. L'échelle mobile des professions est instaurée. Une mutabilité permanente de chacun est instaurée. Le berger devient ingénieur, le vacher directeur, la vieille ignare — spécialiste en « électrons » — Et la rumeur qui monte du « monde bolchevique » n'est autre que « le bruit confus du travail cérébral ». Il y a un rêve collectif et scientifique d'utilisation rationnelle de tout : l'urine, l'excrément, le soleil, l'eau souterraine, le membre du taureau, tout doit être exploité à outrance : « la vie antiscientifique et irrationnelle des villages l'avait toujours indignée, tout comme l'indignaient le fonctionnement à perte des reins, le manque d'hygiène généralisé et la ruse de classe des riches ».

Une fois de plus nous retrouvons donc cet homme platonovien dépourvu de tout, ce gueux crevant de faim et presque réduit à rien sexuellement — mais fanatiquement maximaliste dans son désir de bonheur. La matière première de son bonheur c'est son corps, son muscle et son rêve. Tous les fantasmes habituels de Platonov sont en place (hormis le chemin de fer) : la steppe, la pénurie, le mirage de la Ville où règnent les bureaucrates, les deux villages voisins et opposés, celui du Sovkhoze des rêveurs et celui du Kolkhoze des koulaks camouflés, enfin le fantasme industriel de la-grande-machine-à-tout-faire, ici d'abord le moulin pour capter les forces célestes, puis l'arc électrique à sonder le sol pour y capter les eaux souterraines et créer la « mer de jouvence ».

Ce qui distingue *La mer de jouvence*, c'est peut-être la bouffonnerie encore plus accentuée, le grotesque social qui n'est pas sans évoquer un peu le film de Medvedkine *Le bonheur* : la lutte des classes, le scénario stalinien de la dékoulakisation sont traités avec un primitivisme hyperréaliste qui tient de l'affiche de propagande et de l'outrance du simple d'esprit. La dialectique du débusquage de l'ennemi de classe est outrancièrement poussée jusqu'à une sorte de grand guignol politique entre protagonistes toqués ou déments : il y a l'ennemi camouflé, le directeur du Kolkhoze-des-exploitations-individuelles, dont l'occupation favorite est la lecture des chroniques du temps d'Ivan-le-Terrible (l'appel stalinien au sang) et l'interdiction de « fouiner » (la cautèle du bureaucrate bien planqué), il y a la vieille activiste qui veille jour et nuit, harcèle tout le pays, démasque tous les traîtres et instaure sur tous, même ses amis, un systématique « contrôle blâmatoire » ; il y a l'héroïne, la directrice du Sovkhoze des Fermes Natales, qui rêve de tripler le rendement, d'utiliser la chaleur du tube digestif des vaches, qui crache le fer et le feu à la Ville pour obtenir des clous, et qui répond à l'ingénieur Vermo lorsque celui-ci lui embrasse les cheveux : « Pourquoi m'embrassez-vous les cheveux ? Je ne me suis pas lavé la tête depuis longtemps. »...

Quant à Vermo, le bricoleur du Futur, il devra attendre longtemps pour se satisfaire : « Vermo ! Je t'épouserai dès que ce sera le socialisme, si je ne change pas d'avis avant ! »

Ce ne sera pas de sitôt, car les forces adverses de la Léthargie sont au travail, les gars ruissellent mais leur labeur se perd dans les sables, les koulaks substituent dans la nuit les vaches maigres aux vaches grasses et vont même jusqu'à sectionner le membre du taureau, que dégustera dès le lendemain, sous l'appellation de saucisson, le directeur planqué du kolkhoze koulak...

Dans sa postface le poète Joseph Brodski actuellement réfugié à New York, explique l'aveuglante originalité de Platonov par la prédominance de la langue : une langue « quinquennalisée » qui, malgré son apparente nouveauté,

ne serait en somme que la rigoureuse mise en application du « réalisme socialiste ».

Platonov, nous dit Brodski, entre dans les objets, et oublie le sujet : son poisson est toujours un poisson-dans-l'eau et jamais un poisson-pour-mon-ventre... La Révolution n'est qu'un aléa. De toute façon Platonov eût été Platonov ; tout au plus l'a-t-elle aidé à comprendre que le temps-où-nous-vivons est ipso facto un temps-où-nous-mourrons : les exterminations aiguisent le sens de l'Éternité...

Je ne serai pas d'accord avec Brodski pour ce qui est du poisson aucun autre écrivain au monde n'a, me semble-t-il, autant soumis les mots à l'appétit de l'homme et je dirais même que chez lui tout devient substance-pour-mon-ventre. L'organisateur de la Léthargie dit à la vieille Maximaliste qui du fond de sa citrouille géante (creusée et habitée — pour pallier le manque de logements) s'inquiète de « l'intervention » : « Alors, tu fouines comme ça dans tous les mots ? » Et c'est ce que font ces affamés de toujours qu'aime tant Platonov : ils fouinent dans les mots, ils flairent les slogans, ils ingurgitent littéralement la propagande. Ce qui fait que le Sovkhoze de Boucherie N° 1 devient — faute de vaches, puisqu'elles crèvent — avant tout un abattoir à slogans. La fable platonovienne prend ici un tour plus simple et plus âpre qu'ailleurs : nul doute que la fable porte sur la dékoulakisation et le stalinisme lui-même dans ses opérations de chimie sémantique. Les uns planquent, les autres fouinent... Et comme toujours ces dévoreurs de mots que sont les êtres platonoviens sont habités par la peur du vide et de leur angoisse. Ils se couchent tous sous une grande couverture, la femme au milieu — mais ils n'y toucheront pas. Une fois de plus en sortant du paysage aride et boursoufflé de Platonov, nous nous demandons, comme fait un personnage : « Et ça te plaît, de vivre ? ça ne te fait pas bizarre ? »

CINQUIÈME PARTIE

NATION RUSSE, NATION ZEK

CHAPITRE XXVII

« EUX » ET « NOUS »

[Retour à la table des matières](#)

C'était, à Genève en 1975, le titre d'une étonnante conférence d'André Siniavski sur le langage des bagnards les plus désespérés : ce langage est la mutilation de son propre corps. Il n'y a plus de communication parce qu'en face de « moi » il n'y a plus de « toi », parce que tu n'es plus « toi » pour personne : la communication se désagrège en singerie, sacrilège de la vie, profanation du « moi ». C'est un des grands thèmes de Nadejda Mandelstam : l'homme ne peut pas vivre sans un « toi » authentique et pourtant la peur, ce ciment sournois du totalitarisme, transforme l'homme en une *fonction*, en un automate dépourvu autant d'altérité que d'intériorité. « Sous notre ciel, écrit N. Mandelstam, amitié, camaraderie, tout ce qui pouvait être réuni dans le mot « nous », se désagrèga à vue d'œil et n'existe plus ». Jorge Semprun, dans son dernier livre *Quel beau dimanche !* évoque lui aussi l'atroce, l'insoutenable perte du vrai « nous » : « *Nous, les nôtres, nous autres*, voilà les maîtres mots du langage de bois dont on fait les bûchers et l'armature des guillotines ». Ce faux « nous », ce « nous » des unanimités soudées par la terreur est un oppresseur plus terrible encore que la terreur nue. Siniavski avec son exploration au bout du dénuement humain, N. Mandelstam avec sa terrible chronique de l'intelligentsia couarde, empêtrée dans le faux « nous », Soljenitsyne avec ses sarcasmes homériques et vengeurs ont tous, avec tant d'autres, tenté l'analyse de cette terrible désagrégation de l'humain. Par le second tome d'Evguénia Guinzbourg nous arrive un des plus beaux, un des plus grands livres sur la condition humaine ségréguée en « eux » et en « nous ». C'est le tome II des Mémoires que l'auteur a intitulé en russe *Voie escarpée*. Le tome I parut en traduction dès 1967 sous le titre : Le vertige. Professeur d'Université à Kazan,

communiste, mère de deux garçons, E. Guinzbourg était en février 1937 une « quaker » communiste, puritaine, sûre de la Saine Doctrine, mais également, pour son bonheur, passionnément éprise de poésie. Elle dit elle-même dans l'Épilogue de son second tome l'histoire de son livre. Rentrée à Moscou après vingt ans dans « l'Hadès » de l'humanité, chargée d'épuisement, de vengeance, d'attachements, ployant encore sous la peur que le grand combinat stalinien avait fabriquée en elle, elle fut réhabilitée, reprit avec son second mari, rencontré dans cet Hadès et lui aussi réhabilité, mais bientôt mourant, la vie ordinaire. Alexis, son fils cadet était mort de faim au blocus de Leningrad. Vassili, son aîné, allait devenir le plus aimé, le plus doué des jeunes prosateurs soviétiques. (Récemment a paru en France, de Vassili Axionov, *Recherche d'un genre*, fantaisie picaresque et cocasse pleine de tendresse pour la vie, sa dernière œuvre publiée en URSS avant le « scandale » de l'Almanach *Métropole*). Evguénia Guinzbourg n'était pas écrivain, mais, dès son premier pas dans l'enfer carcéral où elle connut et l'isolement extrême (deux ans d'*isolateur*) et la promiscuité la plus animale (la cale où l'on jetait les zeks en partance pour l'enfer de la Kolyma), elle décida de se sauver par la mémoire.

« À la minute même où j'ai franchi le seuil de la prison souterraine du NKVD de Kazan, j'ai commencé à rassembler des matériaux pour ce livre. Jamais cependant je n'ai eu de possibilité de prendre la moindre note, de rédiger le moindre fragment. C'est de mémoire que j'ai tout écrit ». Comme Soljenitsyne, elle compose mentalement des vers, « rudimentaires », mais qui ont été son invisible bloc-notes. Mémoire russe pour les vers, comme tu as sauvé beaucoup d'êtres !

Le premier tome, *Le Vertige*, fut écrit avec le secret et fol espoir qu'il serait peut-être publié en URSS. Le second est écrit sans cet espoir. Il n'en résulte aucune différence majeure car l'auteur n'est pas capable de s'autocensurer. Elle sent la « faim de mémoire » de son pays. elle sait qu'il faudra longtemps lutter contre « l'héritage de Staline », cette tyrannie du faux sur le vrai ; elle-même a suivi intérieurement une longue « voie escarpée » depuis la naïve et aveugle foi communiste jusqu'à la profonde sagesse d'un être « qui a largement goûté à l'arbre de la connaissance du bien et du mal et auquel son passage par tant de deuils et de souffrances a valu aussi quelques illuminations (même si elles furent brèves) dans sa recherche de la Vérité ».

Cette sagesse, cette illumination, cette Lumière donnent à ce second tome une beauté intérieure, une assise dans l'humble vérité humaine et une transparence dans la grande Lumière divine qui émeuvent le lecteur jusqu'au tréfonds. Servi par la traduction de G. Johannet, respectueuse de toutes les inflexions du russe et de tous les « realia » de cette « Outre-Sibérie », un peu « à l'ancienne » car elle fleure en français le parler précis du peuple, le texte part du terreau humain le plus misérable et s'élève, sans « discours », à de véritables moments de poésie. Le terreau ? C'est d'abord la boue de Magadan,

ses étés glacés, ses tempêtes inhumaines, les satrapes locaux, proconsuls staliniens vautrés dans le luxe à deux pas des « crevards » qui mêlent leur os à cette boue, c'est le zek anthropophage qui assomme un camarade, le dépèce, enfouit les morceaux dans la neige et se fait chaque nuit un bouillon d'homme... Ce sont les orgies des truandes ; c'est « Pierre à chaux », le pénitencier des pénitenciers, « île des pestiférés » où croupissent des humanoïdes fantastiques... Mais c'est aussi la lente découverte d'un nouveau « nous », celui de la solidarité absolue, à jamais, avec les compagnons de misère, la noblesse et l'altruisme du Dr Walter, son second, mari, la reconquête d'une fierté, d'une confiance jusqu'au fond de cet enfer, la création même d'une famille, une vraie, à Magadan « ville édiflée sur cette terre éternellement gelée, en la réchauffant avec le sang, la sueur et les larmes de tant d'innocents. » Le Dr Walter mourra, réhabilité, avec le tatouage des pestiférés de la Kolyma : cet ulcère béant sur la jambe, typique des « crevards » : dégénérescence des tissus...

Le ciel de la Kolyma est un récit philosophique : il nous dit ce qu'est la peur, l'apprentissage, la maîtrise, l'affranchissement de la peur. Une peur émise par le Tyran et transmise par son armée d'hommes-« fonctions » déshumanisés. Il faut lire ce livre pour comprendre à quel point l'affranchissement moral passait par la haine de cet Ami du peuple qui décimait le peuple, de cet Ami des enfants qui organisait ces sinistres orphelinats de Magadan, la haine de ce Guide paternel qui décomposait les âmes dans la fange du Grand Mensonge. Le vrai Staline est là, dans la haine de ces bagnards usés, vieilliss, souvent morts avant leur décès. Le 5 mars 1953 fut leur fête, tandis que le reste du pays pleurait hystériquement le Père déifié qui n'avait pas su rester immortel. Il y a chez Guinzbourg d'étonnantes réflexions sur le cheminement du bien et du mal en l'homme, sur l'enrégimentement des « troupiers du Mal ». Sublimant sa souffrance, sa haine, sa vengeance, elle nous montre qu'à une époque où « la ligne séparant les bourreaux des victimes s'était effacée », tout devait être repris à zéro, au niveau minimal et personnel de l'accueil d'autrui en sa propre âme. Dans les chuchotements interminables des quelques nuits de bonheur qu'une commune détention fournit à Evguénia Guinzbourg et au Dr Walter, c'est cette cruciale question qui revient sans fin : où, quand l'homme cesse-t-il d'être homme, d'entendre la voix d'En haut. Petit à petit le lumineux Dr Walter la convainc : les voies du repentir sont inconnaissables. Aucun homme ne saurait dire « À moi la justice et la rétribution ! »

Plus émouvant encore que ce cheminement philosophique, il y a dans ce livre un cheminement poétique : de cette aride terre gelée où l'homme déporté endure la faim, le froid, l'humiliation, la privation de presque tout le réel (plus de fleurs, presque plus d'arbres, tout est chétif, misérable), il émerge peu à peu, parallèlement à l'épreuve, une découverte de la beauté de cette terre d'enfer. Septembres limpides de Magadan, collines hérissées de récifs rouges des aïrelles et, le jour où le Dr Walter se voit restituer son passeport intérieur, une

journée transparente — « Nous nous arrêâmes pour contempler la baie qui s'étendait devant nous. — « Quel miracle aujourd'hui ! s'écria Anton. On se croirait à Naples ». Des navires blancs se pressaient devant les débarcadères où ils accostaient tour à tour, chacun cédant délicatement la place au suivant. Au lieu des habituelles lueurs pourpres, c'était une lumière tamisée, d'une tendre couleur pêche, qui descendait sur le miroir bleu sombre de l'eau. Nous restions immobiles, sans pouvoir détacher nos yeux de la beauté inattendue, insoupçonnée qui nous était soudain révélée ». Evguénia Guinzbourg nous fait sentir ce qu'a été pour elle la réconciliation avec la vie. Réconciliation difficile, à quoi il a fallu toute la douceur de ce mari, toute la fougue d'une petite orpheline adoptée sur un coup de tête, toute la tendresse de cette vision « napolitaine » du port le plus excentré et le plus inhabitable de cette province polaire. Alors peu à peu quelque chose change. Son *cogito* philosophique était « Je souffre donc je vis ». L'espérance donne peu à peu une nouvelle dimension à son épreuve. Une espérance laconique, bardée de souffrance, mais... « Dieu voit la vérité, même s'il ne la dit pas ». Ce proverbe russe invite à la patience, la longue patience qu'il faut pour admettre que c'est lui qui juge. Il semble bien, à la lecture de ce livre, qu'Evguénia Guinzbourg, décédée à Moscou en 1977, y soit parvenue.

CINQUIÈME PARTIE

NATION RUSSE, NATION ZEK

CHAPITRE XXVIII

L'HOMME A BESOIN DE L'INUTILE

[Retour à la table des matières](#)

Saint Augustin écrit dans la *Cité de Dieu* (V. 21) : « N'attribuons la puissance de donner les royaumes et les empires qu'au vrai Dieu, qui réserve aux bons seulement le bonheur du ciel, mais concède les royaumes terrestres aux hommes pieux aussi bien qu'aux impies, ainsi qu'il lui plaît et rien d'injuste ne saurait lui plaire. » C'est ce mystère de la concession des royaumes terrestres qui anime le grand livre unique et superbe de l'écrivain « zek » et russe Iouri Dombrovski, mort en 1978. Quand le royaume est concédé à l'injuste, quand l'injuste se déchaîne démoniaquement, quand la nuit de la terreur et du désarroi investit le royaume et chacun de ses agents comme chacun de ses sujets — que fait l'homme seul jeté en pâture à ce royaume impie ? comment peut-on, même au for de son être, *penser le paradoxe* de cette concession du royaume à l'injuste ?

Dombrovski ne cite pas saint Augustin, mais il cite Sénèque et l'évangile apocryphe de Pierre, Cambyse, empereur perse qui fit tapisser le fauteuil de justice de la peau de son grand juge prévaricateur, et Porphyre, l'éditeur des *Ennéades* de Plotin, l'auteur de *Contre les chrétiens*. Ce n'est pas que Dombrovski pratique la citation artiste, le jeu culturel et allusif : il s'agit plutôt d'une « surpression » existentielle, d'une fantastique contrainte de l'histoire qui fait comme remonter à la surface des bribes de conscience d'autrefois, des « modèles » historiques qui peuvent fournir à l'individu écrasé, torturé, dépossédé de soi *l'échelle des choses*, c'est-à-dire un embryon de réponse à cette histoire aveugle qui vient cogner sur le sternum du détenu, dans un

bureau bien léché de la Maison des Organes de Sécurité, à Alma-Ata, en « l'année néfaste, torride, grosse d'un avenir terrifiant » de 1937.

Porphyre, tel un habile « agent opérationnel », met en pièce le témoignage fabriqué par les disciples de Jésus dit le Christ : qu'est-ce que ce Pierre — fondement de l'Édifice — qui renie trois fois ? Pourquoi avait-on besoin du baiser de Judas quand le Christ était connu, ne se cachant nullement ? Et quel est le courage de ce Dieu qui est allé presque jusqu'au reniement sur la croix ? Vraiment « humain, trop humain » pour un Dieu... Et surtout Porphyre insinue qu'il fallait deux délateurs et que le second est resté inconnu de nous, non démasqué, toujours parmi les Douze, et devenu saint, martyr même peut-être... Il y a des délateurs-martyrs. La distance est particulièrement infime de l'un à l'autre... Ainsi ce débat désagréable introduit par Porphyre, disciple de Plotin, au III^e siècle de notre ère, continue à empester l'Histoire. L'histoire humaine est une fabrique à soupçons. Elle élabore des impostures, des traîtres, des camouflages ; elle les glisse dans sa production principale qui est celle des ignominies.

Que ce soit un prêtre défroqué, ancien zek, rescapé de la Kolyma, éthylique, bavard, sentencieux, débrouillard, indicateur et pourtant émouvant d'humanité, de blessures acceptées, de sagesse rescapée du naufrage général — que ce soit donc l'ambigu père André qui nous fournisse cette clé à l'histoire embrouillée du monde importe peu : ce qui surnage de pensée humaine reste accroché à des êtres humains mutilés, plus ou moins broyés ou ployés par l'énorme machine policière à délation, à humiliation, à déchéance humaine. Chacun trouve sa fibre de résistance, et il faut se garder de condamner, suggère l'auteur de ce baroque et inquiétant Jugement de l'homme. Le compagnon de cellule le plus chaleureux, généreux en conseils de survie peut être un « mouton ». L'indicateur — victime peu à peu broyée par le mécanisme de la peur — peut être un être encore vivant quelque part en son tréfonds. Et même la jeune femme « instructeur », frais émoulue de l'Université et des Écoles spéciales peut — soudain désarçonnée par le sursaut de liberté du prévenu qu'elle doit conduire à l'aveu — soudain « casser » et se pencher sur sa victime évanouie comme une jeune Madone...

La structure du livre de Dombrowski est fascinante. L'impérieux besoin de structurer tant bien que mal cette molle chair d'humanité broyée a créé un livre polyphonique où tout s'imbrique doublement dans l'horizontale de la fabrication stalinienne des coupables et dans la verticale de la mémoire, du délire, de la réflexion extraite de la souffrance. La fabrique stalinienne des coupables, c'est ici la Guépéou d'Alma-Ata. Mais la bâtisse bien laquée où voisinent les cachots suant le sang et le restaurant du personnel avec ses cabinets particuliers et son maître d'hôtel obséquieux, n'est qu'un rouage du mécanisme universel de la peur. Chacun sent au-dedans de lui cette sinistre et grande Présence que le conservateur des antiquités Zybine, jeté dans le cachot,

broyé par les interrogatoires ininterrompus, les silences et les hurlements de la « maison », en proie au délire, entend venir à lui chaque nuit, accompagné de sonneries stridentes et d'« anges gardiens ». Face à la Présence implacable, le petit conservateur de musée intrépide et rusé, éloquent, séduisant et grotesquement dépouillé de toute sa vie antérieure déverse sa confession des crimes — « C'est vrai, je désagrégeais, j'affaiblissais, j'ébranlais et c'est pourquoi je n'ai point de place dans votre univers de la nécessité. Écrasez-nous donc tous, tant que nous sommes, perpétuels étudiants de la faculté de l'Inutile, et nous baisérons, comme une icône, vos bottes qui nous piétinent. » Sauf au Marché Vert, où la cohue préétablie de la foule des acheteurs-vendeurs symbolise une forme de vie inexpugnable, organique, joyeuse, impénétrable à la botte ferrée de l'histoire, la Ville entière, son musée, ses tripots, ses trafiquants, ses détrousseurs de kourganes, ses policiers replets, ses délateurs hypocondriaques ou babillards — tout a peur de la Présence, c'est-à-dire de soi-même, de sa propre bassesse. Et non seulement Dombrowski développe la double intrigue de l'« affaire du Musée » — l'une « vraie », c'est-à-dire négligeable, avec des voleurs de trésors venus vérifier leur trouvaille en soumettant une portion infime de leur découverte et s'éclipsant aussitôt après, l'autre « fantastique » mais imposée par les Organes, inoculée à tous les « témoins », inculquée à coups de botte au petit conservateur récalcitrant Zybine : l'affaire de l'or dérobé cacherait une grande affaire d'espionnage (la Chine n'est pas loin)... Alma-Ata aura l'équivalent des grands procès de Moscou où le regard de Vychinski fait taire celui de son ancien protecteur, Boukharine, « lumière de la Révolution », devenu espion, traître, trotskyste, vipère... Mais à ce jeu dangereux — car chaque « opérationnel » guette le faux-pas de son confrère — la peur fonctionne selon le grand axe horizontal de « l'égalité » stalinienne : tous égaux dans cette digestion maléfique de la terreur, leur propre sécrétion endocrine, leur « auto-terreur ». Et la fable de Dombrowski nous mène, selon cet axe, jusqu'au petit banc de la fin, où, affalés, trois hommes symbolisent cette grandiose « égalité » : le détenu libéré par suite d'un vaste coup de balai stalinien donné aux « Organes », le délateur épuisé par son remords, et l'ancien bourreau-instructeur limogé et en instance d'arrestation. Trois hypostases de l'ingénierie stalinienne de l'homme, l'homme dépersonnalisé, vaincu, énucléé... « Un commandant de la Sûreté rayé des cadres ; un indicateur ivre, baptisé le Taon par ses employeurs ; et celui sans lequel les deux n'auraient pas existé. »

Cependant ce grand nivellement stalinien de l'innocent et du coupable, du génie et de la gouape, de l'être civilisé et de la brute, de l'indic et de la victime se heurte à une autre dimension humaine, la dimension de « l'inutile », c'est-à-dire du non-exploitable, non-négociable, non-productif. Et ce coefficient de résistance de l'humanité profonde à l'humanité nivelée, c'est avant tout la mémoire. C'est pour cela que, comme dans son premier grand livre — le *Conservateur des antiquités* — paru en 1964 dans la revue *Novy Mir*, le héros est un « conservateur », le lieu du crime est un « musée ». D'ailleurs de

nombreux personnages, la magie d'Alma-Ata « ville des pommiers » et tout un contexte de « confin historique », d'extrême avancée du *limes* de l'histoire sont passé d'un livre à l'autre. À relire aujourd'hui *Le conservateur des antiquités* on mesure une fois de plus jusqu'où Tvardovski avait réussi à porter la limite du « publiable » et combien cette limite a régressé, s'est modifiée en tout cas. Déjà dans *Le conservateur des antiquités* nous trouvons cet axe vertical de la mémoire, de la culture, de l'histoire qui est une dimension insupportable pour les niveleurs de la cité néo-platonicienne.

Le conservateur ne s'occupe effectivement pas de politique, mais il irrite finalement tout son entourage par sa prétention inconsciente mais évidente à vivre dans une autre dimension. « De toute mon existence tranquille je leur crie : « Camarades, je ne suis qu'un archéologue, je me suis glissé au clocher et j'y reste bien sagement : je classe le néolithique, le bronze, la céramique, j'identifie les tessons, je prends de temps à autre une cuite avec le vieux gardien et je ne me mêle pas du tout de vos affaires en bas. Cinquante-cinq mètres de haut, ce n'est pas une plaisanterie ! Qu'exigez-vous de moi ? » Mais à ce discours apolitique la société répond par le soupçon, puis la délation, l'inquisition et la torture. Nul n'a droit à ses cinquante-cinq mètres de clocher...

Dans *La faculté de l'inutile* ce crime d'enracinement dans l'individuel, la mémoire, le personnel est développé de façon plus saisissante et plus profonde que dans *Le conservateur*. Car cette dimension est ici enracinée dans le rêve, le délire, l'inconscient et, par-delà tout, dans ce grand archétype de la source de vie — la mer. Zybine le conservateur est un homme capricieux, séducteur, qui connaît la « science des séparations » mais aussi le mystère des rencontres humaines. La conscience écorchée à vif par l'interrogatoire ininterrompu, la rotule éclatée sous un coup de botte, l'âme échappée aux tourments, voici que Zybine sent la mer monter à son chevet de supplicé comme le ressac archaïque et éternel de toute vie. Cette mer il l'a recueillie dans son être dans une ville de Mer Noire où accostèrent les Grecs il y a 2000 ans, où lui-même a rencontré une femme énigmatique et souveraine sur une plage isolée et nocturne, et pour le caprice de cette femme, il a recherché le plus gros des crabes, le Roi des Crabes que lui a cédé un vieux pêcheur braconnier et magicien. Le crabe fantastique, symbole d'une liberté monstrueuse et archaïque vient hanter ses délires dans le cachot de la Guépéou. « Elle découvrit un trou Parfaitement sec avec, au milieu, un crabe immense, le roi des Crabes, un monstre hérissé de piquants avec des yeux verts de serpent. Il restait immobile, mais quand Bouddo se pencha, le monstre bondit, dardant, avec une sorte de sifflement, une pince verruqueuse, semblable à un fer de lance scythe ». Bouddo est le « mouton » habilement posté par les Organes dans la première cellule de Zybine.

Cette femme magnifique qui s'est jadis fait livrer le Crabe pour prix de son amour, qui hante les supplices de Zybine, qu'il a trouvée comme Aphrodite sur

une plage hellène — elle vient à Alma-Ata, toujours fière et inaccessible, pour sauver Zybine. Elle le sauve en effet, en révélant qu'un haut dignitaire des Organes l'a courtisée en même temps que Zybine (cette fréquentation même fortuite et oubliée d'un « ennemi » aujourd'hui suffirait à précipiter dans l'Hadès), elle le sauve avec cette même superbe énigmatique que Zybine lui a toujours connue, mais sans doute est-ce elle la belle noyée du dernier chapitre, que des pêcheurs et des vagabonds retrouvent au bord du sinistre et perfide Ili, et que pleure Iacha, homme de Dieu, ancien déporté et simple errant. Elle est aussi et surtout une réincarnation de la mystérieuse princesse dont les voleurs de Kourgane ont forcé le repos millénaire et dont Zybine contemplait longuement, à la veille de son arrestation, le crâne jeune et percé du coup de l'assassin, le diadème d'or diaphane, la beauté et l'énigme encore intacte deux millénaires après sa disparition de jeune Tarentine...

Ainsi la Femme, la Mer, le ressac de la civilisation qui amenait et emmenait les Grecs des rives du Pont-Euxin, faisait pousser ou tomber en poussière les riches Kourganés du Turkestan oriental — et plus profond encore l'énigmatique Crabe, symbole de fantastique, de vie abyssale et innocente et de désir meurtrier habitent Zybine le supplicié. Il n'est pas seul dans son cachot, un monde très ancien monte et descend comme une marée de vie cachée aux pieds de son chevalet de souffrances. Certes un « miracle » fortuit lui évite l'envoi sur la « divine planète » de Kolyma dont pourra lui parler un étrange rescapé qui partage sa cellule un soir, entre deux « trains » d'interrogatoires à la chaîne. Zybine est vivant encore par cette fibre ténue et résistante qui le tient relié au cosmos, à l'Histoire, à l'humanité...

Ce très beau roman de Iouri Dombrovski n'est pas une œuvre fortuite, mineure, de commande. Ce n'est pas un livre de plus dans le Samizdat, ni un pamphlet, ni un plaidoyer. C'est, à côté du *Maître et Marguerite* de Boulgakov, une des grandes œuvres forgées par les années noires du fantastique stalinien. Le rescapé de tant de camps portait avec lui encore assez de sensibilité, de subtilité, de joie et de désespoir, de culture et de mémoire humaine pour — avec deux décennies de décalage — livrer cette surprenante chronique de la terreur et de la mémoire. Dans la polémique qui opposa en 1921 le poète-historien Viatcheslov Ivanov à l'historien-critique Mikhaïl Guerchenezon, l'homme a-t-il plus besoin pour survivre d'entrer dans le fleuve Léthé ou de préserver à tout prix sa mémoire — Dombrovski — dont le visage ravagé et bon est inoubliable — répond : l'homme a besoin de l'inutile. C'est aussi sa façon de répondre à saint Augustin et au paradoxe trop souvent accepté de la concession des royaumes aux impurs...

CINQUIÈME PARTIE

NATION RUSSE, NATION ZEK

CHAPITRE XXIX

SOLJENITSYNE OU LES FORTIFICATIONS DU MOI

[Retour à la table des matières](#)

Soljenitsyne n'aime pas parler de lui-même. Comme la plupart des rescapés du monde clos du camp ou de la prison, il élève à son tour une clôture entre le monde extérieur et lui-même, clôture faite de refus, de silence, de retraite. Il semble appréhender ainsi une incursion ou une agressivité de l'extérieur contre son « moi » qui a dû élaborer de vigoureuses défenses dans le monde carcéral. Cette haine de la confiance (donnée ou extorquée) fait de lui un auteur classique, préfreudien en quelque sorte. Son œuvre est entièrement « extérieure », C'est-à-dire que l'intériorité n'y a qu'une place apparemment réduite. L'homme est son propre geste, sa propre action, sa propre histoire. Même *le Chêne et le Veau*, qui a l'apparence de « mémoires », est un livre entièrement exogène, un livre de combat, un livre de tactique et de balistique. Soljenitsyne y manifeste expressément son dégoût de la confiance, du « genre mou » des Mémoires. Ainsi n'avons-nous pas à attendre de cet auteur des confidences sur soi, bien que presque toute son œuvre ait un fondement autobiographique. Ce retour au classicisme du « moi haïssable » n'est pas une pose littéraire, il est le produit d'une lutte intérieure vigoureuse. D'autres en feront sans doute plus tard l'analyse, la psychanalyse. Ils n'auront pas de rêves littéraires à analyser (sauf le rêve allégorique de Roussanov dans *le Pavillon des Cancéreux*).

Un tel refus de la confiance, une si constante élaboration de la défense de l'individu, du for intérieur contre l'extérieur signifie-t-il une blessure secrète, une difficulté d'être ou du moins d'identité ? La relecture que nous pouvons faire aujourd'hui du *Premier Cercle* n'est pas que le récit d'une expérience

carcérale très particulière ; et son titre n'est pas seulement un de ces traits d'analogie entre l'ancien monde civilisé et le nouveau monde concentrationnaire qui abondent dans l'œuvre soljenitsynienne. C'est aussi une « défense », une fortification, la « première », du « moi » vulnérable de la victime du Goulag contre les agressions ou les soupçons. La structure du texte est *défensive*. Elle est hérissée d'ironie ; au cœur de cette ironie constante il y a une relation entre le noyau carcéral et l'anneau péri-carcéral de la société. Tout le roman est construit sur la relation entre ce noyau et son anneau : il y a l'Arche des Zeks et la fausse Arche des non-Zeks (le banquet chez le procureur Makaryguine). À cette relation spatiale s'ajoute la relation historique : le temps du Goulag est le noyau autour duquel gravite le temps pré-goulagien avec son artisanat de la violence : femmes de « zeks » et femmes de Décembristes, la version soviéto-zek du « Dit d'Igor », etc. ... Des personnages proviennent de l'anneau et pénètrent dans le noyau : les ingénieurs « libres » (Roïtmann, Yakonov), les femmes secrétaire et ingénieur (Simotchka, Clara) ; une particule du noyau peut même repartir pour un instant vers l'anneau ; ce sera la visite du zek Guerassimovitch chez le ministre Abakoumov et son fier refus de *collaborer*. Dans cet épisode Guerassimovitch « signifie » à Abakoumov que c'est lui, Abakoumov, qui appartient virtuellement au cosmos carcéral, et non l'inverse. Quant au noyau carcéral de la « charachka », il s'organise, lui aussi, circulairement, avec des éléments proches ou éloignés qui tous gravitent autour d'une triade : Sologdine-Nerjine-Roubine. De Sologdine et de Roubine nous apprenons qui ils sont. Nerjine reste énigmatique parce qu'il est « l'âme » du noyau. Il est en quête de vérité, il se tourne tantôt vers l'un, tantôt vers l'autre de ses deux amis-jumeaux, sans compter ses explorations symétriques auprès du peuple (Spiridon) et de l'art (Kondrachev). Il est le nocher de cette Arche des Justes, de cette barque rosicrucienne où voguent, dans une intemporalité stoïcienne conquise par la sagesse du Goulag, les meilleurs d'entre les meilleurs des chevaliers de la « charachka ».

Cette première et magistrale grande œuvre de Soljenitsyne est donc une savante fortification. Au centre « l'âme éternelle de zek », gravitant autour d'elle les différentes vertus conquises au Goulag, le laconisme, l'ironie, l'acuité de la perception du monde dans ses aspects les plus humbles, une sorte de béatification du quotidien. Autour des vertus, les ruses du zek, l'élaboration d'un code de conduite, de langage, de gestes qui permet la *reconnaissance* entre « âmes immortelles de zeks » (et ce code fonctionne dans chaque œuvre de Soljenitsyne). Autour de ces « stoïciens » — les impurs, les apeurés, les malfaisants, les chiens courants et là on passe du noyau carcéral à l'anneau péri-carcéral. Dans le texte même cette circularité est évidente : Volodine (un candidat à l'Arche) apparaît aux premiers et aux derniers chapitres-clé dont deux sont indiscutablement « le château du Saint-Graal » et « l'Arche ». (Les chapitres 42 et 48 dans la version connue, les chapitres 46 et 53 dans la nouvelle version). Nerjine est l'« âme » des deux chapitres, il est à la fois le chevalier du Graal pensivement arrêté au bord de l'abîme dans une

contemplation mystique de la Perfection et le sage-mathématicien embarqué sur l'Arche du détachement, de l'ascèse, et de l'intelligence, l'Arche impondérable et impalpable dont rêvaient les Anciens pour aller aborder au rivage de la félicité archétypale.

L'élément nouveau dans notre lecture de ce chef-d'œuvre de Soljenitsyne, c'est que, depuis décembre 1978, nous en avons deux rédactions. Nous savions qu'antérieurement au *Cercle 87* (en 87 chapitres) il y avait eu un *Cercle 96* (en 96 chapitres). Cela est raconté dans *Le Chêne et le Veau*. De plus Soljenitsyne avait publié quatre chapitres « supprimés » dans *le Messenger orthodoxe* (les chapitres 44, 61 et 90) ainsi que dans la revue *Kontinent* (ch. 88). Mais il apparaît, à la lecture de l'avertissement de Soljenitsyne, que les choses sont un peu plus compliquées. Commencé durant la relégation de Kok-Terek, le roman est achevé à Miltsevo, chez Matriona, en 1957. Il semble que la division en chapitres n'existe pas encore, c'est alors un récit homogène. En 1958, à Riazan, chez sa première femme, Soljenitsyne le reprend : ce sont les deuxième et troisième rédactions. Ces trois rédactions sont ensuite détruites par souci de sécurité. En 1962, quand *Une journée d'Ivan Denissovitch* est en discussion à *Novy Mir*, la quatrième rédaction, définitive, est écrite. Cependant Soljenitsyne passe du statut de « clandestin » à celui d'écrivain publié. Il envisage la publication du *Premier Cercle* et, dans cette perspective, il corrige et émonde son texte : c'est la version *allégée*, auto-censurée en quelque sorte, de 1964 avec la division en chapitres courts qui sont autant d'unités lyriques. Cette variante du texte, retravaillée pour l'« aiguïser », fut envoyée en Occident. À l'été 1968, Soljenitsyne, en pleine lutte avec le pouvoir soviétique entreprend de reconstituer la rédaction ancienne en 96 chapitres. Enfin en 1978 il apporte de nouvelles retouches lors de la composition du texte pour l'édition des *Œuvres complètes* (le texte est dactylographié sur IBM à Cavendish, chez lui, et édité en russe par YMCA à Paris).

La complexité de cette histoire du texte qui s'étale donc sur 23 ans prouve que cette œuvre est fondamentale pour Soljenitsyne. Elle a une histoire, elle l'a préoccupé pendant toutes les années décisives de sa naissance d'écrivain. Nous pouvons tenter une interprétation de cette histoire du texte par la comparaison entre l'édition YMCA de 1969 et l'édition VERMONT-YMCA de 1978. L'édition de 1978, c'est le *Cercle 96* rédigé en 1955-58, reconstitué en 1968 et corrigé en 1978. C'est une « première rédaction » clandestine et retouchée et il convient de prendre en compte ces « retouches », même si nous sommes réduits parfois aux conjectures. L'édition de 1969, c'est le *Cercle 87*, c'est-à-dire la version auto-censurée de 1963 « aiguïlée » en 1964 (l'espoir d'une publication en URSS diminuant). Donc le *nouveau Cercle* (*Cercle 96*) qui vient de paraître, c'est le premier revu, tandis que l'ancien (*Cercle 87*), c'est

grosso modo le deuxième mais un deuxième revu dans le sens d'une plus grande virulence ¹

*

* *

Le *Cercle 96* se distingue du *Cercle 87* par une évidente modification de la fable. Nous connaissons un Volodine qui, inspiré par l'amitié qu'il porte au médecin de sa famille, le mettait en garde à la veille d'une rencontre avec des collègues médecins étrangers : s'il leur remettait un échantillon de sa dernière découverte pharmaceutique il tomberait dans les rets tendus par la Sûreté. C'était une variante du « complot des blouses blanches ». Or voici maintenant un Volodine inspiré par la haine active du régime communiste et qui avertit l'ambassade américaine que des savants américains vont trahir en remettant le secret de la bombe à hydrogène à des agents soviétiques. C'est une variante de l'affaire Rosenberg. Cette mutation de la fable est considérable. La nouvelle rédaction (*Cercle 96*), est plus « dure », Volodine « trahit » bel et bien le régime qu'il « représente » et une part importante du livre est consacrée à l'éthique de la « trahison » : faut-il ou non trahir un régime si celui-ci est pervers ? C'est un peu la problématique médiévale de la légitimité du tyrannicide.

Il y a donc un net changement de registre d'une fable à l'autre : le sens même du geste de Volodine est autre. En 1958 c'est la haine, en 1964 c'est la pitié. En 1958 Roubine n'a pas de problème moral à résoudre : décrypter la voix d'un traître ne lui pose pas de difficulté, de conscience. En 1964 d'auxiliaire de la Sûreté militaire, il devient un auxiliaire de basse police. Dans le *Cercle 96* les positions sont contrastées à l'extrême, c'est le Soljenitsyne de la haine qui se réincarne en Volodine, qui le mène chez son vieil oncle prendre des leçons de « tyrannicide ». En 1964, dans le *Cercle 87*, les positions sont moins contrastées : est-ce un effet de l'« allègement » pour publication soviétique, de l'auto-censure, ou bien, entremêlée à cette cause, y en a-t-il une autre, plus profonde, l'auteur lui-même ayant évolué à une position de haine vis-à-vis de l'oppresser à une position de pitié, c'est-à-dire une sublimation de la haine par l'intelligence ? Une sublimation que l'on retrouverait dans le *Pavillon des Cancéreux*, dans le cauchemar-remords de Roussanov qui le rattache pour nous au monde des vivants. Une sublimation peut-être redevenue étrangère à l'écrivain de 1978 lorsqu'il met la dernière main à la version « dure » restituée ?...

¹ L'histoire de la publication à l'Ouest du Premier Cercle a été racontée par Olga Carlisle dans son livre *The Secret Circle*, New York 1978 mais ce livre est violemment contesté par Soljenitsyne lui-même dans un ajout à son livre *le Chêne et le Veau* pour l'édition de la traduction américaine. Au demeurant le second tome (en russe) des *Mémoires* de Kopelev est venu entièrement corroborer les dires de Soljenitsyne. Par ailleurs passionnants, les *Mémoires* de Kopelev jouent ici pour nous un rôle de « preuve par neuf ».

Vingt et un chapitres du *Cercle 96* sont soit « nouveaux », soit remaniés par rapport au *Cercle 87*, sans compter de nombreuses modifications stylistiques dans les autres. Les chapitres entièrement nouveaux sont d'une part ceux consacrés à Volodine ; d'autre part ceux consacrés à Staline. La nouvelle distribution des chapitres, est très « travaillée » ; les titres figurent, comme en 1969, en prologue, sans pagination, comme une sorte d'ouverture musicale donnant les leitmotifs de l'œuvre. On voit encore mieux se détacher un noyau central de chapitres (43 à 53) où se croisent tous les thèmes majeurs et où passe la ligne de flottaison de ce bâtiment au gréement compliqué : le chapitre de l'Arche. Dans le noyau central il n'y a qu'un chapitre entièrement nouveau, mais il est capital pour la poétique du livre : c'est le chapitre 44 au titre difficilement traduisible « Na prostore » : « Dans l'espace », « À découvert », « À perte de vue »...

Ce chapitre 44 est peut-être le cœur même de l'œuvre. Clara qui, dans le chapitre précédent, s'est remémoré « la femme qui lavait l'escalier », cette esclave du Goulag dont le fantôme habite la demeure cossue du procureur Makaryguine a accepté l'invitation de son beau-frère Innokenty Volodine à aller se promener dans la campagne. Innokenty est un sémillant diplomate soviétique et tout lui sourirait si quelque chose ne s'était brisé en lui. Devenu conscient du « double thinking » exigé de lui, intérieurement en rupture avec le régime qu'il sert, Innokenty, qui a trop vécu à l'étranger, a soif de Russie, de paysage russe. Cette promenade en compagnie de Clara lui apporte la vision de l'Espace russe. Un espace mystique et souillé qui n'en est pas moins liberté spirituelle.

« Écoute, sœur ! dit-il. Comme il est bien que nous soyons venus ici, et pas en forêt. C'est justement ce qui me manque dans la vie : la visibilité de tous côtés. Et cette facilité de respiration » ! (I, 336)

Clara et Innokenty marchent dans un paysage immense, imperceptiblement ondulé et parviennent à un vieux cimetière abandonné, sans palissade, ouvert comme le sont depuis toujours les cimetières russes.

« D'eux mêmes leurs impers tombèrent à terre, et eux-mêmes se laissèrent tomber assis face à l'Espace. D'ici, de cette pénombre il se laissait bien voir ».

(I 339)

Ce cercle magique de l'Espace russe, dont le centre semble être le clocher de l'église de la Nativité (une église abandonnée et souillée qu'ils découvriront un peu plus loin) — c'est le cercle russe, le magique « réservoir visuel » de l'espace russe. Il est souillé par les tracteurs tonitrueux et par les mains

sacrilèges, mais il est à découvert, il ne « ment » pas. Et cette immensité à nu est la meilleure protection possible, sans ruse aucune — *au nom de cette Russie protectrice, il valait la peine de « trahir » ses maîtres-tyrans*. Bientôt, mais Volodine ne le sait pas encore, il se retrouvera dans le cercle carcéral où l'attend l'Arche des hommes libres.

« Il la regarda de ses yeux malades. Il saisit une brindille cassée en guise de crayon. Sur la terre il traça un cercle.

— Vois-tu ce cercle ? C'est la patrie. C'est le premier cercle. Et voici le second (Il traça plus large). C'est l'humanité. On croirait que le premier fait partie du second. Rien de tel ! Il y a les murs des préjugés. Il y a même du barbelé avec des mitrailleuses. On ne passe pas, ni physiquement, ni spirituellement. Par conséquent, l'humanité, ça n'existe pas. Il n'y a que des patries, toutes différentes... » (I, 348)

Cercle carcéral, cercle de la patrie... Chacun de ces cercles (tous analogiques) peut enfermer ou libérer. Le cercle de l'espace russe libère celui qui y sait découvrir la liberté spirituelle. Le cercle de l'espace carcéral affranchit le zek qui atteint à la liberté de l'âme. (Même représentation d'un espace russe circulaire, bordé de forêts dans *la Maison de Matriona*, et même abri circulaire pour les rescapés russes des forêts prussiennes dans *Août 14*.)

Au demeurant un important thème soljenitsynien est ici caché sous forme d'allusion fugitive.

« Innokenty enleva son chapeau et sa veste, il était maintenant en chemise blanche légère. Ses omoplates pointaient bizarrement dans son dos maigrichon. Il remit son chapeau à cause du soleil.

— Sais-tu à quoi tu ressembles, dit Clara en riant. On dirait Essenine de retour à son village natal après l'Europe. » (I, 340)

C'est un thème constant de la poésie d'Essenine que la mort de la vraie Russie, la Russie paysanne. Lyrique, révoltée ou cynique, la poésie d'Essenine est toute un long adieu à la Russie.

« Je suis le dernier poète du village
Le pont de bois modeste en chansons »

Dans un poème de 1923 le poète vient également s'asseoir devant un cimetière campagnard, en compagnie d'une femme, et songe amèrement :

« J'ai quitté depuis longtemps mon pays

Où fleurissent bosquets et prés ».

Volodine revient au pays comme Essenine en août 1923, déraciné, amer, désespéré : il regarde un terroir dévasté, ravagé par l'incompréhension des hommes. Dans *Août 14* c'est encore un thème esseninien qui viendra donner forme et sens à l'immense massacre : les hommes dans l'histoire sont comme les épis de blé sur l'aire de battage, ils doivent souffrir et mourir pour que le pain naisse... On se rappelle par ailleurs que le seul livre que possède Nerjine à la « charachka » est un petit recueil bleu des vers d'Essenine et qu'après avoir reconquis de haute lutte l'ouvrage réquisitionné par le colonel de la Sécurité, il en fait don à Spiridon, l'homme de peine de la « charachka », le seul authentique représentant du peuple, mais *aveugle*. Essenine imprègne d'ailleurs tout le cycle des « Miettes en prose » dont le thème est précisément la beauté russe souillée. Le court poème en prose « Dans la patrie d'Essenine » est comme un commentaire lyrique de ce chapitre 44 du *Cercle*. Ici Soljenitsyne marche dans les rues à l'abandon du village natal d'Essenine et s'émeut : « le feu céleste a une fois embrasé cette contrée et aujourd'hui encore il m'embrase les joues. » Là c'est Volodine, le Russe dérussifié, qui marche à travers cette campagne elle aussi dérussifiée, mais gardant la marque de la beauté dans son « réservoir visuel »...

Grâce à ce « nouveau » chapitre — nous voici à la naissance même du cercle carcéral où s'abritent les âmes éternelles des zeks — : souffrance et sécurité, frustration apparente et libération profonde, apparente soumission aux contraintes les plus mesquines et véritable affranchissement du matériel, de l'historique, du temporel même. Tout est transparent et le preux rosicrucien, allégé, sublimé, vogue dans le cercle d'une intemporalité que ne connurent que quelques sages antiques, et peut-être Parsifal lorsque ses mains touchèrent la Coupe mystique, le cercle ultime qui contient tous les autres...

Oserons-nous dire que cette nouvelle variante rend plus manifeste encore le lien établi entre platonisme et « charachka », entre le monde archétypal de la Perfection et cette Cité circulaire de la Prison qui est une « u-topie » pour celui qui accepte l'ascèse carcérale, pour ces chevaliers de la pensée, incorruptibles et inaccessibles aux gardiens, qui transforment d'eux-mêmes le cercle aigu de la palissade carcérale en un cercle mystique d'espace et de liberté abstraite ? Dans *Une journée* nous assistons à une sublimation comparable : le travail du bagnard Ivan Denissovitch se transforme en une libération de l'homme. Quant au narrateur des *Notes de la maison morte*, qui fait si souvent le tour intérieur de la haute palissade brunie par les pluies, s'il relève l'ennui et la brutalité qu'elle engendre, ne conclut-il pas, lui aussi, que c'est dans ce cercle qu'ont été confinées les plus fortes et les plus riches énergies de la patrie ? Les cercles

analogiques de l'« ostrog » russe¹ et de l'horizon russe sont, de Dostoïevski à Soljenitsyne, des figures de la possible Perfection...

Au chapitre 61 consacré à la visite que rend Volodine à « l'oncle de Tver » c'est une sorte de généalogie psychologique de Volodine qui s'élabore. Sa mère, la sœur benjamine de « l'oncle de Tver » était une jeune noble éprise de justice et de poésie. Ses carnets intimes ont révélé à Innokenty une culture morale et poétique qu'il ne soupçonnait pas. Son père était un marin bolchevique, un de ceux qui dispersèrent grossièrement l'Assemblée Constituante russe en janvier 1918. L'oncle de Tver a été, lui, un des rares à manifester contre la dispersion de ce seul parlement « libre » qu'ait jamais connu la Russie moderne. Cet oncle, qui cache avec des ruses d'Harpagon de vieux journaux jaunis dont la lecture passionne Innokenty, apprend à son neveu que tout a été violence et tromperie dans l'édification du pouvoir stalinien. Et surtout il inspire à son neveu le refus de servir un régime inique, le devoir moral de « trahir », comme Herzen avait « trahi » le tsar.

« Herzen pose la question des *limites du patriotisme*. Pourquoi l'amour de la patrie doit-il s'étendre à n'importe lequel de ses gouvernements quand, de cette collaboration, le peuple doit périr ? » (II, 83)

Cette nouvelle problématique du livre, qu'on pourrait appeler le problème de la légitimité de la « trahison » fait mieux comprendre le débat qui agite les chevaliers de la charachka et, en particulier, l'atelier de « phonoscopie ». Le chapitre 47, qui fait suite à la vision du Graal, est précisément consacré au débat sur la « collaboration » avec le régime (« Conversation top secret »). Dans la nouvelle version, c'est bien de collaborer ou non avec la Russie soviétique qu'il s'agit. Le refus de Nerjine est sans faille. Il désire vivre « hic et nunc » et, pour lui, l'avenir radieux communiste vaut aussi peu que l'au-delà chrétien... Une parenté de révolte unit Nerjine et Volodine sans qu'eux-mêmes en soient avertis. Nerjine déclare au communiste Roubine : « Laissez-moi de l'espace ! Laissez-nous de l'espace ! » (Cet Espace que Volodine est venu quérir au village semi abandonné de la Nativité). C'est la révolte de la haine, la haine comme obligation morale, une haine sans bassesse qui est surtout un refus moral actif de soutenir le mal.

Cette étape « herzenienne » de Soljenitsyne n'est pas encore chrétienne. Elle repose sur une morale inspirée du stoïcisme et de l'amour de l'humble espace russe, souvent souligné chez Herzen. Herzen dut souvent se défendre de l'accusation de porter *tort* à la Russie (cf. « Acte d'accusation »). Soljenitsyne dans ce *Cercle 96* se justifie par l'exemple de Herzen. Toutes les analogies entre zeks de la charachka et Rosicruciens ou stoïciens antiques nous montrent

¹ « Ostrog vieux mot russe pour désigner la prison. Soljenitsyne le commente philologiquement dans l'*Archipel du Goulag*.

que l'essentiel est encore pour lui la conquête de l'autonomie de l'individu. En somme une redéfinition de l'honneur. Ces hommes ont à réinventer l'honneur dans une société perverse où l'honneur est devenu « de classe » c'est-à-dire est bafoué. Nerjine et Volodine agissent par *honneur* mais ils n'ont pas de thèse propre, ou du moins ils ne nous la découvrent pas. C'est ainsi que la discussion entre Nerjine et Roubine, dans ce « nouveau » chapitre 47 porte sur le refus ou non de la « collaboration ». Nerjine refusant la dialectique de Roubine concernant le socialisme s'arc-boute à cette seule et frêle notion d'honneur : voler la bombe à hydrogène même pour le compte du socialisme, reste un vol, une action basse et vile. Voilà à quoi en est réduite la patrie du socialisme ! Ce qui unit Volodine, Guerassimovitch, Nerjine, Sologdine et Roubine aussi, malgré qu'il en ait, c'est cette notion d'honneur : il y a des choses qu'ils s'interdisent de faire.

La différence entre le *Cercle 96* et le *Cercle 87* porte sur l'amplitude de ce refus, son champ d'application. Dans la version « 87 » le refus s'applique aux rapports inter-individuels, dans la version « 96 » il s'étend aux rapports individu-État.

Corrélativement à ce changement, s'opère dans le *Cercle 96* un alourdissement du portrait de l'homme qui incarne l'État, c'est-à-dire du Tyran, Staline. La comparaison des cinq chapitres « staliniens » du *Cercle 96* et des deux du *Cercle 87* démontre à l'évidence qu'ici il n'y a pas substitution d'une fable à une autre, mais que le texte divulgué en 1968 était effectivement une version contractée du texte du *Cercle 96*. La ventilation des passages retenus est différente, mais il n'y a pas, dans le *Cercle 87*, d'innovations. La différence est de quantité — le monologue du despote vieillissant est raccourci, tronqué excessivement dans la version allégée et le pôle « Staline » s'en trouve affaibli. Or ce pôle est capital dans le *Cercle 96*. Car le captif volontaire du bunker du Kremlin sert en quelque sorte à exorciser le mal carcéral des captifs de Marfino¹. Car si les vrais captifs s'affranchissent du mauvais cercle par le dialogue et la sublimation opérée par l'intelligence, le Tyran, lui, s'enclot involontairement dans une prison où presque rien ne pénètre du monde extérieur. Le « nouveau » Staline redoute et abhorre la lumière du soleil :

« Le plus insupportable à Staline était le matin et le midi : tant que le soleil montait au ciel, s'ébattait, courait à son point culminant — Staline dormait dans l'obscurité, enfermé, enchâssé dans les lourds rideaux. Il se réveillait lorsque le soleil déjà baissait, se modérait, se hâtait vers le terme de sa courte existence diurne. » (I, 121)

¹ La « nouvelle » rédaction rétablit l'appellation authentique de la « charachka », Marfino, alors que dans le *Cercle 87* elle était changée en Mavrino. La désignation officielle de la — charachka de Marfino — était « prison spéciale n° 16 ».

Ce thème est en opposition évidente avec le thème mystique du matin naissant qui vient baptiser les détenus de Marfino d'une seconde naissance. La lumière naissante du jour (« svetalo ») baigne l'église de Nicéas-Martyr (dans le souvenir torturé de Yakonov) et les yeux azurés de Sologdine grands ouverts sur le « miracle » de cette lumière incréée. « Et son âme connaissait une paix inébranlable. Ses yeux étincelaient comme ceux d'un jeune homme. Sa poitrine largement ouverte au froid piquant s'enflait d'une plénitude d'être. » (I, 194)

La haine du soleil est, chez Staline, le symbole du refus de l'Espace ; c'est sur Staline que vient se catalyser l'attachement morbide à l'univers clos de la geôle dont auraient dû souffrir les pensionnaires-bagnards de Marfino. Il est leur fantôme négatif : bourreau asservi au cercle clos alors qu'eux, les victimes, communiquent pneumatiquement avec l'espace. « Ce qu'il aimait dans ce bureau, c'est qu'ici il n'y avait pas d'espace. » (I, 175)

La claustrophilie stalinienne s'étend au langage : ces chapitres sont un seul et même lent marmonnement monologique où le Tyran s'enferme dans son propre discours (alors que les prisonniers de Marfino pratiquent le dialogue le plus libre, le plus platonicien). L'histoire, celle du Parti est en quelque sorte ruminée dans ce monologue, et replacée dans le moule simpliste du « stalinisme » : l'univers entier, infantilisé dans la pensée du grand Guide, vient docilement se placer sous sa houlette paternelle, Lénine lui-même étant remis « en place », réprimandé pour ses foucades (« La cuisinière — c'est une cuisinière et c'est tout, son boulot c'est de faire les repas ») (I, 122). Rêve paternel d'un monde arrêté où les enfants ne grandiraient pas, où le temps s'immobiliserait, vision grand-paternelle d'une société où s'agitent vainement les « Boukharinets ». Ce portrait magistral où une sorte de chape sénile pétrifie le mouvement de l'histoire est à la fois un grand morceau d'écriture et une magistrale étude de la Tyrannie : le Tyran se rêve père effectif et absolu du peuple et rêve l'enfermement de l'univers dans la quiétude d'une « familia » à l'antique.

Soljenitsyne adopte la thèse de Staline agent de l'Okhrana tsariste, montrant le vieux dictateur, jusqu'à sa vieillesse, préoccupé d'effacer toute trace des archives de l'ancienne police secrète des Tsars. C'est cette tare ancienne que le maniaque des procès de 1937 répercute sur ses victimes, leur faisant avouer à tous le crime de duplicité qui est le sien...

Ces chapitres staliniens du *Cercle 96* ne sont pas, eux-mêmes, dénués d'une certaine « duplicité » d'écriture. En effet le double-jeu est patent entre cette rumination du Tyran et les comptes que l'auteur Soljenitsyne règle par le truchement de ce personnage : amenuisement du rôle de Lénine, « Octobre » ramené à une foucade heureuse mais qui aurait pu et dû mal tourner, infantilisation de tous les leaders bolcheviques vu à travers l'impitoyable

« réalisme » stalinien. Soljenitsyne réemploie la méthode dans *Lénine à Zurich*, mais avec moins de bonheur, peut-être, qu'ici. Car tout l'art de ces chapitres tient dans l'authenticité de cette « ruminantion » : l'ancien séminariste mi-cynique, mi-superstitieux ne croit pas un instant aux coquecigrues des « idéologues ». Le voici pensant à Trotski :

« Un âne qu'il faut être pour y croire, à la révolution en Europe ! ils ont beau eu vivre là-bas, ils n'y ont rien compris ; Staline lui y a été une fois — et il a tout saisi. Mieux vaut mettre un cerge pour la nôtre de révolution, c'est miracle qu'elle ait réussi. » (I, 133)

Au chapitre 46 (« Le château du Saint-Graal ») un autre détail significatif : Lénine disparaît, lors de l'ultime révision du texte, de la liste des « âmes de feu » qu'énumèrent Nerjine et le peintre Kondrachev, âmes de feu qui ont créé la Russie, une Russie indomptable, violente, contraire à la mièvrerie des Lévitane et autres peintres qui ont imposé un faux stéréotype... Aux Vieux-Croyants, à Jeliabov et autres terroristes populistes, Nerjine ajoutait Lénine. Le Soljenitsyne de 1978 le biffe, non par vengeance certes, mais parce que l'image de Lénine s'est pour lui irrémédiablement ternie. Il n'est même plus le principal coupable. Derrière lui se profile, dans *Lénine à Zurich*, l'affairiste révolutionnaire et juif Parvus. Et avant lui ont trahi tous les « libéraux », Milioukov en tête ¹. Toujours est-il que ce Lénine du *Cercle 96*, vu à travers le « rapetissement » stalinien ne joue plus aucun rôle capital. Cynique, il est jugé et dépassé par un autre cynique, habitué à manier les hommes comme un enfant ses jouets.

Cependant de tous les personnages du *Cercle*, c'est Sologdine qui subit les retouches les plus intéressantes. Au chapitre 26 (« Sciage du bois ») Nerjine remémore à Sologdine leur première rencontre. Une première rencontre que le prototype de Sologdine, Dimitri Panine ² — a de son côté, racontée. Cette rencontre est capitale car il apparaît clairement à quiconque étudie l'œuvre et la vie de Soljenitsyne que Panine-Sologdine a joué le rôle peut-être essentiel dans la formation morale et intellectuelle du zek Soljenitsyne-Nerjine. La brouille actuelle entre les deux hommes ne fait que rendre plus complexe l'histoire de cette relation. Dans *Soljenitsyne et la réalité* (Paris, 1976), sorte de catéchisme anti-Soljenitsyne où Panine critique point par point toutes les prises de position du publiciste Soljenitsyne, on voit clairement que la relation première a été celle d'un mentor à son élève, ou d'un père à son fils. Autrement dit c'est Panine qui a été le maître de révolte, et même de haine contre le régime pour le zek encore naïf qu'était Soljenitsyne à son arrivée à la « charachka ». Or

¹ Milioukov est une des cibles principales du grand roman historique *La Rone rouge*, dont *Août 14* est le prologue.

² Panine vit aujourd'hui à Paris. Il a publié les *Carnets de Sologdine*, *le Monde oscillant* et plusieurs brochures apologétiques éditées par les éditions catholiques russes de Bruxelles « *La vie avec Dieu* »

l'histoire ultérieure de cette relation est celle de l'émancipation de l'élève vis-à-vis du maître. D'où les tensions, rancœurs, sous-entendus et surtout retouches aux portraits déjà faits qui caractérisent aujourd'hui le rapport Nerjine-Sologdine. Soljenitsyne corrige le portrait de Sologdine. Panine revoie ses Mémoires sur Soljenitsyne. En 1973 Panine écrit. « À notre sortie de prison, nous nous sommes vus rarement et nos opinions divergeaient » (*Carnets de Sologdine*). En 1976 il commente : « Je rendais justice à son talent d'écrivain mais avec dureté je lui indiquais ses erreurs » (*Soljenitsyne et la réalité*). Depuis qu'il est en Occident, Soljenitsyne sent derrière lui l'ombre accusatrice de cet ancien « maître » adoré qui aujourd'hui le condamne cruellement. Dans chacune de ses prises de position, il doit prévenir, au moins mentalement, les surenchères impitoyables de Panine : chaque prise de position est jugée « faible », chaque acte de guerre antisoviétique est estimé insuffisant, chaque offensive dérisoire. Mieux même : Soljenitsyne est soupçonné de vouloir perpétuer le règne du mal en Russie afin de préserver sa position de « précepteur » aux yeux de l'Occident. Ce diagnostic assez inattendu (et évidemment passionnel) est donné à propos des prises de position de Soljenitsyne contre l'émigration. « D'où vient à Soljenitsyne, écrit Panine, cette méchanceté, cette haine et cette absence de compréhension des choses les plus élémentaires ? »

On pourrait multiplier les signes de cette curieuse situation de mutuelle rancœur et dénigrement entre les deux hommes. Situation déclarée du côté de Panine, supportée silencieusement du côté de Soljenitsyne (selon nous). Naturellement l'impact de chacun des deux hommes est très différent. Panine est un publiciste passionné mais limité, enfermé dans son propre et incommunicable système gnoséologique, alors que Soljenitsyne est un écrivain mondial qui a trouvé la communication avec les hommes d'aujourd'hui. Néanmoins la relation Nerjine-Sologdine nous semble fondamentale pour la formation de Soljenitsyne lui-même et il est possible de la lire en filigrane dans l'histoire même du texte du *Premier Cercle*. Le Sologdine du *Cercle 87* est avant tout un « toqué », un original aimé pour ses lubies, sa pureté, son talent. Mais n'oublions pas qu'il est tout entier occupé à se sauver seul, individuellement, par l'invention du Chiffreur Universel. Sologdine ne croit qu'à la prouesse individuelle. Il se bat seul contre l'Hydre, il compte gagner seul. Le Sologdine du *Cercle 96* est le même, mais aux traits déjà connus s'en ajoutent d'autres. La rencontre initiale, racontée au chapitre 26, est nouvelle. Écoutons la confession de Nerjine, ou plutôt sa profession d'amour : « C'est le matin, je descends au lavabo en sifflant quelque chose. Tu étais en train de te sécher et tu levas le visage de la serviette, dans la demi-obscurité. Et moi je fus pétrifié ! Je crus voir la Sainte Face sur l'icône. Plus tard je t'ai regardé de plus près et j'ai vu que tu n'étais pas un saint, je te le dis sans flatterie. — Sologdine éclata de rire —... Ton visage était rien moins que doux, mais il était extraordinaire... Et sur le champ j'eus confiance en toi, cinq minutes après je te racontais tout... — Oui, je fus stupéfait par ta précipitation » (I, 200). Non

seulement Sologdine a un visage d'icone, un visage « acheiropoiète »¹, mais il incarne un christianisme dur et triomphant, à la Greco. Il parle comme un grand-maître de Santiago : « Immuable était le bleu de ses yeux ». Les bras solennellement croisés sur la poitrine — cette pose lui convenait particulièrement — il déclare en haussant le ton :

« — Ami ! Seuls ceux qui veulent la ruine du christianisme le transforment à toute force en une croyance de castrats. Le christianisme est la foi des êtres forts en esprit. Nous devons avoir le courage de voir le mal du monde et de l'extirper. Sois patient, toi aussi tu viendras à Dieu. Ton je-ne-crois-à-rien n'est pas un terrain pour l'homme pensant, c'est une misère de l'âme ».

(I, 201)

On voit que le Sologdine du *Cercle 96* a une stature tout autre. Nouveau Christ ou nouveau Grand Inquisiteur, il domine Nerjine, le soumet à sa volonté quasi instantanément. Or Nerjine est venu le consulter sur un point de morale essentiel dans l'univers du Goulag (qui occupe une place importante dans la pièce *Le cerf et la putain des camps* et qui est repris dans *L'Archipel du Goulag*), à savoir : la conduite à tenir face aux truands (« ourka ») qui terrorisent les « politiques » avec la complicité active des gardiens. Faut-il répondre par la violence ? Sologdine n'hésite pas : il faut extirper le mal, il faut tuer. L'auteur lui-même nous renvoie à une référence symbolique : celle des Karamazov : (« Ce même jour, après toutes tes révélations évangéliques, je te bombardai d'une petite question... — karamazovienne »). Des deux « garçons russes » qui se rencontrent ici pour débattre du bien et du mal, il est évident que Sologdine est l'aîné, qu'il est Ivan, mais un Ivan encore plus identifié à l'Inquisiteur, un Ivan délivré du doute, un « croisé » en lutte contre le Mal. Nerjine inquiet, indécis, vient le consulter et reçoit une leçon de christianisme « viril » et même guerrier, (lui-même en est encore à l'étape « stoïcienne », à la sagesse antique). Il faut lutter, guerroyer (Sologdine est comparé également au saint guerrier Alexandre Nevski), atteindre coûte que coûte la perfection dans la maîtrise de soi. (Comme Aliocha, Nerjine court de l'un à l'autre, sollicitant les conseils).

Ce chapitre 26 (qui, avec le 27, correspond à l'ancien chapitre 24 du *Cercle 87*) est à tous égards révélateur de la relation première, quasi initiatique entre Nerjine et Sologdine. Une relation qui contient l'aveu même de la faiblesse, disons de l'infériorité de l'initié Nerjine-Soljenitsyne. Car si Nerjine a succombé instantanément à l'*aura* iconique de Sologdine, il a eu à la fois raison et tort. Raison parce que Sologdine est un maître authentique. Tort parce que ce maître enseigne précisément la défiance, la maîtrise, le secret. La soumission de l'élève au maître a été « précipitée ». Sologdine, lui, a maîtrisé

¹ Terme théologique pour désigner la Sainte Face, non faite de main d'homme. Le mot était dans une variante du *Cercle*, l'auteur l'a supprimé. Il est utilisé dans *Août 14* à propos de Samsonov, « l'agneau de sept pouds ».

son intériorité. Il l'a organisée en défenses et fortifications successives. Et il y a neuf *sphères* dans le « moi » sologdinien, comme il y a neuf *cercles* à l'Enfer dantesque... « N'oublie pas que nous vivons à visière baissée, toute la vie à visière baissée ! On nous y a contraints. Et d'ailleurs les hommes sont généralement, et même hors ce cas, plus compliqués qu'on nous les peint dans les romans ». Autrement dit, Nerjine a commis une faute du fait de son allégeance précipitée. Il se justifie d'ailleurs, et rappelle à son maître qu'une des lois de la prison est de savoir déceler au *premier coup d'œil* la nature vraie de celui qui entre dans la cellule. Mais Nerjine est par définition un disciple innocent-coupable. La doctrine même du Maître eût exigé qu'il ne se soumit point si vite. La leçon infligée par Sologdine est double : c'est celle du zek accompli, du citoyen-bagnard : fortifier le moi, ne le livrer à personne, et c'est aussi celle d'un *alter ego* soljenitsynien qui juge l'écrivain : il faut une réserve inexpugnable à chaque personnage, un secret du « moi ». Cette leçon si bien « jouée » dans ce chapitre nous ramène aux problèmes que nous soulevions au début de cet article. Soljenitsyne ancien bagnard, ancienne victime du monde concentrationnaire, n'a pas pu ne pas être profondément blessé dans son for affectif. À l'expression spontanée de la quête de communication — incarnée par Nerjine — l'écrivain oppose la fortification du « moi », le refus obstiné de la mise à nu qui sont les armes élaborées par le zek Sologdine.

L'histoire du texte du *Cercle*, telle que nous la lisons dans les textes aujourd'hui publiés et telle que nous la présumons dans les étapes intermédiaires que l'auteur — vraisemblablement — ne livrera jamais, nous laisse apercevoir une évolution significative du personnage Sologdine : d'abord figure christique, maître de toutes les pensées, et maître impitoyable puisqu'il condamnait même la soumission « précipitée » de l'élève, puis rabaissé au niveau d'un chevalier de l'individualisme et d'un « toqué » sympathique, Sologdine reparaît après d'ultimes retouches dans la publication de 1978 à la fois grandi à nouveau et rabaissé par la supériorité morale d'un Nerjine refusant la « collaboration » et quittant le confort du premier cercle pour l'abjection du huitième ou du neuvième cercle. À Sologdine qui lui propose d'entrer dans son groupe de recherches et « d'en mettre un fameux coup », Nerjine répond dans la nouvelle version : « Mais si on en met un fameux coup, quand donc aura-t-on le temps de se développer intérieurement ? »

Cette fois-ci l'élève Nerjine a vaincu son maître Sologdine. C'est lui qui part « fortifier » son propre « moi » et c'est Sologdine qui « collabore » et par là-même affaiblit ses fortifications. On se rappelle qu'à la fin de ce chapitre 95 (86 dans le *Cercle* 87) Nerjine prend les mains de ses amis ennemis, Roubine et Sologdine, et veut les réconcilier avant de descendre plus bas dans l'Enfer. Cette scène chevaleresque masque peut-être ce qui a pu être le cheminement profond du livre : un progressif affranchissement vis-à-vis de Sologdine. À la « table ronde » des nouveaux chevaliers, il y avait un aîné, un « maître ».

Lorsque le cycle du *Premier Cercle* est achevé ce *primus inter pares* n'est plus Sologdine, mais Nerjine lui-même.

De toute façon ce n'est pas Soljenitsyne lui-même qui nous remettra les clefs secrètes de son livre. Ce livre envoûtant, cathédrale de tous les leitmotive de cet écrivain, « chanson de geste » des chevaliers du Goulag, a une profonde mission sotériologique. Thérapeutique pour son propre créateur, elle joue également un rôle salvateur pour nous : elle délie, affranchit de la soumission secrète, profonde, consentie et douloureuse à la fois à l'idéologie totalitaire. Elle est une sublimation de l'état de serf-arbitre (pour parler comme Luther) par le rétablissement du dialogue et de l'échange entre pairs. C'est pourquoi elle rejoint les dialogues platoniciens et les chansons médiévales du cycle du Graal : comme eux elle est un moment mystique et euphorique de fraternité humaine.

SIXIÈME PARTIE

ENTRE LA « PROVOCATION » ET LA « RÉCONCILIATION »

CHAPITRE XXX LE POU MON SINIAVSKIEN

[Retour à la table des matières](#)

André Siniavski est un des grands écrivains russes vivants. Cet homme à longue barbe de moujik, aux yeux noyés de bonté malicieuse et de perpétuel étonnement est aujourd'hui un des plus extraordinaires rénovateurs du mot russe. Son père était un socialiste révolutionnaire, et André s'imbiba tout jeune de cet esprit ardent de sacrifice qui mena l'intelligentsia russe sur les voies amères de l'exil ou du long enlissement stalinien. Peut-être le destin tragique de cette passivité historique explique-t-il un certain aspect de l'œuvre de Siniavski : je dirais son côté « rozanovien » ; car du petit bonhomme mystique, toqué et pervers qui écrivait plus qu'il ne vivait, mêlant la « confection » littéraire, comme dit Siniavski, à toute la quotidienneté de la vie, aux stations accroupies des cabinets, aux descentes dans la rue, aux incursions à l'église, au rangement indéfini de ses collections de monnaies, Siniavski a hérité son style extraordinairement libre, capricieux, fantasque comme le bourdonnement de la vie par un après-midi d'août... Et aussi une certaine vision grotesque du monde, monde regardé en louchant, à la loupe « menteuse » de l'art.

Il y a eu d'abord un Siniavski critique littéraire virtuose, toujours à l'extrême limite du « permis » soviétique. Mais qui, rentré dans sa « tanière » littéraire, malmenait le papier vierge des rinceaux coupants et fantastiques de ses peurs et de sa vengeance : ce fut la création de ce double littéraire, Abram Tertz, le Mandrin juif russe, insaisissable et honni. Le monde grotesque et étouffant de Tertz, dans ses *Récits fantastiques* et dans *Lioubimov*, était une figure de style issue de la tanière. Siniavski, lui, arpentait avec sa femme Marie

les espaces du Grand-Nord russe, à la recherche de l'arabesque populaire, et aussi de la fosse où périt le protopope Avvakum, si rétrécie et glacée que le grand révolté russe y voyait l'univers dans un saisissant raccourci, une plénitude d'espace que ne donne pas l'aisance quotidienne de la vie. Ce Grand-Nord de la Russie, que célèbre un Soljenitsyne parce qu'il symbolise l'appel au renoncement et à l'ascèse, pour Siniavski définit une composante éminemment russe, qu'on peut appeler le « va-tout » russe, le goût des extrêmes : « Quand même, le plus important dans l'homme russe, c'est *qu'il n'y a rien à perdre*. De là le désintéressement de l'intelligentsia russe (si l'on excepte l'étagère à livres). Et la droiture du peuple qu'on se saoule ! pour la Russie ! les cœurs à nu ! Tirez donc, salauds » (*Pensées à l'improviste*)

Siniavski sent la Russie comme un Rozanov : dans l'extrême nudité de son histoire, l'appriivoisement douillet de la religion (le « dieu russe »), l'indifférence à l'individuel, la gravité du quotidien. Lorsqu'il est arrêté en 1966 et condamné par un tribunal soviétique pour avoir écrit des récits fantastiques « antisoviétiques », il plaide non coupable et s'acharne à démontrer à un Moloch sourd que le texte littéraire est rebelle aux analyses juridiques. En vain. Le voici donc au bagne de 1966 à 1971, « purgeant » ses récits fantastiques. Là se parachève son évolution spirituelle, ce long détour menant à Dieu, et qui passe par la révolte (« Dieu, tue-moi ! »), lui redonnant le monde réconcilié.

Une voix dans le chœur, c'est la chronique de cet homme dans « la fosse », ce sont les lettres interminables adressées pendant cinq années à sa femme Marie (la censure du camp n'en autorisait que deux par mois, mais avait oublié de limiter leur longueur...). Regroupées, ces lettres se sont agencées en un livre qui, comme tous les grands ouvrages russes depuis *les Âmes mortes*, échappe à toute définition de genre : cela tient du journal intime, de la méditation artistique, de l'épître familière, du simple calepin d'écrivain. Un peu comme si Dostoïevski avait mêlé son *Carnet de Sibérie*, son *Journal d'un écrivain* et les grandes scènes-confrontations de ses romans. C'est une œuvre-« parenthèse », où chaque développement, avant de s'achever, en ouvre un autre, et où jamais la parenthèse ne se refermera ; un livre où « la tête nous tourne à force d'impressions » un « livre-poumon », ramifié à l'infini, mais où quelque chose d'essentiel respire, qu'on l'appelle âme ou qu'on l'appelle Dieu.

« Si l'on resserre l'homme, si on le ramène à la portion congrue, au minimum, son âme, privée de forêt et de champ, rétablit le paysage à partir de ses propres réserves, qui sont inépuisables. C'est sur ce principe que vivaient les moines. » Ainsi resserré dans le microcosme du camp, Siniavski rétablit l'univers culturel, minéral, végétal, aérien tout entier. Cela commence par la remémoration des livres d'enfance qui *apprenaient le monde* : *Gulliver* de Swift et *Robinson Crusoe* de Defoe, l'un tout cruel parce qu'il change constamment les coordonnées de vie, l'autre tout bon parce qu'il restitue à

Robinson les joies de la germination d'un seul grain de blé, et cela est un pari plus grave que sur la dame de pique... Le réel siniavskien, c'est le réel de notre *attente* : un beau jour, l'artiste, *rencontre son* « réel », et, tout éperdu de reconnaissance, il crée son « second univers ». À l'homme « en situation d'art », tout devient plénitude. Et l'art n'est que l'éternelle redite de cet épanchement. Cette exaltation, héritée de Pasternak, qui fut le maître en poésie de Siniavski, confère à cette méditation sur l'art une aura presque mystique. Quelle aversion pour Tchekhov, que même l'art ennuyait ! « L'art est possédé par un sentiment du réel plus fort que tout ce que peuvent imaginer les hommes attachés à la vie pratique. »

Ainsi tout le vécu est là, fascinant, tout au fond de la « fosse », ses jurons, ses dictons, ses plaisanteries de bagnard, ses réflexions d'ordre littéraire, ethnographique, religieux, la collection de toutes les « voix » du bagne, et le temps long « qui fait tic-tac ».

« Les chats vous donnent, Dieu sait pourquoi, la sensation d'avoir le sang bleu », note Siniavski, attentif aux métamorphoses du réel. Le vécu est tissé de silence et de mots. « Les mots doivent faire silence », dit Siniavski. Le silence est la principale voix dans ce chœur, un silence plein, profond, surréel, qui, comme la pluie, donne un « étrange sentiment de naufrage, un peu réchauffé de tendresse ». C'est lui qui vient remplir tous les vides de la page, entre toutes les merveilleuses acrobaties de mots. Car ils sont complémentaires, ces deux Siniavski : le mystique, qui écoute le silence de la création, et le musicien saltimbanque qui n'a pas son pareil pour écouter les pirouettes de la langue. Et quelles stupéfiantes « interprétations » des vocalises de la langue russe, des loopings qu'y font les mots étrangers, des naturalisations cocasses que pratique le peuple ; quelles profondes analyses des assonances de ces mots clés de l'histoire russe, qui ne doivent leur fortune qu'à de fausses parentés bâtarde établies par le peuple !

« Et si on se créait son propre langage et qu'on y habite comme, avec ses saisons, ses moineaux, sa souris réfugiée derrière le radiateur, le singe dans la forêt ? » Cette langue de Siniavski, dansante, incrustée d'une multitude de matériaux sonores ou imagés qu'elle prend au réel et porte à une puissance deux de réalité, est une langue primesautière et « croquante » comme un fruit mûr... Admirons ici l'art et la maîtrise des deux traducteurs qui ont transcrit en français cette prose russe toute végétale, ourlée comme un feuillage, un buisson...

Pour les lecteurs de *L'Archipel du Goulag*, voici, si l'on ose dire, l'antidote. Soljenitsyne est animé de l'esprit de la juste vengeance, il est un prophète-né, un historien du bien et du mal, un arpenteur de l'ignominie humaine. Il se sent investi par un peuple de voix tuées, mortes, il les rend à l'humanité, avec les coordonnées du bien et du mal, qu'ont effacées les idéologies. Siniavski, au

premier abord, paraîtra « léger » en comparaison ! N'est-il pas l'artiste éperdument énamouré de l'acte de création ? Et pourtant, dans la « fosse » du camp, il rencontre à chaque pas les preuves de l'inextinguibilité de cet instinct de l'homme et retrouve partout l'art, telle une offrande que fait continuellement la vie à l'homme. « J'ai passé la journée au chargement. Mais l'été, c'est tout de même plus facile. Au soleil, à l'air, on se croirait sur un bateau : on vogue. Les nuages approchent du déjeuner : le bosquet tournoie. Un océan de lumière t'est offert : vis et règne ! »

Le « zek » Siniavski, avec sa barbe généreuse et son doux regard de myope porté sur le monde rétréci du camp, semble en définitive « régner » sur ce second univers : l'art. Un univers qui englobe tout ce que l'homme dit, mais aussi tout ce qu'il fait. Un regard qui voit l'été « essayer » mai et juin comme on essaie des robes. Et l'Évangile rallumer la vie comme une pierre à feu. Tout ce grand dénudement des choses en deçà des barreaux lui semble un réceptacle pour autre chose. Tout est calice, même le carré de terre écrasé des lumières jaunes des projecteurs et regardé par les miradors jour et nuit.

Jamais méditation esthétique fut-elle plus obstinée, ni plus grave ? Dans la désolation du camp, on comprend mieux une certaine « seconde vie » des choses, fût-ce l'âme inquiète et chantante d'un cheval, toute réfugiée dans la mobilité de ses oreilles !

Cette méditation passe toujours par les formes. En elles, par elles, Siniavski devise sur l'histoire, le cosmos, la poésie. Ce qu'il aime chez Suétone, c'est le « minerais anecdotique ». Ça, c'est vrai. Il faut que l'historien informe autant que fait le conte sur le sommeil des héros, les présages et les grains de beauté, le lien mystérieux avec ailleurs. Sa méditation sur l'enluminure occidentale médiévale, sur l'acuité proprement fantastique de la culture occidentale où tarasques et dragons se présentent armés de tous leurs détails l'amène à reprendre la méditation gogolienne sur *l'immaturité* des formes russes, que traduirait bien le culte orthodoxe pour le Saint-Esprit, et la perpétuelle hésitation entre un conservatisme excessif des formes et un nihilisme iconoclaste. « Aux jardins potagers européens du Moyen Âge s'oppose à l'Est une plaine où les hommes, exposés à tous les vents, se serrent les uns contre les autres — égaux, accessibles, sociables — des voisins, des pays. » Et qu'une des plus belles pages du livre soit l'éloge de Mandelstam ne saurait nous surprendre. La familiarité avec l'histoire, avec le « matériau » du siècle confère à l'œuvre de Mandelstam une insolite précision « d'herbier » : Siniavski la lui envie et s'efforce lui aussi d'isoler la « chaux » vive du présent et de ressouder l'époque à l'humanité.

Un mot ici de cette humanité, c'est-à-dire du chœur. Chœur viril, grossier, imagé, riche en « perles » linguistiques, quel rôle joue-t-il ? Au fond, n'est-il pas là simplement pour illustrer la « voix » centrale, celle de l'*artiste*, tant

l'artiste Siniavski que l'artiste qu'il y a en tout homme ? Également pour l'aider à se dire lui-même, comme le réel aide l'artiste ? *Une voix dans le cœur*, c'est le titre d'un des plus célèbres et des plus désespérés poèmes d'Alexandre Blok :

*Ô, si vous saviez, enfants, les jours
Sombres et glacés qui vous attendent !*

La référence implicite à ce désespoir salutaire et fou doit être comprise, pensons-nous, comme un nouveau départ : les jours sombres et glacés ont déjà roulé à nous, et déjà obstrué le caveau. Et l'artiste revient, vieilli, affaibli, chancelant, mais triomphant aussi, comme un qui revient du séjour des morts. « *Là-bas* on comprend tout de même que tout prend fin. On a beau dire, c'est quand même le séjour de la mort. Et j'y ai été. Pas beaucoup, mais j'y ai été. » Parole de la condition de l'artiste ? L'épilogue du livre, qui dit le retour de *là-bas*, est comme tout chargé de ce poids de la mort. Brusquement, il n'y a plus de centre, et la voix s'apitoie, comme celle de Blok, sur les enfants qui ne savent pas. Celui qui sait écoute silencieusement les coups de bec des moineaux sur la tôle et pense : voilà le festin de la vie !

Livre désorientant, livre-labyrinthe, lui-même « herbier » de la parole humaine qui est ici consignée entre les pages blanches d'un vaste espace méditatif, *Une voix dans le cœur* est vraiment un grand livre. Pas seulement pour la nouvelle émigration russe. Et pas seulement pour la Russie.

*
* *

Ce « conte » dédié à la mémoire lumineuse de E.T.A. Hoffmann, se place dans la prolifique descendance russe d'un grand auteur fantastique allemand, une lignée qui va de Gogol à Boulgakov. Le fantastique hoffmannien consiste souvent à jouer avec les identités. C'est un jeu qu'adore Tertz-Siniavski : aux plaisirs de la mystification s'ajoute la réflexion sur l'artiste qui est toujours un paria, un voleur de réel, un détrousseur de la vie. Avec *André-la-poisse* André Siniavski s'en donne à cœur joie et nous fournit, dans un conte burlesque, encore une hypostase du « je » insaisissable de l'écrivain.

Le titre russe est intraduisible en français : c'est KPOCHKA TSORES. Le lecteur russe, plus imprégné de Hoffmann que le français, entend aussitôt le titre d'un conte d'Hoffmann : KROCHKA TSARES, c'est-à-dire « Le petit Zacharie », mais il en entend une déformation malsonnante car TSORES est un mot d'argot venu droit de l'hébreu : c'est la guigne, la poisse, les emm... Et tout comme le petit Zacharie d'Hoffmann, c'est bien la poisse que le narrateur-paria Siniavski apporte à sa famille imaginaire. De nombreux éléments de la fable viennent droit d'Hoffmann : ici aussi une fée protège indûment l'avorton porte-malheur, seulement lorsque le narrateur la retrouve bien après qu'elle s'est

penchée, pédiatre, sur son berceau, elle est devenue... une marchande soviétique.

« Cette fois-là elle s'élevait au-dessus du rayon épicerie d'un colossal supermarché à nourrir tout Moscou et, d'une main de porcelaine, pesait à qui ses bonbons, à qui sa farine ». La fantasmagorie de l'étalage qui se développe au chapitre 7 est évidemment proprement soviétique : seule la pénurie peut habiller de merveilleux le stand « bienheureux où virevoltait ma belle enchantresse qui, juchée sur une estrade, dominait son savon et son sel ».

Or Dora, la fée-pédiatre-épicière a ouvert la bouche de Siniavski-le bègue mais, en revanche, elle lui a dérobé l'amour. Il cesse de bégayer mais il commence sa carrière de « guignon », tout comme Cinabre dans le conte d'Hoffmann. Autrement dit il goûte à la magie de l'écriture et découvre qu'absolument tout le réel est « artistique » et que lui, le poète, peut donc détrousser tout l'univers du réel.

À l'école, à la fac, André-la-Poissee s'enferme dans les choix les plus ambigus, les plus décadents. On parle de chiens et lui, tout à trac, de faire un panégyrique du basset. Dora la fée l'admoneste :

« T'as toujours une saloperie en tête, Siniavski, toujours à te tortiller pour faire ton numéro ! Jusqu'à ce chien que tu as choisi exprès pour sa perversité. Chien décadent ! chien monstrueux ! Sur ses courtes pattes ! »

Et tous d'entonner : « Basset lui-même ! »

Or le basset Siniavski passe partout, sous toutes les jambes et hume tout le malodorant. Peureux dans la vie, malchanceux en amour, il s'aperçoit bientôt de son « don » : faire le malheur de tous ceux qu'il croise. Et en particulier de ses cinq frères (lui-même étant le sixième, l'inutile, le bâtard récusé par sa mère, issu d'un autre lit et toujours en quête du nom — introuvable — de son père).

« Mes frères, tous de superbes gaillards, avaient pris leur essor par tout le pays et je ne les voyais que rarement, par incursions, mais je pouvais juger de leurs succès par les récits succulents d'une mère que les années éloignaient de plus en plus de moi ».

Nicolas se fracasse le crâne en plongeant pour repêcher le sale basset d'André (« C'est toi qui a tué ton frère ! » lui lance la mère). Paul se fait épingler comme propagandiste koulak à cause des « bavardages importuns » du « porte-poissee » (c'est l'apiculteur du rucher qui l'a dénoncé). Vassili le colonel meurt au front, faussement rappelé de permission par suite de la mésinterprétation d'un télégramme (« l'homme se dissipa, comme une buée,

comme l'odeur d'une cigarette dans un vécé de gare»). Le quatrième, un chirurgien, meurt d'un infarctus après avoir opéré André. Le cinquième, un dignitaire du régime, se fait écraser par un camion en lui courant après pour l'inviter à son anniversaire...

La vie est un noir tissu de quiproquos et de bévues. Surtout la vie soviétique et surtout celle de l'écrivain soviétique, sixième doigt bâtard et inutile à la belle main prolétaire que composent les cinq frères. On se justifie, on grimpe au mur mais le mal qu'on fait ne fait que croître... « Le mal n'est qu'un produit adventice du bien que nous méditons ». Bref nous sommes de méchants cabots et quelqu'un à notre mort nous empoignera aussi maladroitement qu'André-la-Poisse saisit les chiots que met bas sa chienne...

Resté seul, maudit par sa mère, n'osant pas allumer l'électricité pour ne pas exciter les cafards, ces armées de parasites nourris par l'homme à son corps défendant, l'écrivain entend gratter à sa porte : c'est la fidèle chienne qu'il avait chassée, et il revit la sinistre série noire dont il a été le héros malgré lui...

C'est alors qu'intervient l'épilogue : André retrouve la Fée. Vendeuse au supermarché elle dompte comme une souveraine les hordes de candidats à l'achat. Magicienne, elle distribue ses denrées sans égards pour le « talon » délivré par la caisse. Déjà André est amoureux, réclame des feuilles de laurier pour la fête : « Il y a beau temps, citoyen, qu'il n'y a plus de laurier en magasin. Ne voulez-vous pas du poivre ? ou du cumin ?... »

La Fée l'emmène chez elle, non pour l'épouser, mais pour lui faire cadeau d'une énorme armoire — bibliothèque à pieds courtauds et torsadés qui n'est autre qu'Ernst Theodor Amadeus Hoffmann (« et plus particulièrement Amadeus ! »). La fée lui montre dans la pièce d'à côté ses cinq frères attablés, morts, et d'accord pour imputer leurs malheurs à ce frère bâtard (l'écrivain !). Le jour se lève, des bribes de vociférations parviennent encore, les feuilletts griffonnés en une nuit sont là, accumulés, face aux cinq doigts de la main de l'écrivain, les cinq frères assassinés...

Par ce conte loufoque, situé dans une réalité soviétique « déplacée » par le fantastique, Siniavski renoue avec Tertz, avec l'auteur des *Récits fantastiques* et de *Lioubimov*, avec le pamphlétaire de *Qu'est-ce que le réalisme socialiste ?* Dans ce texte drôle et raffiné, malicieux et grossier, l'écrivain Tertz-Siniavski reprend son thème favori : l'écrivain est un « assassin ». Mais cette fois-ci il réalise la métaphore... C'est Hoffmann soviétisé et complété car Hoffmann n'avait pas vu que le porte-poisse... c'était lui-même, ce sale juif d'écrivain, cet errant, ce cosmopolite, ce basset renifleur, cet assassin. Aidé par une traduction très virtuose (et ce en dépit de la modestie annoncée par le traducteur, Louis Martinez, dans son avertissement : « il va sans dire que beaucoup de calembours, d'inventions bouffonnes de l'original se sont évaporés à la

traduction »), ce conte siniavskien est à lire sans tomber dans le piège, le piège siniavskien par excellence, le piège de l'art : croire qu'il dérive du réel. Non, pour Siniavski c'est le réel qui dérive de l'art, et qui part à la dérive...

SIXIÈME PARTIE

ENTRE LA « PROVOCATION » ET LA « RÉCONCILIATION »

CHAPITRE XXXI

DE LA « CONTENANCE » DE L'HOMME

[Retour à la table des matières](#)

Une émission d'*Antenne 2*, le 10 novembre 1978, a réuni deux des livres dont nous parlerons ici, en la personne de leurs auteurs : Vladimir Boukovsky, célèbre « dissident » soviétique et Nina et Jean Kehayan, deux jeunes communistes français. Ils étaient opposés à deux des cinq auteurs de *l'U.R.S.S. et nous* (Ed. sociales) ouvrage qui présente les thèses actuelles du P.C.F. sur la bonne compréhension de l'histoire soviétique. Ses deux auteurs étaient Claude Frioux, russisant bien connu, spécialiste de Maïakovsky et Alexandre Adler. Sous l'œil amusé de Vladimir Boukovsky, rescapé miraculeux d'une longue lutte avec le pouvoir soviétique, échangé par les gens du Kremlin contre le communiste chilien Corvalan (l'échange eut lieu sur l'aérodrome de Zurich le 18 décembre 1976) — quatre communistes français échangèrent des propos très vifs qui mettaient à nu une divergence essentielle : pour Claude Frioux, l'URSS, est quand même socialiste, car malgré les « atteintes à la légalité », les « difficultés » de la vie courante, il reste une chose : « le mode de propriété y est socialiste ». À quoi Jean et Nina Kehayan répondaient avec passion : « quelle différence entre les capitalistes qui t'exploitent et une force abstraite qui t'exploite autant ? »

Jamais nous n'avions entendu des communistes français dire si clairement leur déconvenue au terme de deux ans de contact avec la patrie socialiste. C'est un événement important, « stupéfiant » même comme l'a dit Bernard Pivot. Certes il y a eu de nombreux « retours d'URSS » et celui de Gide, qui vient

d'être réédité est utile à relire : récemment dans *Le Monde*, Raymond Jean en faisait une relecture un peu empêtrée, entravée par une gêne que nous connaissons bien. Car enfin, si les « retours d'URSS » ne valent plus à leurs auteurs injures et crachats, ils provoquent encore la gêne. Je dois avouer que j'ai pris entre les mains le livre des Kehayan avec une certaine prévention : trop d'ouvrages mi-hypocrites nous ont mis en garde. Mais toute prévention est tombée à la lecture. Écrit avec vigueur, sachant être sobre et ordonné, constamment illustré d'exemples précis et d'anecdotes cueillies sur le vif et néanmoins abordant systématiquement toutes les grandes rubriques de la vie quotidienne en URSS aujourd'hui, ce petit livre me semble un des plus sincères écrits aujourd'hui sur l'URSS. Tout ce qu'il rapporte sonne vrai et s'il n'aborde pas la vie, culturelle des élites, ni la littérature soviétique actuelle (qui a aussi ses vrais auteurs), Rue du prolétaire rouge initie vraiment au cheminement soviétique à travers une société de pénurie et de bureaucratisation. Les points de rencontre m'ont d'ailleurs parus curieusement fréquents avec le second livre d'Alexandre Zinoviev : *L'Avenir radieux*. Ici comme là mêmes citoyens soviétiques écrasés par les tâches quotidiennes inutiles, dépouillés de leur temps (c'est-à-dire de leur vie) d'une manière sournoise mais inéluctable, courant acheter un quintal de papier hygiénique parce qu'il y a eu un arrivage miraculeux, rêvant d'accéder aux circuits de distribution restreints et surtout noyant leur sentiment d'échec personnel dans une soulographie chronique. Bien entendu le livre des Kehayan n'a pas — à mes yeux — le talent cinglant du satiriste Zinoviev, il n'opère pas avec les mêmes métaphores, il ne relève pas du genre fantastique. Mais il a des qualités précieuses aujourd'hui — et surtout dans ce domaine — la véracité à tout prix.

Il convient également de souligner que Nina et Jean Kehayan ne cèdent pas à un danger qui les guettait : celui de sentimentaliser sur leur sort de communistes déçus. Certes, ils ne cachent rien et leur livre est même tout tendu par la passion d'y voir clair. Mais là aussi ils sont restés sobres : tous deux militants actifs, l'un Arménien d'origine (avec des parents en Arménie soviétique), l'autre russisante, ils débarquent en 1972 à Moscou pour travailler au service de la propagande soviétique. Ils se veulent loyaux coopérants. Ils sont prêts — fort justement — à s'adapter à une vie plus difficile qu'en France. Mais peu à peu ils doivent se rendre à l'évidence : leurs interlocuteurs soviétiques se méfient d'eux parce qu'ils sont communistes. En URSS on vous appelle au Parti, c'est une carrière, un honneur, et finalement une caste. Ce n'est pas un engagement personnel et enthousiaste. C'est un style de vie « koulourny » c'est-à-dire qu'il faudra devenir un citoyen au-dessus de tout soupçon, tiré à quatre épingles, portant cravate et bien peigné. Sur la couverture de leur ouvrage les Kehayan ont fait reproduire un tableau du peintre officiel Penzov, exposé à la galerie Trétiakov et représentant le « maréchal » Brejnev en grand uniforme, tout chamarré d'or et constellé de décorations... Où sont l'ardeur, l'égalité, le mépris des hochets et des uniformes, la mèche folle et la furia du bolchevik de la légende ?

La pénurie, le marché noir, la combine, le harcèlement du citoyen par la guichetière-fonctionnaire, les queues interminables, doubles ou triples, dans les magasins, la rudesse générale de la vie sociale et le repliement égoïste sur ce qui peut rester de vie privée : les copains, l'alcool, ou les vacances sur une île déserte (chacun se défend comme il peut contre le grignotage de son existence). Les monomanies s'épanouissent et l'on voit un ingénieur évacuer peu à peu sa propre famille de son appartement parce qu'il y construit un hélicoptère... Un jour — rêve-t-il — la porte du balcon s'ouvrira et l'hélicoptère s'envolera.

Autre déconvenue : le rigorisme, la paralysie dans les mœurs. Aucune « éducation sexuelle », une contraception archaïque, des avortements faciles mais « signalés » au lieu de travail de la femme, et partout une promiscuité paralysante... Valia, l'amie institutrice de Nina, n'exclut pas qu'un jour l'appartement sera plus grand, le programme à l'école moins contraignant, la vie meilleure « mais nous serons peut-être si las déjà... »

Cette lassitude, cet attachement exacerbé à la propriété privée, ce rêve d'une petite occidentalisation avec gadgets et *Paris-Match* ont détruit les illusions de Jean et Nina Kehayan. Leur conclusion est qu'en dépit de tout — pitoyablement, mais obstinément — l'individu résiste quand même à la « normalisation »... Qu'ils soient remerciés d'avoir écrit un livre si sincère.

L'ouvrage de Vladimir Boukovsky *Et le vent reprend ses tours* est un grand livre. Placé sous l'invocation de l'Ecclésiaste (d'où provient le titre) le livre de Boukovsky est le livre d'un sceptique qui croit, d'un démuné qui a le courage infus, d'un agnostique qui pourrait redire avec l'Ecclésiaste : « tous les mots sont usés, on ne peut plus les dire » et qui pourtant les dit avec force et nouveauté parce qu'il transporte dans son minuscule baluchon de « zek » né « une chose, à vrai dire, qu'aucune fouille n'aurait su découvrir » et cette chose de contrebande appelez-la conscience, résistance ou encore le petit refus clair et têtu d'Antigone... c'est elle qui donne à ce témoignage sa force et sa lucidité.

On emmène le zek Vladimir Boukovsky de sa cellule 10 à la sinistre prison de Vladimir. « Hé, chef, chef ! Il faut prendre des bardes, le matelas, la vaisselle ? » Si on prend tout, c'est qu'il s'agit d'un simple transfert dans le bâtiment... Mais cette fois-ci la réponse du chef est embrouillée et le détenu encore si jeune mais endurci par plus de douze ans de détention n'arrive pas à saisir ce qui se passe. À vrai dire, le cas est unique : un avion soviétique va spécialement le conduire à Zurich où il sera échangé contre un prisonnier du Chilien Pinochet. Troc étrange, stupéfiant même et qui trahit ce que ses auteurs n'auraient jamais voulu avouer : le dissident Boukovsky, ce gamin de la génération des meetings politiques sous la statue de Maïakovsky, ce garçon frêle qu'on a voulu déclarer fou, qu'on a nourri de force par les narines pendant

douze jours, dont toutes les « universités » ont été la prison, a pris tant de poids moral, il symbolise une telle force qu'on va l'échanger contre un chef politique de renom international...

Et le vent reprend ses tours est la chronique émouvante, riche, variée des innombrables « prisons » de Vladimir Boukovsky. Certains pourront hésiter à le lire : il y en a eu tant déjà, de ces témoignages ! Le goulag se répète sans varier... Oui certes, mais les hommes face à ce goulag offrent les variantes inépuisables de l'humanité ? Le livre de Boukovsky prendra place à côté de ceux de Soljenitsyne et des *Récits de la Kolyma* de Chalamov (dont la première édition complète en russe vient de paraître à Londres : plus de mille nouvelles où le terrifiant est comme cristallisé en mille séquences dont chacune est un bout de l'enfer).

Comme l'homme est un minuscule *contenant* ! nous dit Boukovsky. En six mois de cohabitation dans une cellule on se connaît à fond, jusqu'à l'écœurement. Evguénia Guinzbourg, dans le *Vertige*, racontait, elle, l'isolateur : deux ans d'isolateur font, eux aussi, toucher à la fibre de l'homme. Que sommes-nous ? Une minuscule bobine de souvenirs d'enfance ? Un petit réservoir — vite épuisé — de vers et de chansons ? Une façon de réagir au danger, à l'injure, au coup ? Un petit rêve enfantin comme ce *château* féodal auquel rêve le zek Boukovsky, dont il fait la maquette, et dont un de ses co-détenus — condamné pour affairisme — lui fait un devis complet et lui explique comment le construire au marché noir ? Sans doute l'homme est-il un peu tout cela à la fois. Mais il est avant tout une volonté, un courage. Le Chinois Ma-Khoun, rencontré par Boukovsky, lui explique que chaque province chinoise est célèbre par un trait de caractère.

« Et ta province à toi, par quoi est-elle célèbre, lui demanda-t-on. Il finassa longuement, évitant de répondre, un peu gêné ; enfin il avoua quand même : c'était par l'opiniâtreté. Et c'est également par ce trait que Ma-Khoun nous était si proche ; nous sommes tous un petit peu de la province d'Au-hui, pas vrai ? »

La lutte de Boukovsky pour l'application du droit soviétique stupéfie constamment ses interlocuteurs. Il connaît le code par cœur, il en a fait son arme absolue. Il le fait connaître à ses co-détenus, il l'enseigne comme une table de Moïse. Et dans son corps à corps étonnant avec l'hydre sans cesse renouvelée des enquêteurs, des magistrats, des psychiatres et des gens du K.G.B., il les met tous en fureur par son obstination juridique. Il fabrique les requêtes par cent, par mille. Au fond du cachot. À la prison psychiatrique. Il a appris la langue de l'ennemi à fond et a découvert les fissures : rien n'est monolithique en ce monde... D'abord il y a le « formalisme » soviétique qui joue, dont il joue. Puis il y a les rivalités, la haine d'un corps de police pour l'autre, les carriérismes qui se saisissent de tout faux pas du concurrent,

Boukovsky armé de son crayon remue le monde du K.G.B. plus que Khlestakov celui des « âmes mortes » gogoliennes.

« Oh là là ! Où est-ce qu'on s'embarquait là !... commente-t-il sa grève de la faim pour obtenir l'avocat de son choix. Les autorités se déchaînent littéralement ; elles entrent toujours en fureur quand on les met au pied du mur. Mais justement, c'est dans ces instants-là qu'il faut leur casser les reins. Sinon, jamais nous ne sortirons de la merde. » (p. 364).

On découvrira en lisant Boukovsky l'enthousiasme de la jeune génération des années 60, celle qui fit de la subversion avec de la poésie et qui eut Galanskov pour poète et martyr. On découvrira la lutte de deux écoles psychiatriques : celle de Loutz à Moscou et celle de Snejnevsky à Leningrad (avec sa théorie de la « schizophrénie larvée » qui permet d'interner à peu près n'importe qui), les supplices infligés par les psychiatres : « l'environnement » ou l'injection d'eau dans les cuisses. On découvrira toute une humanité carcérale haute en couleur : truands de toutes sortes, expérimentateurs des réformes khrouchtcheviennes tombés en disgrâce, « moutons » et « mouchards » apeurés ou virtuoses... Le regard pur de Boukovsky semble tout traverser, deviner. Cette lucidité alliée à tant d'innocence donne vraiment une leçon de maintien humain.

Boukovsky reprend en quelque sorte le fil de *L'Archipel du Goulag*. Il part du point d'arrivée de Soljenitsyne : l'époque de Khrouchtchev. Tout est autre : les truands ne font plus la guerre aux « politiques », l'asile psychiatrique n'est plus une bonne planque mais un lieu d'effroyable géhenne. La chronique de la résistance est marquée par l'exil de l'écrivain Tarsis (envoyé en Occident dans le temps où l'on juge Daniel et Siniavski), par la mort de Galanskov, par la révolte de Sakharov, par le livre blanc de Guinzbourg. La génération de Boukovsky ne lutte plus dans le souterrain de la clandestinité, mais en plein jour et à mains nues. Elle est forte de sa faiblesse et de sa décision inébranlable de ne jamais se cacher.

Au fond le nerf même de la lutte de Boukovsky, c'est de se proclamer citoyen de l'URSS tout en refusant d'être « soviétique ». Obéir aux lois, oui ; embrasser l'idéologie, faire carrière dans le Parti, non ! Le mathématicien Essenine-Volpine, logicien imperturbable et savant Cosinus un peu loufoque, a été son maître : « Le pivot de ses raisonnements était la position de citoyen. C'est elle qui devait offrir une issue, d'une simplicité risible, à toutes mes difficultés ». Ainsi à la malléabilité de l'homme « soviétique » qui doit toujours approuver la dernière consigne, Essenine-Volpine, Boukovsky et leurs compagnons ont opposé le *droit*.

Le 10 novembre dernier le débat à Antenne 2 était un débat de sourds parce qu'une fois de plus il tournait autour d'un mythe : le socialisme. Platon, dans les *Lois*, déclarait déjà que le bon philosophe est celui qui montre *que l'homme*

vertueux est heureux. Traduisez : l'homme soviétique est heureux. À quoi Boukovsky répond : ce qu'est le socialisme, aucune loi ne le définit, ce que nous réprouvons, c'est l'arbitraire et le mensonge.

En fait, le miracle, c'est que la société russe d'aujourd'hui ait pu, malgré tous ses défauts, sécréter un homme comme Vladimir Boukovsky, un homme dénué de haine, un enfant au regard clair, réfractaire à toute idéologie et anti-idéologie, avec cette perception lucide et généreuse du monde des hommes. Un petit frère lointain et têtue d'Antigone...

Le contraste est frappant entre les deux précédents ouvrages et l'ouvrage scientifique d'Hélène Carrère d'Encausse : *L'Empire éclaté*. Derrière ce titre — un peu trop accrocheur — nous trouvons une enquête historique sur l'évolution des nationalités — et des nations — à l'intérieur de l'URSS. Rappelons que le territoire soviétique représente un sixième des terres émergées et une centaine de nationalités, bref à elle seule l'URSS est une planète humaine. La démarche scientifique d'Hélène Carrère d'Encausse est précise et sûre : dépouillement et interprétation d'une multitude de textes et recensements démographiques soviétiques. Nous ne pouvons ici entrer dans les détails. La découverte centrale repose sur l'éclairage et la lecture des recensements démographiques. En gros, ceci : la démographie est en train de changer l'URSS. Face à une moitié déclinante : Baltes et Slaves (dont le grand frère aîné de la Fédération : la Russie) une zone de forte natalité : Tatares (6 millions), peuples d'Asie centrale, Transcaucasie musulmane. « Le poids humain des peuples musulmans dans l'État soviétique augmente à la fois en nombre et en proportion. Il passe de 24 à 35 millions en une décennie » (p. 68).

L'auteur étudie en détail les migrations à l'intérieur de l'URSS de chaque nationalité, l'évolution de la main-d'œuvre. On découvre avec elle que la main-d'œuvre — si longtemps en excès — va bientôt manquer en certains points du territoire : la fin du siècle sera marquée par de lourds déficits. Les provinces de Novgorod et Pskov (cœur de la Russie médiévale du Nord-Ouest) se dépeuplent de façon critique, les États baltes attirent une forte migration russe. L'URSS essaye de provoquer des migrations soit forcées, soit fortement « incitées » : en Sibérie (par le Goulag), au Kazakhstan (où les Kazakhs ne forment plus qu'un tiers de la population). Mais il y a des résistances, des pesanteurs. Une vieille nation comme la Géorgie reste extraordinairement homogène, de petites nationalités autonomes disparaissent. La question des langues nationales est longuement étudiée : prédominance du russe dans les milieux urbains en Ukraine ou Biélorussie, pourcentage des « bilingues » dans chaque république.

Curieusement les Mordves (1 263 000) sont « plus vulnérables » à la langue russe que les Mari (légèrement moins nombreux). L'auteur donne naturellement un historique de la question nationale — constitutions et textes

officiels à l'appui. Aujourd'hui la nouvelle Constitution maintient le principe (la fiction ?) d'une fédération, mais l'objectif désigné est l'unité du « peuple soviétique », sous l'égide de la langue russe, bien entendu. Et c'est ici qu'intervient le résultat le plus lourd de conséquences de cette enquête scrupuleuse : contre l'armée et le Parti qui sont, par essence, unificateurs, les nations développent des réactions exogènes dont il faut bien voir que l'appui principal est la religion. Tant les Litvaniens catholiques que les Juifs dépourvus de territoire (malgré la « république de Birobidjan » que Staline leur attribua sur l'Amour) mais regagnés au prosélytisme religieux et surtout le groupe compact des ethnies rassemblées dans l'« Umma » musulmane non seulement résistent, mais même recouvrent leur identité nationale. L'islam avec ses commandements, ses rites socio-religieux, sa transnationalité apparaît à Hélène Carrère d'Encausse comme le grand gagnant dans cette course à la fois démographique et culturelle qui oppose les nations de l'Empire (pas encore !) éclaté.

Le défaut du livre est peut-être l'envers de ses mérites : on s'étonne d'une certaine « pâleur » des sources. Bien sûr l'histoire est aujourd'hui statistique et Hélène Carrère d'Encausse a su remarquablement faire parler les chiffres. Mais on se prend à regretter une absence de taille : les innombrables matériaux que procure aujourd'hui le samizdat, samizdat religieux, nationaliste ou même historique. Comment parler démographie et évoquer le « manque à gagner » de l'actuelle population soviétique, sans citer Soljenitsyne et les réflexions sur ce sujet dans *L'Archipel du Goulag*. Pendant longtemps les historiens français de l'Union Soviétique n'ont opéré qu'avec des documents officiels et cela, il faut bien le dire, a conduit à des manuels ou de savants opus qui participaient du « fantastique » stalinien de « réel-fiction ». Gageons par exemple que l'assimilation rapide de l'ethnie mordve n'est pas étrangère à l'implantation massive de camps du Goulag dans cette région. Il suffit à ce sujet de lire ne serait-ce que Boukovsky.

Il n'empêche que l'ouvrage d'Hélène Carrère d'Encausse, malgré cette prudence dans le choix du document, aboutit à des thèses neuves, importantes, peut-être capitales. Peut-être effectivement au début du XXI^e siècle l'« homo islamicus » aura supplanté l'« homo sovieticus » tellement prôné dans les discours officiels et pas tout à fait incarné encore (sauf dans le Parti, sauf dans l'armée, l'école aussi peut-être).

J'ajouterai que la littérature soviétique d'aujourd'hui illustre sans doute fort bien la thèse d'Hélène Carrère d'Encausse. La part des écrivains de la « périphérie » non-russe grandit dans le texte russe imprimé : Aïtmatov, Bykov, Okoudjava, Souleïmenov illustrent cette montée de la « province » face au centre grand-russien. Un livre récent de Souleïmenov porte même sur le *Dit du Régiment d'Igor*, mais l'histoire est ici vu *de l'autre côté*, du côté non-russe : avec beaucoup de virtuosité, de connaissance et... de superbe provocation. Qui

sait, peut-être en sera-t-il dans cet « empire éclaté » comme dans Rome finissante : la province relaiera, sauvera, puis submergera Rome...

SIXIÈME PARTIE

ENTRE LA « PROVOCATION » ET LA « RÉCONCILIATION »

CHAPITRE XXXII LE PÈRE DOUDKO ET LA RÉTRACTION

[Retour à la table des matières](#)

Pour nous ici, commodément installés dans la vie, voire dans la foi cela paraît peu croyable : des croyants, de jeunes chrétiens sont enfermés dans des asiles psychiatriques et soumis à des traitements neuro-chimiques pour les « délivrer » de leur foi... Cela se passe aujourd'hui, dans un vieux pays chrétien, converti dès le X^e siècle, la Russie...

La foi traitée comme une folie... pour nous c'était une figure de style ! *Les Cahiers du Samizdat*¹, petite publication belge courageuse et indépendante, rapportent ainsi dans leur dernier numéro l'affaire Alexandre Argentov : né en 1951, ce jeune homme est convoqué le 14 juillet dernier au Bureau de Recrutement, et, de là, envoyé directement à l'hôpital psychiatrique ; on l'interne, on lui enlève sa croix pectorale, dont, comme tous les orthodoxes, il ne se sépare jamais, on lui annonce qu'on « va lui faire sortir de la tête sa religiosité ». La mère d'Argentov a envoyé un appel au président du Conseil Mondial Œcuménique, Philippe Potter.

De telles informations ont contre elles l'in vraisemblance, je le sais ; souvent le lecteur distrait d'ici y accorde peu de créance ; les « media », en général, les répercutent peu. Je crois que l'important c'est pour nous de reconnaître qu'il y a aujourd'hui en URSS un extraordinaire renouveau de la foi chrétienne (mais aussi musulmane, semble-t-il). En donner un tableau tant soit peu général est

¹ *Cahiers du Samizdat*, mensuel édité par Anthony de Meeus, 105, Drève du Duc, 1170 Bruxelles (Belgique).

impossible. Le mieux c'est de recommander une VOIX, celle du père Dimitri Doudko, prêtre orthodoxe russe courageux, dont les *Entretiens de Moscou* viennent de paraître en traduction française au Seuil ¹.

Doudko appartient à une poignée de prêtres orthodoxes qui, bravant les autorités officielles et plus encore les autorités ecclésiastiques — molles et soumises — ont décidé de se remettre à prêcher. La prédication avait quasiment disparu dans l'Église orthodoxe russe, réfugiée qu'elle était dans un ritualisme timoré et terne. Eux ont recommencé à prêcher pour de bon. Du coup leurs églises se sont remplies de jeunes. Ils ont baptisé des milliers d'adultes. Pourtant recevoir le baptême est dangereux. Chaque prêtre est tenu de fournir aux autorités civiles l'identité de tous ceux qu'il a baptisés et en général ceux-ci ne tardent pas à avoir des ennuis graves à leur lieu de travail ; ces ennuis sont surtout réservés aux intellectuels, ainsi un médecin qui se fait baptiser sera tôt ou tard privé du droit d'exercer et devra se faire manutentionnaire s'il veut nourrir sa famille. Le père Doudko a officié pendant quinze ans de 1959 à 1974 dans une petite église de la banlieue de Moscou. Il est fils de paysans, comme beaucoup des prêtres orthodoxes (il est interdit à un citoyen soviétique qui a reçu une éducation supérieure d'entrer dans les ordres). Il a fait la dernière guerre, il a été blessé. Au retour du front il entre à l'Institut de Théologie (il y en a un en URSS), puis il est arrêté et passe huit années au Goulag. Réhabilité en 1956, après le XXe Congrès du Parti comme des millions d'autres, Doudko reprend obstinément sa voie, entre à l'Académie ecclésiastique, à Zagorsk, et reçoit les ordres. En décembre 1973, il décide de donner une forme nouvelle à la prédication, nouvelle en apparence, mais empruntée à l'église primitive : celle des questions et réponses. Chacun pose anonymement par écrit toute question qu'il veut. Le père Doudko, chaque samedi, après les vêpres, répond méthodiquement pendant deux heures environ.

Il faut lire ces *Entretiens*, qui ont été rédigés par des auditeurs et envoyés clandestinement aux milieux orthodoxes de Paris. Je vois plusieurs raisons à l'intérêt que nous pouvons y porter. D'abord il y a le témoignage : l'ensemble des questions et des réponses nous donne un échantillonnage très large des préoccupations de la vie quotidienne, des peines et des joies, des doutes et du cheminement spirituel d'un grand nombre de citoyens soviétiques, parmi lesquels des athées, des baptistes, des catholiques, tous attirés par la franchise et la foi du père Doudko. Les sujets les plus scabreux ne sont pas évités : le pourrissement intérieur de l'Église, où plusieurs clercs sont tout simplement des policiers « en mission », le rôle de l'argent dans l'Église orthodoxe, qui est riche parce que les croyants lui donnent beaucoup, mais qui n'a plus le droit d'entreprendre aucune œuvre éducative ou charitable, le délabrement de la

¹ Dimitri Doudko: *L'espérance qui est en nous, entretiens de Moscou*. Éditions du Seuil, Paris, 1976 (265 pages).

famille soviétique, l'alcoolisme, la délation, la peur, les conversions, etc. ... Ensuite, il y a l'apologétique, toute l'argumentation de Doudko, qui, devant un public très ignorant, refait tout le Chemin de la foi et de la théologie : dois-je le dire, son apologétique, qui paraîtra peut-être simpliste à certains, m'a retenu par une vigueur et une clarté qu'on ne trouve plus tellement dans les savants ouvrages de théologie d'aujourd'hui... Enfin, je dirai qu'il y a la méthode même de la prédication, ce dialogue sans artifice entre l'assemblée et le prédicateur, et, par la médiation de ce dernier, entre tous les membres de l'assemblée. N'y aurait-il pas là un exemple que nos Églises pourraient tenter de reprendre ?

Impossible de résumer tout le livre tant Doudko aborde des sujets variés ; disons que ces dix entretiens amènent l'auditeur aux questions centrales : qu'est-ce que le bien, et en particulier le bien sans la vérité religieuse, qu'est-ce que la résurrection du Christ, qu'est-ce que la résurrection des morts (c'est-à-dire des Vivants) ? Doudko doit s'expliquer à plusieurs reprises sur ses intentions :

« Comprenez-moi, j'ai entrepris tout cela au nom du bien, au nom de la création de l'homme nouveau. Notre homme ancien est devenu trop vétuste, il faut un homme nouveau, à l'âme sincère et franche, pour qui les vérités chrétiennes sont l'affaire de sa vie, qui ne craint pas de sacrifier sa vie pour ses amis, qui veut que les hommes connaissent la justice et le bien, concepts qui ne sont pas relatifs. La justice et le bien n'agissent que lorsque l'on admet l'éternité, quand on dit : Relève-toi, ô toi qui dors, et ressuscite d'entre les morts, et sur toi luira le Christ ! » (p. 123).

Doudko tire sa force morale non seulement de sa propre foi, mais également de la conviction que la Russie est aujourd'hui sur le Golgotha : « Nous sommes sur le Golgotha. Après le Golgotha vient la Résurrection. C'est forcé, c'est la loi de Dieu ». On trouve dans ce livre des moments de grande émotion ; ainsi la description de la résurrection des morts que fait Doudko lorsqu'il évoque les morts du Goulag :

« Éparpillés on ne sait où, une petite planchette à la cheville, ceux qui sont morts sous les malédictions et les aboiements des chiens se relèveront et dans quelle gloire ! » (p. 131).

La planchette c'est celle que l'on attachait aux détenus, avec leur numéro matricule, avant de les jeter dans les fosses communes. Mais la trompette, c'est celle de l'Apocalypse !

Même les commentaires de Doudko sur la Genèse, sur la Création, sur le surgissement du vivant, aussi miraculeux que cette résurrection des morts qui est la pierre de touche de la foi, sont passionnants. Certes, tout n'est pas acceptable tel quel pour nous dans ces *Entretiens* ; ils sont empreints d'un type

de religion très orthodoxe et très russe. Ce n'est pas pour rien que Doudko cite à plusieurs reprises Dostoïevski : la foi du starets Zossime, dans *Les Frères Karamazov*, cette foi proche du peuple et adressée au peuple est un peu la sienne. Ici et là le père Doudko s'adresse aussi à nous, gens et chrétiens de l'Occident. Il lui arrive de ne pas être tendre. Il rappelle les mots de l'Apocalypse sur les « tièdes » :

« Que n'es-tu froid ou bouillant ! Mais parce que tu es tiède, et non froid ou bouillant, je vais te vomir de ma bouche. »

Le père Doudko a été relevé de ses fonctions à l'église Saint-Nicolas après le dixième entretien, peu après Pâques 1974.

*

* *

Le 15 janvier 1980 le prêtre orthodoxe Dimitri Doudko était arrêté à Moscou. Doudko s'était fait remarquer par ses prédications. Courageusement il abordait tous les problèmes moraux de son pays : l'athéisme, le mensonge, l'alcoolisme, la décadence de la famille. Ses sermons, recueillis par des fidèles, avaient paru en Occident. Le Samizdat apportait continuellement de nouveaux textes de lui Certains étonnaient par leur nationalisme (son texte sur le peintre « néo-russe » soviétique Iliia Glazounov, entre autres). Mais tous étaient remarquables par la sincérité du ton et la robustesse de la foi.

Le 21 juin 1980, au moment même où paraissait dans nos librairies un deuxième recueil de ses prédications (« Je crie ma foi à temps et à contretemps ») une nouvelle stupéfiante nous parvenait : le père Doudko venait de faire son autocritique à la télévision soviétique. Ce même jour le journal *IZVESTIA* publiait une longue déclaration du prêtre sous le titre : « L'Occident cherche des sensations ». La déclaration était précédée d'un « chapeau » de la rédaction soulignant les liens « criminels » de Doudko avec les centres antisoviétiques occidentaux (ce sont surtout les radios occidentales en russe qui sont ainsi désignées). Dans sa déclaration le père Doudko explique qu'il s'est peu à peu rendu compte qu'il n'avait pas été arrêté pour sa foi, mais parce qu'il faisait vraiment de « la propagande antisoviétique » (punissable selon le Code soviétique, art. 51). Je croyais lutter contre l'athéisme, dit-il, mais c'était contre l'Union Soviétique que je luttais, j'avais oublié que je devais aimer mon peuple tel qu'il est, mon pays tel qu'il est et que « toute puissance vient de Dieu ».

Doudko s'accuse d'avoir également méconnu la juste conduite de l'Église officielle. Il constate qu'on exploite à l'Occident tous les passages antisoviétiques de ses écrits. Il nomme plusieurs Occidentaux qui se seraient livrés à cette « exploitation » dont Mgr Basile Krivochéine, archevêque de Bruxelles (de la juridiction de Moscou). Il conclut ainsi :

« J'ai écrit cette lettre afin qu'on cesse de faire du bruit antisoviétique autour de mon nom. Je désire œuvrer silencieusement et modestement, en tant que fils fidèle de l'Église orthodoxe russe de façon à ne pas avoir à m'en repentir par la suite ».

Même pour nous la lecture de ce texte était une blessure inouïe. Que dire alors des fidèles qui la lurent, qui l'entendirent là-bas, de tous ceux à qui le père Doudko, avait rendu la foi, le courage ?

Oh, la rétractation n'était pas complète, certes. Ce n'est pas le reniement absolu des procès de Moscou de 1936 : Doudko parle de sa foi, Doudko met la majuscule au mot Dieu et les *IZVESTIA*, pour la première fois depuis 1918, la mettent avec lui ! Doudko indique un cheminement de sa rétractation qui n'est pas invraisemblable : ardent nationaliste russe, il a pu être ébranlé par l'argument qu'il causait du tort à son pays, que l'Occident fort peu chrétien ne s'intéressait, dans ses écrits, qu'au dénigrement de la Russie. Il a pu se dire qu'il péchait peut-être par orgueil lorsqu'il se rebellait contre le Patriarche Pimène lui-même.

Il est possible aussi que pendant ses six mois d'emprisonnement Doudko ait subi des tortures morales, des chantages. On espère qu'il n'a pas subi les traitements neuro-chimiques auxquels ont été soumis le général Grigorenko ou le dissident Vladimir Boukovsky. Je renvoie aux ouvrages de ces deux hommes intrépides : *Et le vent reprend ses tours* de Boukovsky, les *Mémoires* du général Grigorenko, parus cette année.

Doudko, le père Doudko que nous aimions, respectons, n'a pas tenu. Depuis le début de la dissidence, il y a eu peu de rétractations, quatre ou cinq au total. Dans cette épreuve de la prison, des interrogatoires, des menaces, des promesses, le plus fort et le plus faible ne sont pas toujours ceux que l'on pense. Peut-être la « faiblesse » de Doudko a-t-elle été sa fidélité à l'Église établie, contrainte à un dur compromis avec un État totalitaire athée, mais qui préserve mystérieusement la succession apostolique, la splendeur du culte liturgique, le message de la Résurrection apporté par les mots de l'Évangile...

Je crois que dans leur article du 21 juillet 1980 paru dans la Croix, Olivier Clément et Nicolas Lossky ont dit l'essentiel : *« L'humiliation publique qui consiste, pour un homme, à se rétracter et à condamner ses convictions, son action, son honneur, à la suite d'un conditionnement approprié, est aussi une forme de martyre. »*

J'ai entendu chez des amis orthodoxes les réactions les plus diverses à l'« aveu » du père Doudko. Certains pensent qu'il a pris volontairement le martyre du reniement.

Nous n'avons pas à juger le père Doudko. Nous lui devons, si nous le pouvons, de prier pour lui et pour la société humaine qui produit de tels « aveux ». Quel plus tragique spectacle humain que celui de la rétractation d'un homme quand un pouvoir séculier réussit à le mettre à genoux, à lui faire ravalier les mots de liberté qu'il avait su, tout petit, tout seul, tout nu, crier à ses frères, à nous !

SIXIÈME PARTIE

ENTRE LA « PROVOCATION » ET LA « RÉCONCILIATION »

CHAPITRE XXXIII

UTILITÉ DU DROLATIQUE

« L'avenir de la littérature russe, si cet avenir doit voir le jour, sera nourri d'histoires drôles, comme Pouchkine a été nourri par les contes de sa nounou ».

Siniavski.

[Retour à la table des matières](#)

Promenades avec Pouchkine est un brillant essai sur le paradoxe du poète. Comme toujours Tertz-Siniavski s'y dédouble ou détripie en plusieurs voix cacophoniques et provocatrices et toutes ces voix qui parlent d'une autre voix, celle du poète, nous agacent et nous aguichent, nous bercent et nous réveillent en sursaut. Pouchkine navigant sur l'océan des points de suspension (dont il parsème les strophes d'Eugène Onéguine), Pouchkine-Mozart improvisant sur le pointillé du vide ses constructions distraites, Pouchkine-M. Jourdain célébrant la bonne soupe et toute la litanie des stéréotypes de la vie russe, Pouchkine le romantique qui n'a cessé de chanter le pot, la bourgeoise et les « voies communes » et qui, faute de mieux, fait de sa vie son sujet et, par manière d'amusement, décrit l'objet devant lui, ce fameux objet qui deviendra la tarte à la crème du réalisme (le « décris ton encrier » de Tchekhov à l'apprenti-écrivain). Pouchkine n'est pas pour Siniavski l'idole scolaire, l'« encyclopédie » de la vie russe, le presque-père de l'universum russe — non, en définitive il est le prototype du poète parce qu'il est espiègle et anodin, parce qu'il canonise la légèreté et l'aisance naturelle comme si tous les vers étaient des compliments tournés à une belle évanescence, parce qu'il sait qu'il subtilise le rien pour l'immobiliser dans cette *statue du mouvement* qu'est *le Cavalier d'Airain*, paradigme de toute poésie. *Le Cavalier d'Airain* n'est donc pas le

titre, le héros ou le sujet de la nouvelle pouchkinienne, il en est la définition exhaustive, recouvrant tout ce qui y figure, tout ce qui s'y fait, y compris le genre, le style, le maître de l'œuvre. Si nous contournons l'œuvre d'un trait de crayon, nous aurons le Cavalier d'Airain. Il sort de l'œuvre, il règne sur elle et finalement coïncide avec elle. *Promenades avec Pouchkine* est donc un discours paradoxal sur l'imposture de toute création poétique et du langage même. C'est un essai sur l'usurpation de toute création. Pouchkine se prêtait admirablement à cette promenade avec son « détracteur ». Bien sûr il ne faudrait pas prendre ce livre pour ce qu'il n'est pas : un résumé de l'œuvre de Pouchkine, un opus de plus sur le « réalisme » de Pouchkine. Il ne s'agit que d'une promenade. Tertz promène Pouchkine comme on promène un convalescent, il lui fait prendre l'air pour restituer au Protée du parnasse russe sa vraie raison d'être : le paradoxe de l'écriture. Et comme l'extase n'existe, selon Bataille, que sur le fond de notre mort, ainsi la création, selon Siniavski, n'existe que sur le vide. Cette liberté paradoxale est ce qui occupe Siniavski depuis le début de son œuvre. À Moscou, au camp, dans sa maison de Fontenay-aux-Roses, c'est toujours cette même acrobatie paradoxale et fascinante pour capter la présence de cette liberté totale, absurde, contradictoire. Que le rire y côtoie le sérieux, que le paradoxe détruise les citations les plus canonisées fait partie du projet même de Siniavski.

C'est une des idées-clé de Tertz-Siniavski qu'après sa longue léthargie, la littérature russe doit repartir sur l'anecdote orale, sur le folklore des camps, sur cette production du jargon et du rire qui, dans le domaine infra-littéraire, qu'il a étudié au goulag et cité dans *Une voix dans le chœur* traduit l'émancipation d'un « réalisme » qui a trop menti. Or je pense qu'il n'est pas de meilleure réponse à cet appel au secours de Siniavski adressé au rire et au folklore libérateur qu'un ouvrage humoristique récemment traduit en français et qui révélera au public d'ici un des grands écrivains russes d'aujourd'hui : Voïnovitch, le créateur du soldat Tchonkine.

Inévitablement les héros humoristiques sont des petits minables, de lamentables avortons qui, Dieu sait pourquoi, se débrouillent quand même pour fiche leur bâton dans les roues des « grands » et des « vrais ». Tchonkine en cela, obéit à la loi du genre. Il est un frère du brave soldat Chveik et un cousin du petit Tom Sawyer. Faut toujours qu'il pose à l'instructeur politique la question qu'y faut pas : « Est-ce qu'il est vrai que le camarade Staline a été marié deux fois ? » De quoi mettre dans une rogne affreuse l'instructeur désarçonné... Bref, il « sème les emmerdes », avec sa petite tronche de minable. Alors le Commandement s'en débarrasse en l'envoyant monter la garde auprès d'un « éroplane » en panne tombé au kolkhoze de la Crasse (rebaptisé de la Grâce). Et voilà le plus merveilleux récit humoristique russe depuis Zochtchenko monté à bloc comme une petite machine défensive à rigoler. Bien sûr la traduction appauvrit, le transvasement de la langue édulcore les effets, altère les allusions, et quand le traducteur se mêle d'annoter pour

expliquer le comique de mots ou de situation ça devient franchement atroce. Néanmoins je crois pouvoir dire que le lecteur français recevra une partie de l'énorme plaisir dont le russe est gratifié. L'art de Voïnovitch est sans bavure : la petite fêlure du rire court sans hésitation sur toute la surface de la vie soviétique mais ce n'est jamais dérision froide : l'art de Voïnovitch est généreux, chaleureux... Parti d'un Gogol qu'il pastiche avec entrain, Voïnovitch aboutit à une bouffonnade tragique digne de Boulgakov. Au début c'est un nouveau Khlestakov tombé en plein kolkhoze russe. On se rappelle que toute la ville de Gogol prend un freluquet aux poches percées pour un « revizor » en mission extraordinaire. Tous les concussionnaires, satrapes vénaux et cupides approchent à pas de loup pour « tâter » l'étoffe dont est fait l'imposteur-malgré-lui et voir comment le soudoyer à son tour. Voïnovitch se donne le plaisir de rejouer le *Revizor* dans les décors à la Medvedkine d'un kolkhoze de fabliau : le président à l'indécision chronique qui hésite chaque matin douloureusement entre l'omelette et les pommes de terre sautées (comme les vieux *Propriétaires d'antan* de Gogol), l'inventeur naturaliste de service, Lyssenko clochemerlesque qui remplit sa maison de merde pour la distiller et qui cherche à croiser la patate avec la tomate, le cul-de-jatte Jikine qui « spéculer sur ses jambes » pour se défiler de la corvée paysanne alors qu'il « pourrait bien ramper de touffe en touffe et prendre sa part du sarclage », la solide et brave postière qui nourrit son verrat au biberon et bichonne une vache merveilleuse appelée à un destin de pomme de discorde... Le petit gars Tchonkine envoyé par une armée courtelinesque monter une garde inutile auprès de l'avion en panne est oublié par le Commandement. Mais il se débrouille vite : l'enclos de la postière est à côté, voilà l'avion poussé dans la grange et Tchonkine dans le lit de Niourka... La scène d'approche du président du kolkhoze venu flairer l'importance de ce « revizor » incognito est une merveilleuse réédition de la scène du Maire et du Revizor. Les autorités tremblent et s'entre-dévorent. Le Lyssenko de service songe à capter l'énergie des cafards et Tchonkine saute sur la postière douze fois la journée... La gaudriole et le grotesque remplissent les jours du kolkhoze « Crasseux » mais dans l'ensemble tout ne va pas si mal quand le grand ami de l'Union Soviétique, le camarade Hitler, attaque sans prévenir le pays. La voix nasillarde du Père Suprême retentit jusqu'au hameau de la belle postière. Les chefs paniquent. Le peuple se rassemble sans y être invité (on disloque le mauvais meeting spontané pour en convoquer aussitôt un « bon », préparé d'en haut). La première, la petite vieille Dounia court à l'unique magasin acheter tout le savon disponible. Les uns après les autres tous les « Crasseux » tirent la même conclusion sagace qu'elle. Il s'ensuit une mémorable mêlée où les humains prouvent une fois de plus qu'ils « perdent toute figure humaine » dès que le malheur se profile à l'horizon.

Cependant l'autorité se ressaisit. La grande Lioucha, célébrité du village, trayeuse prodige qui partage son temps entre les réceptions au Kremlin, les conférences et les interviews vient enflammer l'esprit patriotique du hameau et

révèle que dès 1939, lors d'un banquet avec Vorochilov, le bandit Ribbentrop lui avait paru louche...

Le fantastique de Voïnovitch a, si j'ose dire, le naturel des farces populaires. Plus c'est gros, mieux ça passe. Ses « rêves » sont autant de morceaux de choix. Celui où Tchonkine, rendu fou de jalousie par une allusion d'un voisin, voit que le mariage de sa Niourka avec son verrat favori a le charme d'une répétition littéraire (le rêve de Tatiana dans *Eugène Onéguine*) et la vigueur de la métaphore politique d'*Animal Farm* : l'assemblée des verrats exige de l'humain égaré parmi eux non seulement de grogner à l'unisson, mais encore de grogner avec plaisir, mieux, avec délectation. Et il grogne. Et il grogne...

Autre extraordinaire métamorphose : celle du cheval Ossoaviakhim en cheval-homme parlant. Le sobriquet chevalin devient de grotesque inquiétant et cet Houyhnhnm vertueux, hongre et mélancolique, fait un sermon menaçant à son ancien maître, qui l'a naguère castré, avant de prendre une fuite assez énigmatique...

Cependant le stratagème grotesque de Voïnovitch poursuit sa marche. Les forces du KGB (pudiquement nommées les « Qui-de-droit »), alarmées par la lettre d'un dénonciateur, lèvent une armée pour encercler le déserteur Tchonkine et sa bande. À lui seul, comme le petit tailleur, Tchonkine capture une première escouade de sept hommes et les soumet à l'épreuve du travail agricole. D'épisode rocambolesque en péripétie gauloise on en arrive à l'assaut final, donné par un fringant général du KGB « stalinienement » monté en grade de délation en délation, couard d'opérette qui regarde s'avancer ses forces au périscope du fond d'un blockhaus.

La scène la plus forte est sans conteste celle de l'interrogatoire d'un prisonnier : évadé de la cave de Tchonkine, un des captifs kagébistes s' imagine encerclé par les Allemands, tandis que les kagébistes qui l'ont cravaté croient détenir un espion de Hitler. Dans un hilarant charabia russo-allemand où interrogateur et interrogé craignent tous deux de trahir leur quasi ignorance de cette langue, les deux officiers confrontés dans cette scène de farce font assaut de couardise et de bêtise. Le gag ici atteint à une drôlerie saisissante. Et je ne saurais oublier non plus, une scène qui rappellera immanquablement au lecteur français une certaine mairie d'Ambert dans *Knock* de Jules Romains, la scène où Tchonkine et le Président, qui ont scellé une nouvelle entente à la bonne gnôle de la mère Dounia, se livrent à un fantastique ballet rampant de quadrumanes sur le perron du comptoir du kolkhoze...

Tchonkine décoré puis arrêté voit arriver l'heure de la punition. Mais le petit nabot a bien su tenir tête et s'est crânement défendu à sa manière, contre l'absurde du stalinisme. Il a bien bouffé, bien forniqué et bien rêvé dans la

cabane d'aisance au fond du jardinet où il fait si bon, dans la pénombre hachurée de soleil, lire les articles de journaux métamorphosés en poèmes surréalistes par les hasards des pliures et des déchirures...

Quoi, me direz-vous, est-il possible que l'on édite là-bas... Eh bien non, *Tchoukine* a été édité à Paris, Voïnovitch a été limogé du Parti et de l'Union des Écrivains. Il est toujours à Moscou, et son sort, probablement, ne tient qu'à un ou deux fils¹. Mais le sort des humoristes a-t-il toujours été si bien capitonné?... Comme dit Tertz, la littérature c'est toujours un vilain pitre, un tout petit Pouchkine affublé d'un énorme pistolet avec lequel il ne sait pas tirer. Mais il tire, le sacripant, tandis que, comme chante Galitch, « coule la rivière noire »²

¹ En janvier 1981 Voïnovitch a émigré en Allemagne. Il a, aussitôt été privé de sa citoyenneté soviétique.

² Le duel où Pouchkine fut tué eut lieu sur cette « rivière noire ».

SIXIÈME PARTIE

ENTRE LA « PROVOCATION » ET LA « RÉCONCILIATION »

CHAPITRE XXXIV

LA REPRISE DE PAROLE

[Retour à la table des matières](#)

Dans le *Chêne et le veau*, dans *Une voix dans le chœur*, Soljenitsyne et Siniavski nous disent comment ils ont pris la parole. Prendre la parole est certainement toujours un acte individuel, mais en l'occurrence, dans un contexte d'excès de parole (la parole idéologique) et d'excès de mutisme (le silence des zeks relâchés) cet acte de prise de parole était une transgression à tous égards. Cette transgression ne pouvait réussir que si elle agressait le discours prédominant, si elle cassait le discours antérieur, autrement dit si elle parvenait à provoquer l'adversaire autant esthétiquement que politiquement.

Une des entraves principales était l'avant-gardisme gauchiste des années 20, ou, pour simplifier, Maïakovski. Vous vous rappelez ce que dit : Pasternak à la fin du chapitre 4 de son *Autobiographie*. « On se mit à implanter Maïakovski de force, comme on avait fait pour la pomme de terre au temps de Catherine. Ce fut sa seconde mort. De celle-là, il n'est pas responsable. » L'art d'avant-garde s'était dans l'ensemble, soumis à la confiscation stalinienne avant de céder la place au pompiérisme stalinien. Disons que la parole libre s'était mise à servir la parole tyrannique. Et je ne crois ni Maïakovski ni Meyerhold innocents. Les artistes des années 20, ceux de l'avant-garde, ont eu une sorte de fascination pour Staline. Pasternak lui-même y a partiellement succombé et la plus pénétrante analyse du phénomène se trouve chez Nadejda Mandelstam dans ses *Souvenirs*. « L'Assyrie » avait ses règles et l'une d'elle était le ralliement tant de l'hétérodoxe que de l'« hétéropoïete ». Lors du « dégel »

khrouchtchévien on assista à une réintégration prudente du droit à la différence en art. Ilia Ehrenbourg fut le prestidigitateur habile qui présida à cette opération avec la publication, dans la revue « Novy Mir » de *Les hommes, les années, la vie*. Eisenstein, Meyerhold, Babel et bien d'autres, rentraient en grâce de manière contrôlée. Mais ce libéralisme esthétique contrôlé était de nature à paralyser l'authentique innovation. Encore aujourd'hui quand nous assistons à une représentation de *Dix jours qui ébranlèrent le monde* par le théâtre de Lioubimov, il me semble que nous sommes tiraillés entre l'admiration envers l'invention formelle et la gêne que cette invention soit au service d'un texte presque inexistant, un « santon » factice qui ne dégage pas de sens profond. Cette réinsertion d'une apparente liberté esthétique dans le langage littéraire (V. Kataïev), théâtral (Lioubimov) ou cinématographique (A. Mikhalkov), s'est produite parallèlement à la dissidence. Elle n'est pas la dissidence, elle en est peut-être le contraire. Rappelons-nous ce que dit le vieux Zek X 123 dans *Une journée d'Ivan Denissovitch*, à propos d'Eisenstein « Des simagrées qu'il fait ! L'art à trop haute dose cesse d'être de l'art il ne faut pas substituer les épices au pain quotidien ».

« L'art à trop haute dose cesse d'être de l'art ». Je ne crois pas que ce soit une variante du mépris russe de « l'art pour l'art » ; c'est plutôt le mépris envers l'innovation esthétique des années 20 artificiellement réoxygénée aux années 60 ou 70. Après le goulag on ne peut plus lire John Reed comme avant...

Il me semble que pour comprendre la dissidence en littérature, il faut d'abord voir que tout était à reprendre à zéro, que la « littérature s'était arrêtée » comme dit Pasternak et qu'il fallait trouver une parole digne d'être dite. Le survivant des camps de concentration avait pour première réaction de se *taire*.

La première lettre de Dostoïevski à son frère Michel en février 1854, après le baigne, dit, elle aussi, l'impossibilité de communiquer une expérience aussi radicale. Et il est frappant que pendant quelques années encore Dostoïevski ait parlé, écrit comme *avant* ; ce n'est qu'à partir de 1864 que nous sentons l'extraordinaire révélation anthropologique qu'il a connue.

Eh bien, l'écrivain de la dissidence est aussi un écrivain qui cherche sa parole juste clandestinement en soi-même, dans cette intériorité renouvelée dont parle Dostoïevski, dans son *Souterrain*.

Le Chêne et le Veau débute par une description de « l'écrivain souterrain ». Il est souterrain parce qu'il se cache physiquement, bien sûr. Mais surtout parce qu'il creuse, seul, sous la surface d'un langage usé, piétiné.

On sent sous tous les grands textes de la dissidence cette épreuve de la solitude souterraine en face du langage. On le sent jusqu'à la souffrance dans *Requiem* d'Akhmatova, dans *Maison désertée* de Lydia Tchoukovskaïa, dans

les *Récits fantastiques* de Tertz, les *Récits de la Kolyma* de Chalamov. Que les deux premiers textes soient antérieurs à toute « dissidence » historique n'infirmes pas le fait : ce sont des textes précurseurs, qui cherchent et trouvent une *intonation* reliée à une expérience existentielle presque incommunicable.

À mes yeux, l'écrivain dissident trouve sa voie en rétablissant le sens contre un avant-gardisme usé, artificiellement ranimé après la nuit stalinienne et en restaurant le vrai contre un « réalisme socialiste » qui avait dégradé le langage jusqu'à la trame. Soljenitsyne en est le paradigme. Il n'a trouvé sa voie qu'en *provoquant*, en défiant les langages énervés d'un « réalisme » grossièrement asservi et d'un « avant-gardisme » artificiellement prolongé. Pour retrouver le *sens* de la parole humaine il a d'abord dû chercher à tâtons l'*intonation* vraie.

Déjà le Zek qui, avec son chapelet, composait des vers parodiques s'exerçait à la « provocation ». Mais l'auteur d'*Ivan Dennisovitch*, lui, a déjà trouvé l'*intonation* qui le libère : ce jargon de Zek au service d'une narration brève, classique dans son usage des trois unités, ce lyrisme contenu des versets narratifs, petites unités lyriques, qui seront désormais l'étalon de sa prose, et ce bain général d'ironie par référence à une forme ancienne, ici le récit réaliste à la manière d'autrefois (*Une matinée d'un propriétaire terrien*, de Tolstoï).

Classicisme et jargon, lyrisme et litote de l'horreur, le tout dans une immense métaphore ironique (même la « journée » semble relever d'un autre chronos pour le Zek !) : l'arme littéraire est trouvée. La provocation cimente également la prose immense de *L'Archipel* : en face du poète de l'univers zékien, il y a toutes les littératures antérieures avec leurs *Odyssées* et leurs *Guerres et Paix*. Il faut les mobiliser toutes, les intégrer en quelque sorte, et les anéantir pour parvenir à élever la voix. L'*intonation* qui cimente cette œuvre immense, c'est ce mélange de lyrisme, de litote et d'ironie, ce face à face avec un interlocuteur dubitatif qui est armé de tout ce que l'humanité avait créé *avant*, mais qui est impuissant à écouter le moindre récit du Zek.

L'auteur prend cet interlocuteur à partie, le bouscule, lui donne un secourable Ivan Denissovitch pour descendre jusqu'au dernier cercle, le ranime par les mille blessures de son ironie. Car Soljenitsyne n'oublie jamais cet Autre sourd et incrédule à qui il s'adresse et qui reste prisonnier d'un décor : le civilisé à la manière d'autrefois. Et il s'agit de mener cet Autre à un paradoxe difficile à avaler : seuls sont libres ceux qui ont vécu l'enfer de cette captivité-là. Dans sa réponse au *Chêne et le Veau*, VI, Lakchine proteste contre le pan-zekisme de Soljenitsyne, s'indigne de sa dureté, s'étonne qu'il soit si ingrat envers *Novy Mir*. La réaction de Lakchine est compréhensible, mais elle prouve qu'il reste en-deçà de la révolte du Dissident, fondée sur deux impératifs : dire l'indicible des camps et pour pouvoir le dire commencer par trouver l'*intonation* provocatrice qui servira de détonateur.

Dès 1958 Siniavski — Tertz fournissait un diagnostic étonnamment prémonitoire dans son fameux article *Qu'est-ce que le réalisme socialiste ?* Pour être vrai, écrivait-il, notre art sera fantastique et absurde. Et il a repris cette idée fondamentale dans ses articles des premiers numéros de *Continent* (principalement dans « le processus littéraire en Russie ») : l'écrivain, le vrai, le dissident, c'est le *Juif* ! autrement dit l'ennemi masqué, le Russe pas tout à fait Russe, le Russe provocant : et cet écrivain-youpin se met à quatre pattes et il hurle à la lune ! Aucun écrivain russe de la dissidence n'a autant que Siniavski souligné le dépouillement histrionnesque de l'écrivain-dissident. Nu comme un clown il ne lui reste que la contorsion. Les contorsions d'Abram Tertz scandalisent d'ailleurs l'émigration autant que le procureur soviétique. Un public qui, politiquement, pourrait s'accorder avec lui, le honnit à cause de l'émancipation provocatrice qu'il représente vis-à-vis du tabou du langage et de la culture.

Je suis persuadé qu'il y a une part cachée de répulsion à l'égard de Soljenitsyne également : ni sa grossièreté, ni son intégration du jargon, ni sa causticité, ne sont probablement entièrement reçus, qu'on en juge d'après les articles de la revue émigrée *Novy Zurnal*. Mais la reconstruction des valeurs à laquelle Soljenitsyne aboutit au terme de l'odyssée goulagienne, son « Prison, je te bénis ! » est mieux assimilable aux critères anciens parce qu'il aboutit à un primat de la dimension éthique (par des voies radicalement nouvelles), tandis que chez Tertz-Siniavski le séjour à la « maison morte » aboutit à une « seconde naissance » qui n'est pas d'ordre éthique, mais esthétique et même, si j'ose dire, cénesthésique. « L'art est possédé par un sentiment du réel plus fort que tout ce que peuvent imaginer les hommes attachés à la vie pratique ». Dans l'ascèse du camp, Siniavski retrouve la « plénitude » de Mandelstam.

Les paroles du « chœur » des zeks, les chants tchéchènes notés par l'auteur, les messages des latrines des prisons de transit, tout ce contexte apparemment hétéroclite forme une « autre » culture, un « autre » contexte où monte le chant lyrique de la page blanche, petit flotteur sur la mer. L'art est ce flotteur, il faut qu'il plonge brusquement, peu importe à la poursuite de quoi. La façon dont Tertz « fabrique » de l'art est provocante en soi. Elle n'a rien à voir avec les « appartements-musées » où s'élaborait la belle prose de jadis, et où se conserve la culture soviétique. Elle est décousue, hybride, histrionnesque et elle côtoie presque joyeusement la mort et les « morts » (les « clignoteurs »).

Ce retour au sacré, par les voies insolites du goulag, est exemplaire. Je ne crois pas qu'il faille mettre à part les ouvrages — très provocants eux aussi — de Tertz sur Gogol et Pouchkine. C'est encore Tertz qui les écrit, c'est-à-dire le zek, le juif volontaire, le « traître ». Il démolit la continuité académique, il abat les « idoles » académico-littéraires qui sévissent jusque dans les conférences de l'agitateur professionnel au camp. Pouchkine un exercice de style au-dessus du vide ! Gogol une panoplie de fantasmes élevée contre la mort !... Le

« réalisme », une « messe noire nouveau genre, une résurrection des morts télécommandée par radio », c'est-à-dire un ersatz de sacré. La voix de Siniavski, me semble-t-il restera toujours « dissidente » par définition : elle est un cri contre l'alliance impure de l'hygiène académique et de la machine goulagienne à épurer l'humanité.

Même chez Soljenitsyne, je crois que ce qui est premier, c'est cette intonation d'homme du souterrain. La rencontre avec l'indicible rend ordinairement muet. L'écrivain dissident sort de cette paralysie du langage et se trouve dans un mode de parler qui le ramène à la vie par les soubresauts et les contorsions. Peut-être y avait-il de cela chez les dadaïstes après la Grande Guerre. Mais la perte de parole n'avait pas du tout été aussi totale, ni donc la reprise de parole aussi difficile. Partie de l'expérience du goulag, cette reprise de parole devait évidemment s'étendre. Il y a une abondante littérature de l'absurde.

Mais beaucoup de cette littérature de l'absurde est inefficace parce que cédant trop au goût de la forme. Même l'informe, même la littérature du déchet peut être encore un esthétisme. Pour moi littérature dissidente veut dire avant tout littérature du *sens*. Qu'on me permette de citer ici deux œuvres qui me semblent dans la vraie voie dissidente, quoique arc-boutées sur d'autres sols que ceux de Soljenitsyne et de Tertz, je veux parler de *Moscou-Petouchki* de Erofeïev et *Le soldat Tchoukine* de Voïnovitch. Tous deux utilisent la provocation avant tout.

Le poème soûlographique de Erofeïev évoque les « stations » d'un chemin de croix vers le socialisme dans la liturgie idéologique. Tous les slogans y sont violés, blasphémés et la libération alcoolique a son pendant stylistique dans la libération par l'obscénité, la dérision, la dégradation de toute l'histoire mondiale de la culture dans le langage et les vomissures de l'ivrogne.

Voïnovitch, lui, traduit l'histoire et la propagande dans la langue du « loubok » et du folklore populaire. Le blasphème est ici dans un processus réducteur rabelaisien. Le petit bidasse Tchoukine, dans une situation exemplairement déchirante, n'hésite pas et sauve sa peau comme un héros de conte parce qu'il a sa bonne et saine traduction du langage idéologique en rude parler populaire. La fonction sacrée du rire est retrouvée ici, c'est-à-dire dans un milieu par définition imperméable au rire et mortel pour l'humoriste. « L'artiste est bouffon de Dieu » et faiseur de miracles, selon Siniavski.

Il est une œuvre qui confirme que cette voie russe d'une littérature dissidente existe bien : conjonction d'une provocation esthétique et d'une recherche passionnée du sens ! Il s'agit de l'œuvre étonnante d'un logicien soviétique, Alexandre Zinoviev : *Hauteurs béantes*.

Ce livre non seulement dissident, mais qui est aussi une « somme » bouffonne de toutes les attitudes de la dissidence est évidemment un ouvrage où la « provocation » est élevée à la catégorie esthétique. Simulacre de toutes les attitudes d'adaptation au totalitarisme, il est aussi un poème scatologique libérateur.

Le jeu avec le jargon archi-scientifique de l'idéologie s'achève inévitablement en obscénité. Toute la vie soviétique engluée dans un mandarinisme tatillon, une hiérarchie ultrasubtile, une dévitalisation du langage est transformée métaphoriquement en une « maison close », Ibank (ibat : « baiser »).

Zinoviev fait preuve d'une incroyable libération à l'égard du slogan. Il choque même le lecteur occidental, habitué, pour garder la mesure, à une semi-vénération tacite pour les dits slogans.

L'explosion est dans ce livre d'une violence totale, qui n'épargne rien. Mais la provocation porte essentiellement à l'encontre du pseudo-scientisme de l'idéologie, ce jargon sociologisant qui fait semblant d'être une logique de la vie sociale. Zinoviev dénonce, met en scène et en paradoxes la « dialectique de l'immobile », si l'on peut dire. Le code idéologique est entièrement là, mais désintégré entre d'autres discours, dépouillé de toute logique — « Attention vous êtes déjà dans le Futur ! » Zinoviev n'est pas un utopiste, ni un anti-utopiste. Simplement il prend au sérieux le discours idéologique. En somme il suffit d'entendre ce que plus personne n'écoute. La machine de Zinoviev est d'autant plus provocante qu'elle ressemble à la vraie machine idéologique : elle sort un long ruban de redites, de truisme, mais entrecoupés de blasphèmes. Elle fabrique « le poème de l'ennui », elle devient ennuyeuse comme une vie sans mort, comme un « mauvais infini ».

Sa vie sans fin débouche sur une mort industrialisée, aseptisée, qui semble ne même plus être l'issue pour les êtres finis.

Zinoviev, comme Erofeïev, représente une variante pessimiste de la dissidence : ce sont « eux » qui prennent le dessus, c'est *leur* langage qui vainc (« Tu pensais nous échapper à nous ? gronda un des poursuivants de Venitchka »). Siniavski, comme Soljenitsyne, et quoique différemment, est une variante optimiste. Mais de toute façon la littérature dissidente russe semble s'organiser sur le modèle d'une lutte-poursuite entre un langage aliénant et un blasphémateur têtu. Le témoignage à lui tout seul ne fait pas une littérature « dissidente », des grands dissidents sont tous, d'une certaine façon, des « hommes du souterrain ». Ce sont, comme dit Soljenitsyne, des poissons des grands fonds brusquement ramenés à la surface... Seul un certain langage du fantastique pouvait supporter la variation de pression. Et c'est, je crois, ce fantastique du langage qui fascine et nous donne à croire, depuis quelque temps, que « la forêt de Birnam s'est mise en marche ».

SIXIÈME PARTIE

ENTRE LA « PROVOCATION » ET LA « RÉCONCILIATION »

CHAPITRE XXXV

LE PENITENKHOZE DE ZINOVIEV

[Retour à la table des matières](#)

Les grands livres sont toujours inattendus. Souvent ils ont des destins inattendus. Surtout en Russie et surtout en notre siècle. L'exemple le plus frappant au 19^e siècle est sans doute celui des *Lettres Philosophiques* de Pierre Tchaadaïev. En 1836 parut dans la revue moscovite *le Télescope* la première *Lettre Philosophique*. Nous avons là une des plus étonnantes manifestations d'auto-flagellation que nous ait fournies la Russie, nation vulnérable non dans son principe national, comme d'autres nations européennes — l'Allemagne ou l'Italie — mais dans son identité culturelle et historique, dans le sentiment qu'elle a d'elle-même.

Tchaadaïev disait à peu près ceci : que la Russie était un pays sans civilisation propre, et sans mémoire propre, que « nous marchons si singulièrement dans le temps que la veille nous échappe sans retour ». Tchaadaïev était consterné par le divorce russe — à ses yeux — entre religion et rationalité. La preuve en était le servage maintenu en Russie et aboli partout ailleurs. Ailleurs, déplorait-il, le christianisme nourrissait toutes les branches de l'activité, en Russie il était purement formel. « Chrétiens, le fruit du christianisme ne mûrissait pas pour nous. » Et il datait démonstrativement sa lettre non de Moscou, mais de Necropolis...

Il s'ensuivit un scandale épouvantable. Suppression du *Télescope*, limogeage du censeur, saisie des archives de l'auteur et assignation de celui-ci à résidence avec obligation de recevoir chaque jour un médecin car il avait été déclaré officiellement fou...

Tchaadaïev est un des premiers écrivains du « souterrain » dont parle Soljenitsyne dans son ouvrage autobiographique *Le Chêne et le Veau*. D'ailleurs, il pratiquait la cryptographie comme un vrai clandestin et il disséminait ses feuillets chiffrés dans les livres de sa bibliothèque. Dans les années 1920 le savant Schakhovskoy les retrouva, en prépara l'édition complète, fut arrêté ; l'édition n'eut lieu que partiellement. « C'est donc Tchaadaïev qui détient le record parmi les écrivains russes : cent dix ans après sa mort, encore passé sous silence. Mais enfin une fois écrit, c'est écrit, c'est écrit. » (Soljenitsyne : *Le Chêne et le Veau*).

Après Nicolas I^{er} le destin des livres russes devint un peu plus ordinaire, quoique toujours soumis, bien entendu, à la censure. Certes les pamphlets de Tolstoï contre le régime et l'Église durent paraître à l'étranger, en l'occurrence à Londres pour la plupart, mais aussi à Genève chez Elpidine. Cependant *Résurrection* connut une édition en Russie, avec les coupures exigées par la censure. Tchekhov publia ses notes sur le bagne de Sakhaline, Leonid Andreev fit paraître son fameux *Récit des sept pendus*.

Après la révolution, le destin des livres russes tend à redevenir fantastique. *Nous*, l'utopie de Zamiatine est publiée à l'étranger et son auteur doit implorer l'autorisation de s'exiler, qu'il est d'ailleurs le dernier à recevoir sous Staline. Combien de classiques de la littérature soviétique doivent être réécrits par leur auteur ! que ce soit *Le Voleur* de Leonid Leonov ou *La Jeune Garde* de Fadeïev !

Mais ce sont les livres de vengeance qui ont les destins les plus étonnants : *le Maître et Marguerite* de Mikhaïl Boulgakov, qui est une vengeance métaphorique envers la société stalinienne reste vingt ans dans le tiroir avant d'être publié posthument et dans une version très mutilée par la censure. *Le Docteur Jivago*, qui est une réflexion historiosophique sur l'individu et l'histoire en Russie est écrit dans le secret, est publié à l'étranger, vaut à son auteur et à son entourage une incroyable persécution. *L'Archipel du Goulag* enfin, livre de feu et livre-vengeance s'il en fut, écrit dans une vraie clandestinité, en de multiples cachettes, sans que jamais l'auteur eût vu l'ensemble de l'œuvre, qui a pourtant des milliers de pages !

« Toutes ces années de création souterraine, je les vécus avec la conviction que je n'étais pas le seul à me contenir, et à ruser ainsi. Que nous étions quelques dizaines comme cela, solitaires, têtus, renfermés, épars sur la terre russe, écrivant chacun en son âme et conscience ce qu'il sait de notre époque et

ce qu'est la vérité capitale — non qu'elle ne soit faite que de prisons, d'exécutions, de camps et d'exils ; mais en les taisant entièrement, on ne l'écrira jamais. Un jour viendra où nous surgirons tous des profondeurs marines comme les Trente-Trois Preux et alors ressuscitera notre grande littérature que nous avons échouée sur le fond de la mer lors du Grand Tournant et peut-être même plus tôt encore. » (*Le Chêne et le Veau*).

Alexandre Zinoviev est à mes yeux un de ces preux surgis du fond de la mer et dont parle Soljenitsyne. Lui aussi vient d'une sorte de clandestinité littéraire : il nous a dit lui-même sa méthode de travail pour écrire clandestinement les *Hauteurs béantes*. Pour camoufler la rédaction du livre essentiel, il composait soigneusement un autre livre, qui était un livre de logique dont il jetait les brouillons dans une poubelle étroitement surveillée et qui était son alibi. Je crois qu'un autre écrivain russe aurait assez aimé cette création à double fond, ce contrepoint entre l'œuvre camouflée, l'œuvre camouflante. Je veux parler, bien sûr, de Nabokov, qui, dans *Feu Pâle*, par exemple, compose un texte à quatre niveaux. Seulement chez Zinoviev, la sophistication est une contrainte du réel.

D'autres que moi ont parlé de l'importance et de la signification morale et politique des *Hauteurs béantes*, permettez-moi de développer une brève réflexion sur la forme littéraire du livre. C'est un livre sécrété par le vécu mais qui n'a trouvé son authentique exutoire que dans une forme satirico-fantastique. Le rire délivre et le fantastique venge. Pour faire face au fantastique social de Staline, Boulgakov lui oppose son fantastique « antifantastique », le diable Woland avec sa suite démoniaque et paradoxalement bienfaisante. Zinoviev le logicien se trouve en situation où la logique ne lui suffit plus à dire le réel : il y faut le fantastique.

D'abord un fantastique formel extrêmement riche, foisonnant même : texte dans le texte, fiction du manuscrit retrouvé, poème de l'Ennui, etc. Fantastique de la communication dans une société close, semblable à un labyrinthe, et où cohabitent un rez de société bureaucratique et formel avec un sous-sol obscène, scatologique, où des pulsions infantiles se traduisent en gesticulation grotesque. Fantastique social où tout est régi par une mécanique des comportements d'où tout contenu est absent. « Le contenu des postulats ne joue aucun rôle ». Nous sommes dans la « Chtchigaliovchtchina » de Dostoïevski, avec son égalitarisme forcené aboutissant à l'asservissement général. Cependant chez Zinoviev tout est comme polyvalent, inversable : de la liberté sort la pire terreur, mais de l'oppression sort une démocratie féroce (celle du « penitentkhose »).

« Tous les inventeurs d'utopies commettent tous la même erreur, comme un seul homme. Ils oublient tout simplement que les aspects positifs et négatifs

d'une réalité sont engendrés les uns comme les autres par une même structure sociale. »

La seule utopie, c'est donc pour Zinoviev le présent, car déjà le présent est utopique, délié du réel, voguant sur l'édredon de l'idéologie, dans le rêve réalisé et légèrement écœurant de la stabilité définitive, de la révolution embaumée, bref de la parousie, mais d'une parousie toute prosaïque, terne, bureaucratique. C'est le fameux « Attention, vous êtes déjà dans le futur » de Zinoviev.

Tel quel, le livre de Zinoviev gêne. D'abord, bien sûr, il a valu à son auteur l'ostracisme. Pourtant ce n'est pas un appel aux armes, loin de là. Même il inclut, nous le savons maintenant, des morceaux de conférences qui ont été faites dans des institutions soviétiques. C'est simplement une analyse de la société poussée, en quelque sorte, un degré plus loin qu'il n'est permis, un degré mortel, assurément... Le livre gêne les amateurs de belles-lettres, les puritains, si nombreux dans le public russe tant du dedans que du dehors. Il choque aussi, en un sens, beaucoup de ses partisans : car enfin il comporte un éloge du socialisme, ou du moins il réfute absolument la thèse soljenitsynienne que la révolution a été une contrainte imposée à la Russie.

« Il devint clair que le monolithisme idéologique de la société ivanienne était un phénomène organique, qui pouvait même se développer en dehors de toute contrainte. » (*Les Hauteurs béantes*).

Et puis il scandalise les Russes russophiles ; en un sens c'est un livre anti-russe. Un livre qui a dû trouver asile non seulement en dehors de Russie, mais également en dehors des éditions russes...

Pour moi, le livre de Zinoviev, par delà les circonstances de sa naissance, est relié aux grands ouvrages de la littérature russe satirique, à Gogol, à Saltykov-Chtchedrine...

Au Gogol de la seconde partie des *Âmes Mortes*, avec son utopie un peu rance, miroir d'une sorte de parousie à la fois orthodoxe et bureaucratique. À Saltykov, au Saltykov de *l'Histoire d'une Ville* au délire géométrique d'Ougrioum-Bourchtcheïev, le sergent-despote. Il me rappelle la chasse donnée au livre séditieux que détient le professeur de calligraphie Linkine : « Les moyens d'exterminer les puces, punaises et autres insectes ». Écoutons le procureur Saltykov interroger Linkine :

« Es-tu l'auteur de ce livre pernicieux ? Si ce n'est toi, dis-moi quel est le bandit qui a écrit cette chose abominable. Comment es-tu entré en relation avec lui ? Pourquoi n'en as-tu pas parlé avec qui de droit ? »

Ce manuel sur l'extermination des puces et punaises rappelle le ratorium de Zinoviev qui est une sorte d'illustration métaphorique des *Notes du Calomniateur*, c'est-à-dire de la description sociologique d'Ibansk que nous fait Zinoviev.

Zinoviev cède donc à un penchant inéluctable de la conscience russe : la fustigation de soi.

L'homogénéité paranoïaque du devenir russe fait surgir ces terribles satiristes qui sont les pires bourreaux de soi-même, et en comparaison de qui nos satiristes semblent d'aimables humoristes. Zinoviev soutient que le délire réalisé de l'idéologie satisfait en fin de compte tout le monde ou presque. Sauf lui précisément, c'est-à-dire le quarteron du Schizophrène, du Braillard, du Calomniateur, du Neurasthénique, quadruple hypostase de l'Ennemi, du Malin dans cette société homogène et satisfaite...

Comme chez tous les utopistes, il n'y a pas d'enfants chez Zinoviev, son monde est un monde né-adulte, et par là mort-né. Tchaadaïev disait à sa correspondante : « Apprenons à vivre raisonnablement dans notre réalité donnée ». C'est justement le difficile et ce que n'ont su faire, à des titres si divers, ni Gogol, ni Boulgakov, ni Zinoviev, ni bien sûr Tchaadaïev, et peut-être pas la Russie.

Le succès de Zinoviev chez le lecteur occidental vient certainement de ce que nous non plus, pour d'autres raisons, nous n'arrivons plus à vivre raisonnablement dans notre réalité donnée.

Face au désespoir, il y a ceux qui rendent leur ticket, comme l'intrépide Edouard Kouznetsov qui écrit dans son remarquable *Journal* : « Arrangez-vous sans moi ! faites pousser sans moi vos moissons-fantômes ! Moissonnez sans moi vos lauriers de carton ! Pavanez-vous sans moi dans le vide cosmique ! Mais sans moi, sans moi ! »

Il y a ceux, la majorité, le 99 pour cent, qui s'accommodent du grain de désespoir, qui le cachent, qui s'y nichent, qui y font fortune, voire qui en font trafic. Et il y a un peu de ce trafiquant en chacun de nous.

Et puis il y a le satiriste, celui qui veut nous purger par la férocité et le rire. Et qui ne voit d'autre issue que dans le hasard, cette roulette non pas russe, mais lermontovienne, puisque c'est le poète préféré de Zinoviev, comme il l'a été d'Alexandre Blok et de tous les désespérés russes. « Les motifs de l'action n'existent plus, depuis longtemps » fait dire Zinoviev à son héros « mortellement fatigué ».

Mais il reste le Livre, et le livre de Zinoviev est un acte de combat, en dépit de tout. Et bien que ce soit peut-être, comme il l'a lui-même écrit, « la parole la plus sombre et la plus véridique sur ce qu'il y avait de plus radieux et de plus fictif au monde ». C'est-à-dire sur le sens de l'effort humain, de la révolution, et de l'amnésie qu'elle engendre quasi inéluctablement.

Revenons à la phrase de Tchaadaïev : « À mesure que nous avançons, la veille nous échappe sans retour ». Cette marche dans le vide, sans espoir et sans signification, c'est aussi celle de Zinoviev. Elle nous est supportable à cause du rire. L'élève-officier Ivanov, admirant le palais de l'EPAAI avec ses 900 colonnes de tous les ordres connus en architecture mondiale déclare béatement : « Pour le pourcentage de colonnes par tête d'habitant, nous avons enfoncé les Grecs. À présent nous sommes la première puissance *coloniale* du monde ». Et cet absurde grinçant rappelle l'arrière-goût du livre d'un certain Custine face aux colonnades d'un certain Nicolas I^{er}...

*

* *

Deux rats s'entre-étrangent tout en se serrant la main : cette extraordinaire illustration qu'Alexandre Zinoviev — logicien, sociologue, satiriste et caricaturiste — a lui-même dessinée pour la jaquette de son traité « Le communisme comme réalité » donne l'image centrale du monde zinovievien : le *ratorium*. *Homo homini mus* : Zinoviev a remplacé le loup de Hobbes, trop noble, par le vulgaire rat. De Hauteurs béantes à son dernier traité de « communautarisme » c'est là l'intuition centrale. « Le ratorium est un agglomérat de rats, clos en vertu d'une certaine nécessité, dont les habitants sont condamnés à une cohabitation prolongée. Ou bien cet agglomérat reste chaotique, et alors il périt par suite d'exterminations mutuelles. Il est même facile de calculer le moment où cela arrivera. Ou bien il parvient à une certaine ordonnance. Puisqu'il existe, se multiplie et d'un certain point de vue s'épanouit, cela signifie qu'on est parvenu à cette ordonnance. Comment cela ? Le ratorium est autonome. Il ne subit, dans ce domaine, aucune pression extérieure. Les objets et la nourriture sont stables. La seule chose qui puisse être à l'origine de l'ordre, ce sont les rats eux-mêmes » (*Hauteurs béantes*, p. 189).

Monde clos, autosuffisant, historique, le *ratorium* est l'image de la société telle que la voit Zinoviev. La communiste bien sûr avant tout ; mais toutes les autres y tendent. Sous chaque société il y a un *ratorium* et sous chaque homme un rat... Heine, avant lui, nous avait prévenus.

Le bestiaire de Zinoviev le place au nombre des grands visionnaires satiriques. Il y a en lui une force torrentielle, qui s'est déjà déversée dans environ trois mille pages de fiction satirique. Trois mille pages écrites d'un seul

jet depuis que le professeur de logique Alexandre Zinoviev a perdu, en 1972, sa chaire moscovite. Mais qui avait été préparées par une vie soviétique conviviale intense : nul mieux que Zinoviev n'a représenté l'extrême socialité, le pathologique besoin convivial de l'*homo sovieticus* : beuveries, dialogues interminables d'après boire, le « triop » (blablabla) et le « mat » (le juron obscène) sont, si l'on peut dire, les deux mamelles de sa verve quasi inépuisable. Autrement dit, dans un monde où la communication écrite est entièrement décolorée, abandonnée au ronron de la « langue de bois », naît une force nouvelle de communication : l'anecdote (dont Siniavski a de son côté élaboré une vraie poésie), la grossièreté, la scatologie, la mutilation grotesque mais vivifiante du langage. Ajoutez à cela l'extraordinaire don satirique de Zinoviev — don graphique, il a dessiné et caricaturé des milliers de têtes, tous ses collègues, toute la « philosophie » soviétique¹ — mais aussi don verbal : quelque chose d'absolument torrentiel qui arrache tout sur sa coulée. Par exemple les vers de mirlitons : ils se multiplient comme un chancre, envahissent le texte, forment un vaste poème kitsch à mi-chemin entre la « fenêtre ROSTA » de Maïakovski, le « coin rouge » de chaque entreprise soviétique et les loufoqueries obscènes qui servent de défoulement à l'ivrogne russe.

Le torrent verbal de Zinoviev, brut, grossier, « a-littéraire » est le contre-produit du torrent idéologique. Au mauvais infini du discours idéologique, au ruban sans fin du journal mural Zinoviev oppose son propre torrent discursif. D'interminables *bandes parlées*, comme autant de bandes dessinées, parlent pour nous cette vie soviétique de meeting blafard et de soirées soûlographiques. Il y a chez Zinoviev un art de l'interminable et une esthétique libératrice de la laideur, du kitsch idéologique. Derrière le long ténia du slogan, du journal mural répétitif, il y a un humour décapant qui se déchaîne et une vie qui se met à grouiller : voyez le SLOGAN gigantesque de l'*Avenir radieux* sous lequel ça grouille, ça fornique et ça contrepète à qui mieux mieux... Que de virtuosités verbales, comme par exemple, au début de l'Antichambre du Paradis, l'interminable et loufoque variation sur les noms de ville dérivés du nom du Guide (Saluons au passage le talent du « traducteur de fond » que s'est révélé être Vladimir Berelovitch !). Ça se passe au guichet de la gare et l'employée hurle : « — C'est Guidergrad ou Guideroutsk ? Et puis lequel des Guiderouïsk ? C'est qu'il y en a des tas. Vous voulez celui de la région de Guidersk, ou bien... — Oh, mon Dieu, marmonne le chargé de mission, donnez-moi n'importe lequel. Même Guiderbourg si vous voulez... » Pour finir le chargé de mission recevra un billet au hasard, pour Guiderploumbingotsk.

Toute la loufoquerie verbale de Zinoviev s'ordonne hélicoïdalement, ou peut-être comme une vis sans fin. En un sens tous ses livres ne forment qu'un seul livre et ce livre peut se lire dans n'importe quel sens : le « triop » et le

¹ Une exposition de l'œuvre graphique de Zinoviev a eu lieu à Chexbres en Suisse.

« mat » peuvent défiler à l'endroit ou à l'envers, qu'importe après tout. Néanmoins, imperceptiblement tout s'achemine vers le néant.

La construction favorite de Zinoviev (peut-être savamment élaborée par le logicien qu'il est, mais je ne saurais en donner la formule mathématique) est la récurrence : les thèmes apparaissent et disparaissent comme si un rouleau se dévidait. De cette répétitivité (marquée dans la reprise, en leitmotif, des titres de paragraphes) naît une impression kafkaïenne d'étouffement : thème du *ratorium*, des notes du calomniateur, « poème de l'ennui », les vingt-quatre heures de la dernière journée, dans *Hauteurs béantes*, ou encore la confession du suicidé, ou l'Évangile selon Ivan dans *Antichambre du paradis*. Tout se répète, mais chaque répétition referme un peu l'étau. L'épilogue de *Hauteurs béantes* où alternent la *queue*, la *rencontre*, le *retour* et la *légende* ressemble à un entonnoir où tout le vivant de la planète est broyé petit à petit. L'image finale du crématoire, avec son cheminement de slogans (« Rappelle-toi que personne ne t'y contraint », « N'oublie pas d'emporter l'urne avec tes cendres ») est littéralement suffocante.

Hauteurs béantes, qui nous stupéfia lorsque nous le lûmes en manuscrit pour la première fois, recourt, outre la récurrence, à deux procédés favoris de Zinoviev : le fantastique obscène (l'action se passe non en URSS mais à Ibansk — traduisez quelque chose comme « Foutregrad ») et la démultiplication des voix. On ne saurait sans doute parler de « polyphonie » comme Bakhtine a parlé de la « polyphonie dostoïevskienne », mais la démultiplication des voix est une sorte d'ersatz de polyphonie : le Schizophrène, le Calomniateur, le Barbouilleur émettent les voix de la discordance, le Sociologue, l'Épouse émettent les voix de la consonance. Les interminables pseudo-débats nous transmettent un monde de la parole ininterrompue, un monde qui ignore radicalement le silence, la contemplation ou même la simple nature. Tous sont au fond des logomanes, tous sauf la poivrote de l'*Avenir radieux* qui pousse sa poussette en silence et ramasse les vieux chiffons. Cette logorrhée abolit les personnalités, rend les êtres quasi transparents au point que tous passent au travers de tous sans vraiment se rencontrer jamais.

Zinoviev, de livre en livre, poursuit le même poème répétitif, mais en enrichissant son enquête et en appauvrissant volontairement sa forme littéraire. Il a tout d'abord rejeté la médiation fantastique, l'*Ibansk* de son premier livre. Mais l'*Antichambre du paradis* et *Maison jaune* (encore non traduit, 800 pages environ) reprennent la structure de la démultiplication des voix et celle de la récurrence. Cependant le dernier ouvrage traduit en français, *Le communisme comme réalité*, abandonne à son tour ces deux structures. Il y a en quelque sorte régression monologique. Lors d'une récente émission télévisée Zinoviev avait l'air de « s'excuser » pour ses premières œuvres, écrites en URSS dans la clandestinité et proclamait qu'avec son nouveau traité, il avait abouti à une forme meilleure et trouverait plus tard la forme optimale, quasi algébrique...

Tout auteur se fait une théorie de sa propre œuvre, de son propre cheminement. Il est certain que pour nous le torrent verbal et la structure en vis sans fin de *Hauteurs béantes* étaient un meilleur, parce que plus étonnant, véhicule du message zinovievien. L'auteur ne l'entend pas ainsi, ce qui est normal.

Car la part du message direct grandit d'œuvre en œuvre. Aujourd'hui Zinoviev expose une sorte d'anthropologie sociale qui rend compte, selon lui, de toute la société communiste et de la nôtre avec. Le dernier traité part d'une intuition centrale, qui est le concept de « communautarisme ». Le « communisme réel » aujourd'hui, le marxisme hier sont des produits d'un « communautarisme » qui a toujours existé, qui a trouvé son expression parfaite dans le communisme soviétique, et qui est une sorte de contre-civilisation. « Les lois communautaires constituent des règles définies de conduite entre individus (...). En voici quelques exemples : prendre plus qu'on ne donne ; moins de risque et davantage de profit ; moins de responsabilité et davantage de respect ; moins de dépendance à l'égard des autres et davantage de dépendance des autres à l'égard de soi-même » (*Le Communisme comme réalité*, p. 73). On le voit, le marxisme, le système de production ne jouent aucun rôle dans l'interprétation de Zinoviev. Ce qu'il nous donne c'est un « caractère » c'est « l'homme communautariste », une sorte de Caliban soviétique chargé de tous les péchés : envie, hargne, irresponsabilité, délation, flagornerie et cynisme : « tous agissent de la sorte ». Le modèle soviétique fonctionne comme le modèle occidental du *gang* : les gangsters éliminent quiconque enfreint la règle première du *gang* qui est sois aussi abject que les autres...

Face au phénomène relativement stable de la société soviétique, on a vu s'élaborer dans la pensée dissidente plusieurs systèmes d'explication. Celui de Chafarevitch : le socialisme satisfait la pulsion de mort ; le soviétisme la satisfait autant que les millénarismes d'autrefois. Celui de Soljenitsyne pour qui a été décisive la découverte du livre de La Boétie (« Discours de la servitude volontaire ») paradoxalement publié en URSS en 1952, sous Staline : pour Soljenitsyne chaque nation et chaque homme sont des personnes en qui se joue le jeu du bien et du mal, en qui se fait l'histoire, d'où son actuelle enquête sur l'histoire russe pour déterminer le point exact du déraillement. Plus récemment Milan Kundera, s'appuyant sur Kafka, a esquissé une remarquable anthropologie de l'homme-employé-de-l'État, pour qui il n'existe plus de réel (« Quelque part là derrière » *Le Débat*, janvier 1981).

Zinoviev polémique explicitement avec Soljenitsyne historien. Presque tous ses livres comprennent un portrait de Soljenitsyne ; dans la *Maison Jaune* il fait des variations loufoques sur le personnage de Matrena (« Matrenadura », Matrena l'Idiote). L'historisme de Soljenitsyne, ou toute autre démarche historique, est condamné comme illusoire ou « petit bourgeois » (une catégorie chère aux populistes russes, qui en avaient fait un concept philosophique).

C'est un peu le vieux débat du temps de Durkheim : le sociologue contre l'historien. Il y a chez Zinoviev une homogénéité effrayante, une hantise de la totalité : faire le total des gestes et attitudes humaines, achever en somme l'entreprise des « Lumières », c'est-à-dire donner les lois complètes de la « physique sociale », y compris le pourcentage d'« inside-istes » et d'« outside-istes » que secrète chaque société, comme il dit dans l'épilogue de sa *Maison jaune*. Cependant Zinoviev sociologue ne pratique pas l'enquête, la statistique, mais plutôt, comme La Bruyère, le *portrait*. Au centre du monde momifié de Zinoviev : le calomniateur, véritable héros de sa saga sociale.

Il nous faut terminer par le paradoxe de Zinoviev. Il n'est pas un dissident. Pour lui Staline satisfaisait pleinement le peuple en « correspondant parfaitement au processus historique qui l'avait engendré ». Pour lui c'est la véritable égalité qui est instaurée *hic et nunc* en Russie : celle du *ratorium*. L'individu est condamné (il y aura toujours un « pourcentage » d'individualistes : dissidents ou prophètes religieux), la Horde est réinstallée en Russie. De tous les peuples d'URSS, le russe est le plus « soviétique » (entendez celui où la norme du *ratorium* fonctionne le mieux). Pourtant Zinoviev l'homme, n'accepte pas le *ratorium*, il en appelle volontiers à un « point de vue viril », à une attitude de soldat (il a été dans la chasse aérienne pendant la dernière guerre). Dans le *continuum* social homogène qu'il décrit, Zinoviev exclut et en même temps appelle de ses vœux un réfractaire viril, une sorte de nouveau saint-soldat. Il s'emploie même à fonder une nouvelle religion. Déjà la scène la plus émouvante de *l'Antichambre du paradis* est la comparution devant une commission psychiatrique d'un « nouveau Christ » qui proclame « Si vous voulez Dieu, créez-le vous-même ». Balayant d'un revers de main le christianisme historique, l'orthodoxie russe (un rouage de l'État, rien de plus !), Zinoviev reprend ce vieux rêve de Bogdanov et des « constructeurs de Dieu » (un rêve auquel adhéra Gorki comme en témoigne son roman *Confession*). Dans un article de *Nous et l'Occident*, ce thème de la nouvelle religion réapparaît, non dans la trame romanesque et le processus de démultiplication des voix, mais au compte propre de l'auteur qui propose une sorte de religiosité « psycho-gymnique », d'éducation de la volonté et d'autorestriction stoïcienne.

C'est cette impasse du *ratorium* total d'où pourtant doit émerger un nouveau Christ qui donne, selon moi, le tragique profond de l'œuvre d'Alexandre Zinoviev. Comment faire jaillir du nouveau d'un univers totalement fini, et du vivant d'une humanité totalement morte ? Devons-nous admettre que la société soviétique correspond au *ratorium* de Zinoviev ? Et si oui, comment expliquer que bon nombre des auteurs soviétiques que nous aimons, Raspoutine ou Trifonov, par exemple, luttent précisément contre le *ratorium* zinovievien (Mais pour Zinoviev toute littérature passée par la censure est mauvaise et perverse). Pour quiconque n'a pas encore lu Zinoviev et entrera dans l'univers zinovievien avec sa verve énorme, son inépuisable talent de caricaturiste, son

fantastique soviético-verbal (les « penitenkhozes », le « conscientorium », etc.), et le pathétique qui sous-tend toute l'œuvre, la tentation sera très forte de se laisser porter par ce torrent. C'est Zamiatine et Orwell conjugués, portés par un flux verbal parfois proprement célinien. Mais ce nouvel (anti)utopiste est étrangement solidaire de l'utopie qu'il décrit. Et qu'il décrit comme la plus actuelle des réalités. Et ce torrent zinovievien conduit — sinistrement — à la soumission à la norme, au pilonnage tautologique (« Notre peuple aime son peuple » dit un slogan de la *Maison Jaune*) ou bien au « nouveau Christ » et à la prison psychiatrique. Non, nous ne sommes pas les rats que décrit Zinoviev, m'ont dit ou écrit de nombreux amis soviétiques. Et si 99 fois sur cent le modèle zinovievien se reproduit, il y a le un pour cent où ça ne marche pas, où émerge l'histoire, et dont parle André Amalrik dans son beau *Journal d'un provocateur*. Oui, irritant Zinoviev, mais dont on ne se libère pas facilement ! Nouveau Hobbes du monde totalitaire, ne nous entraîne-t-il pas vers une erreur fatale : ne plus voir le visage humain de l'homme ? Ou bien prolonge-t-il la lignée bien russe de l'autolacération : à l'ancienne proclamation du prince Vladimir Sviatoslavovitch, « le plaisir de la Russie c'est le boire », Saltykov-Chtchedrine ajoutait en écho « le plaisir de la Russie, c'est le mentir » ?... Ou bien encore aurait-il raison et ne resterait-il plus qu'à prendre sagement sa propre urne sous le bras et entrer dans le crématoire totalitaire ?

SIXIÈME PARTIE

ENTRE LA « PROVOCATION » ET LA « RÉCONCILIATION »

CHAPITRE XXXVI

UTILITÉ DU FANTASTIQUE

[Retour à la table des matières](#)

Voici trois ouvrages qui côtoient le fantastique, ou du moins tirent du fantastique une part de leur rêve. Non le fantastique onirique, celui des vampires ou des maisons hantées, mais le fantastique quotidien, celui qui se présente sous l'aspect anodin mais qu'un excentrisme de la vision rend inquiétant. Le fantastique est une hésitation — a-t-on dit — entre deux explications, deux visions. La littérature russe sera fantastique ou déperira — avait prophétisé Tertz-Siniavski en 1958. Eh bien, elle est largement fantastique : de Eroféiev à Vladimov, de Bokov à Zinoviev... Si le fantastique est l'expulsion d'une maladie, alors la littérature est en train d'exorciser ses maux... Mikhaïl Bulgakov n'est pas passé en vain.

Mais d'abord où commence le fantastique ? un certain excès d'immobilité dans les traits, de mécanique dans le vivant, d'insensibilité dans la cruauté et voici que sourd le fantastique, il s'infiltré dans la vision, l'excentre légèrement : humain encore, mais plus tout à fait, le geste devient inquiétant. Il suffit d'un soupçon d'hybridisme, de mélange des ordres de la vie : ce chien trop bien dressé qui réagit comme un homme, un homme dressé, un homme-chien : voilà le fantastique enclenché. *Fidèle Rouslan* de Gueorgui Vladimov est un livre inquiétant, qui remue profondément quelque chose en nous. Rouslan le chien policier est né dans un monde ordonné, clair, juste : le monde du barbelé. Il y a les méchants : ce sont les détenus, ces hères dépenaillés, sentant la sueur, la peur et la soumission sournoise, êtres haïssables qui toujours songent au

mauvais coup, à l'évasion. Il y a les Seigneurs, les Maîtres : ils sont jeunes, beaux, insensibles et justes. Rouslan, fidèle serviteur et même soldat du Service est un chien-policier modèle : une obéissance sans faille, une adoration du Maître, une vigilance sans faiblesse, ni haine à l'égard du détenu, une existence pleine d'Abnégation et d'Amour pour la loi. Mais voici que le camp s'est vidé, les « crevards » sont partis d'un seul coup, les Maîtres les uns après les autres. La « zone » est envahie d'herbe, le barbelé rouille, le mirador est vide. Rouslan ne comprend plus, il fait le guet sur les voies abandonnées de la gare, dans l'attente du prochain « convoi » ; il préfère crever de faim plutôt que devenir un chien « domestique » gagnant sa pitance au prix des mille cruautés qu'invente l'homme pour son ami le chien. Tristement Rouslan constate que ses anciens compagnons — ceux du moins que les Maîtres n'ont pas flingués avant de partir — l'un après l'autre déchoient, acceptent le statut d'esclave chez des « particuliers ». Même Djoulbarss, le plus féroce d'entre eux, lui qui n'avait pas desserré sa mâchoire refermée sur le bras d'un détenu. Même Djoulbarss monnaie à présent sa pitance contre une docilité écœurante.

— À quoi ça sert de jouer les dingues ! disait le regard du renégat. Il faut bien vivre mon vieux. Tu crois que j'ai pas envie de lui rectifier la cuisse à ce crevard ?

Rouslan, le bon fanatique, ne s'asservira pas au monde chaotique et méchant des « hommes libres ». Il attendra avec une patience de martyr le retour des Maîtres et de l'Ordre. Il s'attache à un ancien « zek », c'est seulement pour le surveiller... et le ramener dans le rang quand le Service recommencera...

Tolstoï nous avait fait voir la veulerie et l'injustice des hommes par les yeux d'un cheval, Kholstomer. Vladimov reprend le procédé, mais les yeux du chien policier Rouslan ont vu des spectacles que ni le lecteur de Tolstoï, ni Tolstoï lui-même n'auraient imaginés. Les yeux du chien Rouslan ont vu les déportés lécher les bottes de leur bourreau en quémandant inutilement une minute de grâce, ils ont vu le mouchard pendu au croc d'un câble « retouché », ils ont vu les détenus récalcitrants arrosés à la lance d'incendie par 45 degrés de gel, les corps se figer sous la gangue de glace, les chairs se blanchir d'écailles de givre d'où elles n'émergeaient plus que pour pourrir. Rouslan — le-chien-parfait Serviteur — est né et a grandi pour le Service d'une Cause sans bavure, ni repentir, où les Maîtres avaient obligatoirement « un menton dur, légèrement fourchu, des lèvres bien serrées, un petit nez, des pommettes qui saillaient fortement sous la peau, des yeux francs et perçants dont il était difficile de dire s'ils étaient furieux ou rieurs, qui savaient scruter et commander sans paroles. »

Rouslan a vu notre siècle, celui du Goulag, celui de l'« utopie » réalisée : le camp avec sa géométrie reposante pour l'esprit, sa stricte hiérarchie, sa juste rétribution... Vladimov a trouvé plus qu'une métaphore : Rouslan, ce n'est pas

seulement la part de bourreau anonyme et innocent en nous, Rouslan c'est aussi le produit eschatologique de l'Histoire : cette fidélité aveugle au Jugement, à l'Idéologie des maîtres, cette candeur de chien, des gardes-chiourme de l'Humanité enfin régularisée, régulée par la loi neutre du Goulag...

« Là-bas, les gens n'étaient pas indifférents les uns aux autres, là-bas on surveillait chacun avec la plus grande attention et l'homme était considéré comme le bien le plus précieux. Et cette valeur qui était la sienne, il fallait la protéger contre lui-même, il fallait le punir, le blesser, le battre quand il essayait de la gaspiller dans les évasions ».

Cette nécessaire « cruauté du salut », ce tranquille paradoxe de « l'humanisme » goulagien, Rouslan nous les renvoie en pleine face, ce sont nos produits, c'est nous-mêmes...

Mais Rouslan n'est pas que le produit de l'aliénation humaine. Il reste en lui assez d'animalité (c'est-à-dire de pureté) pour qu'il se révolte à sa façon contre l'humanité (c'est-à-dire la perversion). Les persécutions des hommes envers les chiens, la docilité ignominieuse des victimes humaines face à leurs bourreaux (« même au bord de la tombe ils ne sautaient pas à la gorge de leurs bourreaux »), la « peine infinie que coûtait à Trésor (le chien domestique) le simple fait de vivre la somme de ruse et de courage que cela exigeait de lui » tout rend à Rouslan la vie insupportable auprès des hommes. Pourtant Rouslan leur reste « fidèle », ses rêves sont des rêves d'amour et de fidélité aux hommes. Fidèle aux hommes le chien Rouslan est à peu près aussi malheureux que le poisson hydrophobe d'Ibsen. Sans doute l'idée même de Chien a-t-elle été mal faite. Mais la malfaçon vient de loin. Elle est congénitale. Le chien aime cette ordure puante : l'homme.

C'est que bien sûr ici les hommes sont des « chiens » et les chiens sont des « hommes ». La seule vraie grandeur des hommes ce serait s'ils en étaient capables de retomber à quatre pattes et de hurler comme des chiens ». C'est d'ailleurs ce que fait l'Instructeur après la « révolte des chiens » contre la lance à incendie et l'incompréhensible désobéissance du chien Ingouss, suivie de son exécution. Le seul homme « humain » tombe à terre et hurle à la lune devenu Ingouss, devenu chien, sauvé en somme... « Je ne suis plus un homme. Maintenant je suis Ingouss » aboie-t-il en montrant les crocs, réfugié dans le box de son ancien préféré... Un autre Instructeur remplacera celui en qui est entrée l'âme d'Ingouss...

Au fond le monde que décrit Vladimov est malade de son imperfection. Le Goulag, loin de gagner toute la planète, régresse, au moins temporairement. Le camp de Rouslan est liquidé, mais les Rouslan restent, martyrisés, attendant le « convoi » suivant. Comme tout serait beau, selon Rouslan, si l'humanité

entière entrain en « convoi », si la « zone » s'étendait à toute la terre, si le chahut grotesque des « libres » cessait enfin...

Programmée dans la tête du fidèle Rouslan, l'utopie goulagienne (qui est celle aussi du Chigalev des *Démons*) ne le quittera plus jamais. Et quand un convoi de travailleurs libres vient dans la ville prendre possession de la nouvelle usine construite à l'emplacement du camp, on voit ressortir des portes cochères et des arrière-cours les vestiges éclopés ou aveugles de la meute policière des chiens. Tous les Rouslan retrouvent le bonheur de la tâche à accomplir, simple et salutaire : la meute entoure les jeunes gens, reforme d'instinct le dispositif qui accompagnait les bagnards chaque jour jusqu'au chantier en forêt. Il ne manque que les Maîtres, mais les Chiens, eux, ont repris la garde. Et quand le premier « homme libre » se détache du groupe, c'est l'attaque furieuse des Chiens : ils sautent à la gorge des hommes et se font, l'un après l'autre, assommer, Rouslan crèvera donc sous un talus, dans un univers jaune injecté par le sang qui coule de son œil. Ce jaune maléfique, c'est celui de la hargne que les hommes ont « programmée » en lui, celui des bottes de son tout premier Maître...

La fable de Vladimov est si hallucinante que nous en émergeons éreintés nous aussi. Comme l'ex-bagnard dit « le Râpé », à tout jamais brisé par le camp et qui redescend du train au moment où il allait quitter son lieu d'exil, nous sommes déchus de toute humanité et tiré en arrière au lieu de nos crimes. Le monde canin de Vladimov est fermé de toute part : le peuple inexistant (la « mère Stioura », elle-même mutilée par son existence misérable suffirait-elle à représenter le peuple ?), les Maîtres sont hésitants, mais la servitude, elle, est ancrée dans les esprits. Ce lieu du Dressage idéal, où tous les Rouslan rêvent de revenir accomplir leur besogne, c'est proprement le fantastique de notre siècle, celui de Kafka comme celui de Zinoviev : le lieu géométrique, neutre et bien ordonné du Programme... Là il n'est d'autre *sens* que le fugace souvenir de bois, de chasse, de fauve qui parfois fait tressaillir Rouslan...

Ce lieu neutre et blafard, c'est celui où se situe également l'*Avenir radieux* de Zinoviev. Abandonnant la fiction d'Ibansk (dans les *Hauteurs béantes*), le philosophe s'accorde un répit, et, sans apparente couverture fantastique, prolonge sa réflexion sur l'*ordre idéologique*. Cet ordre comporte un désordre inhérent à sa nature : le scatologique le plus plat couve sous l'eschatologique le plus blafard. Sous le gigantesque SLOGAN, sur la place des Cosmonautes, la faune marginale de la ville baise et picole... Le Slogan rouillé, cochonné continuellement en ruine et continuellement restauré grâce à la vigilance de l'armée hargneuse des Retraités... Logicien et sociologue, Zinoviev dévide les leitmotivs obsédants et ternes de ses observations : la vie s'ordonne selon la fiction de l'idéologie ; le narrateur, spécialiste de « communisme scientifique » est à la tête d'une section de l'Institut. Il est maître en l'art de composer des recueils collectifs et creux, de refaire un autre jeu avec la même donne, de

grimper doucement dans l'échelle du pouvoir au sommet de laquelle trônent les nullités. Moins il y a à chercher et plus il y a de chercheurs. L'Institut gonfle, porté par une combinaison grandiose de je-m'en-foutisme, de délayage, d'opportunisme, d'arrogance, d'envie et d'ambition. Mais ce héros de Zinoviev, qui connaît si bien le sérail idéologique, a son talon d'Achille : un reliquat d'humanité, de bonhomie, d'humour lui fait tolérer des amitiés compromettantes. À chaque promotion il devrait changer d'appartement et d'amis. Mais lui garde son amitié pour Anton, un ex-bagnard, l'esprit libre du livre et visiblement l'alter ego de l'auteur. Anton n'a rien d'un dissident, il ne supporte ni leurs querelles, ni leur intolérance. Et surtout il accepte ce qu'eux rejettent : « Tout ce qu'on dénigre actuellement comme des tares de la société soviétique, ce sont en fait les manifestations normales du communisme et de sa saine nature ». Bref l'arrivisme, le rejet organique de toute « personnalité », la fabrication d'une élite creuse fondée sur la médiocrité, la chasse au génie, l'expulsion de l'intrus qui n'accepte pas le double jeu de l'homogénéité du Slogan et de la loi de la jungle qui s'exerce sous le filet ténu mais collant de l'Idéologie — tout cela est objet d'étude pour Anton et constitue le matériau de l'observation mi-clinique, mi-grotesque de Zinoviev. Une sourde polémique contre Soljenitsyne anime le livre : Soljenitsyne, selon Anton, a génialement mis en forme littéraire un matériau historique rassemblé de façon artisanale. Mais il appartient à ceux qui ne comprennent pas l'avènement du nouvel homme, l'*homo ideologicus* ; il s'acharne vainement à restaurer les anciennes valeurs : pitié, bonté, amour, etc. ... Anton-Zinoviev, lui, constate une mutation psychologique de l'homme : « L'appareil de l'idéologie exerce une action formelle, indépendamment de son contenu concret, par le seul fait de son existence et de son fonctionnement ». Cette mutation s'est faite au détriment de certains sentiments : l'amitié est devenue la « vivialité », forme soviétique du rapport humain creux, incessant, quasi de surveillance réciproque... Le « héros » narrateur contaminé par Anton, échouera dans son ascension sociale vers l'Académie, les magasins réservés, les privilèges restaurés... Mais il découvrira alors la loi secrète de ce monde : la « planque », la bonne planque bureaucratique irresponsable, anonyme...

Au fond l'*Avenir radieux* est une fable « immédiate » sur la perte du *Prochain*. Ce prochain en qui les religions d'avant le Tournant idéologique voyaient un reflet de Dieu et la médiation vers Dieu, le narrateur sent tragiquement qu'il n'en a plus : la famille est en-allée, les collègues sont des pantins décolorés, la société est toute invertébrée. Le seul prochain qu'il se sente, c'est une vieille clocharde qui tire sa poussette à chiffons en marge de la société et de tout marxisme. La « Poivrote » lui offre une image de recueil pour son rêve fossile d'amour et de « proximité » humaine. « Mon Dieu, mais quels sont mes proches en ce monde, réellement, humainement ? Lenka, Sachka, Anton ? De leur point de vue, ce sont les personnes qui me sont les plus proches. Et du mien alors ? Je me mis à somnoler, enfoncé dans mon fauteuil. Et je refis un rêve terrifiant, que je fais souvent ces derniers temps : je remplis

ma charrette avec je ne sais quelles saletés, mes livres sans doute ; les livres tombent en morceaux ; je tire sur la chaîne, mais la charrette ne bouge pas d'un pouce ; puis la chaîne se rompt ». Et lorsque limogé, enfin planqué, le narrateur peut s'abandonner au rêve éveillé du *raté* heureux et à l'abri, c'est toujours la clocharde qui vient donner sens à son fantasme : « Et malgré tout, nous le bâtirons, le communisme, c'est sûr ! Je croyais avoir pensé cette phrase, mais elle fut prononcée à haute voix. J'avais peur qu'elle ne m'attire les sarcasmes des passants. Mais ils ne prêtèrent aucune attention à ma personne. Je les croisais en tramant mon absurde petite charrette, je ne sais au travers de leurs corps, comme si mon existence se déroulait dans une autre dimension qu'ils ignoraient. Pour aller où ?... »

Le silence borné de la Poivrote, le rôle de Rouslan : les voies actuelles de la littérature russe conduiraient-elles à l'impasse d'une voix éteinte, d'une voix blanche et neutre qui n'a plus rien à dire que l'indicible ? Il est vrai que ces deux livres, auxquels on peut ajouter le *Nikto*, de N. Bokov ou le *Moskva-Petouchki* d'Erofeïev conduisent vers une marge du discours et de la fiction où tout semble s'abolir : alcool, mutisme animal, insensibilité de la vieille clocharde... Comme s'il y avait un « être-juif » de la littérature russe actuelle la condamnant à une déchéance volontaire, à un apostolat du marginal dont Siniavski s'est fait le héraut (Au numéro 5 de la revue *Continent*, Siniavski analyse brillamment l'œuvre de Vladimov et en fait, paradoxalement, l'ultime produit de la pitié russe, ici celle pour les bourreaux, les Rouslan).

Bien sûr, il y a l'autre littérature, celle qui se publie en URSS. Et elle se divise en « prose de la ville » avec les brillants survivants de la génération des années 56-66, celle du dégel et des blue-jeans soviétiques. Axionov, Choukehine décédé en 1974, Trifonov, Baranskaïa, etc. ... Et il y a la « prose du village », avec Astafiev, Raspoutine, Abramov, Belov. L'une a cherché à dégager un certain portrait de la nouvelle Russie, urbanisée, modernisée, raccourcie par les Toupolev et occidentalisée par le jazz ou le pop. L'autre a tenté de retrouver le « juste du village », un certain fond religieux et ancestral qui pouvait pallier le vide effectif de l'idéologie. La « prose du village » est aujourd'hui la plus active, la plus motivée. Elle véhicule plus ou moins ouvertement un nationalisme en quête de symboles et de modèles. La « prose de la ville » est en perte de vitesse. Certains de ses anciens « jeunes premiers » ont fait dissidence. Le plus célèbre et le plus doué de ses représentants, Vassili Axionov, a de la peine à se faire éditer, à telle enseigne qu'il a vendu à l'étranger (officiellement) une œuvre encore inédite en URSS : à côté du samizdat et du tamizdat, voici donc le « valioutizdat », c'est-à-dire l'exportation autorisée de manuscrits jugés impropres à la consommation intérieure soviétique mais propres à rapporter... des devises (valiout)...

Il faut dire que l'art d'Axionov s'est singulièrement compliqué : son avant-gardisme sophistiqué, son goût pour la métaphore, le burlesque, le fantastique

de l'ornementation le mettent en droite ligne dans la descendance de Zamiatine et des autres ornementalistes des « années 20 » (et même de toute une ligné gogolienne jamais interrompue selon la thèse d'Axionov lui-même). Pistes brouillées, jeux d'interaction avec ses propres héros, mystifications de potache, immaturité des personnages, tout dans *Notre ferraille en or* est fait pour dérouter sans tout de même perdre le lecteur. *Notre ferraille en or* est un lieu inexistant : quelque chose comme l'Akademgorodok d'il y a dix ans, cette pépinière de savants qui se piquaient aussi d'art abstrait, exposaient Filonov et buvaient la prose amusante et saugrenue du jeune Axionov et la poésie acrobatique, « pasternakienne » de Voznessenski, ou Akhmadullina. Le livre d'Axionov est une oraison funèbre pour cette courte ivresse où les fils soviétiques d'Einstein accueilleraient la prose nerveuse des contemporains des cosmonautes.

Embarqué dans un « jet » avec ses héros, le narrateur retourne au lieu de sa jeunesse immature, se gargarise de paradoxes, d'astuces et de formules mathématiques, illustre par d'incessants flash-backs ou bonds en avant la « relativité » du temps des vivants et l'inutilité de la course à la Particule du Bonheur. *Notre ferraille en or* est un peu le « collage » de tout un passé récent et aboli : une « soviétie » jeune et amoureuse de Hemingway, connaisseuse de films italiens, éprise d'art abstrait et des chansons de Galitch ou Vyssotski, qui mêlait la redécouverte du futuriste transmental Kroutchonnnykh à celle des ruelles médiévales de Pskov, l'initiation au twist, au saxo américain et au clavecin des virginalistes anglais... Auteur et « anti-auteur » se disputent la matière du livre, cette remémoration lyrico-bouffonne de ce qui, au fond, avait été, pour l'intelligentsia soviétique, un défoulement d'adolescent. Mais cet adieu à l'éphémère, corsé comme un cocktail dans le shaker d'un Vassili Axionov toujours « en quête d'un genre », a en définitive le goût doux-amer des désillusions... La marqueterie verbale de l'auteur passe mal en français, peut-être... Mais peut-être aussi le fantastique ici n'est qu'un ornement, une épice, alors qu'il doit être une « boiterie » de l'existence, une souffrance du *vivre*... En dépit de mainte « variation » réussie, ce « bateau ivre » ne nous convainc pas de son ivresse.

Erofeïev, le préfacier, a raison d'écrire que « par les brèches se devine la tragédie », mais cet ouvrage raté d'un écrivain très remarquable nous avertit que le « fantastique » n'est pas un microbe littéraire que l'on puisse s'inoculer soi-même. Il n'est d'autre fantastique que le réel.

SIXIÈME PARTIE

ENTRE LA « PROVOCATION » ET LA « RÉCONCILIATION »

CHAPITRE XXXVII

DISSIDENTS DE LA DISSIDENCE

[Retour à la table des matières](#)

Herzen, le grand exilé du XIX^e siècle russe, n'était pas tendre pour la « tour de Babel » des exilés de son temps ; n'écrivait-il pas dans *Passé et méditations* que l'exil « enlevait les hommes à leurs activités réelles et les poussait vers des activités fantomatiques ». Qu'en est-il de la dissidence russe d'aujourd'hui ?

On sait que du 15 novembre au 15 décembre 1977 une importante manifestation a rassemblé à Venise, sous la bannière de la Biennale, et à l'initiative de Carlo Ripa de Meana, presque tous les grands noms de la dissidence (à l'exclusion du plus grand, Soljenitsyne) ainsi que le ban et l'arrière-ban de la nouvelle école occidentale des « dissidentologues » : Michael Scammel, l'éditeur de l'importante revue anglaise *Index* consacrée aux problèmes de la censure à travers le monde, Peter Reddaway, plusieurs « nouveaux philosophes » français (mais Foucault s'était récusé), quelques grands noms de l'affiche littéraire (Alberto Moravia, Claude Roy, Stephen Spender). Il y a eu trois expositions, des dizaines de récitals, une demi-douzaine de colloques différents, des centaines d'invités. Par delà un aimable désordre et une bouderie de la municipalité (communiste) de Venise, la Biennale des Dissidents a réussi à imposer une évidence : la dissidence de l'Est, si variée soit-elle, est devenue un fait, culturel autant que moral et politique. Elle élabore une écriture, un style qui, maniant le paradoxe et la provocation artistique plus que l'invective à la Juvénal, a créé une présence nouvelle en Europe : conjonction d'une révolte politique et d'une révolte

esthétique (contre le « pompiérisme » stalinien). Mais la Biennale a également mis en relief, à mon sens, la distance qui sépare la dissidence russe des autres dissidences est-européennes. Les Russes présents (principalement André Siniavski et Iosif Brodski) ont par leur parole violente et souvent désespérée, marqué l'abîme qui les sépare des marxistes « dissidents » du printemps de Prague (Liehm, Goldstücker, etc.). À la nostalgie toujours sensible chez les uns, d'un « socialisme à visage humain », les autres opposaient leur vision apocalyptique du XX^e siècle et ce que Siniavski appela « le bagage de sang » de l'écrivain d'aujourd'hui.

Messianique et volontiers apocalyptique, la dissidence russe n'évite pas des déchirements. Depuis des semaines elle est secouée par une violente polémique dont l'épicentre est la revue *Continent* dirigée par l'écrivain Vladimir Maximov. Tout a commencé en décembre 1978 dans le quotidien allemand *Frankfurter Allgemeine Zeitung* par un grand article du critique allemand Andreas Razumovsky. Razumovsky ne met pas en doute la qualité littéraire de cette « grande revue », mais plutôt une certaine « intolérance » de son rédacteur. *Continent*, constate-t-il, n'est pas devenu le forum de l'émigration. La réponse de Maximov fut cinglante et sans appel, confortée quelques jours plus tard par des déclarations enflammées de soutien par Vladimir Boukovski, Natalie Gorbanevskaïa et Victor Nekrassov, cependant que Razumovsky trouvait des alliés en Siniavski, Etkind, Amalrik. Méthodes soviétiques de commandement de la revue... Diffamation caractérisée... Retour des anciens émigrés à leur « admiration de la puissance guerrière de Moscou » (comme en 1948 quand plusieurs grands noms de l'émigration rentrèrent par « patriotisme soviétique »)... Les coups furent portés dans tous les sens et parfois sans discernement. Cette « querelle russe » laissera d'inguérissables blessures. Mais elle a aussi, en partie, éclairci la situation. La pierre d'achoppement est, en somme, le sens de l'exil : l'exil doit-il être univoque, entièrement centré sur la lutte avec « l'ennemi » ? ou bien doit-il, au contact de l'Occident, conduire à une diversification, à une « occidentalisation » ?

Les excès de cette polémique sont désolants dans la mesure où ils risquent d'absorber le meilleur des énergies. *Continent* reste la grande revue de l'émigration. Son dernier numéro en russe (le 14^e) est riche et varié : fragments éblouissants d'un dernier roman de Maximov (*L'Arche des non-élus*), vers de Brodski, toujours plus raffinés, plus étonnamment limpides dans leur abstraction « chinoise » (*Lettres de la dynastie Min*), articles, documents, polémiques... Mais d'autres revues en langue russe éclosent (outre celles de New York, Tel-Aviv, Munich) : ce sont *L'Arche* rédigé par Nicolas Bokov (l'auteur de *Nikto*) et *Echo*, rédigé par VI. Maramzine : revues plus modestes qui veulent ouvrir leurs pages à une certaine avant-garde moderniste déjà révélée par l'almanach *Apollon 77*. On y retrouve le poète Limonov, le prosateur Vladimir Kasakov, ou encore un très programmatique dithyrambe à la sécheresse et aux refus nabokoviens. Cette référence à Nabokov, l'autre pôle

de l'émigration russe (Nabokov qui a poussé l'exil jusqu'à l'exil linguistique) est très significative des remous actuels qui secouent le Paris russe... d'autant plus qu'elle n'exclut nullement, dans ce même numéro d'*Echo* une référence émouvante aux grandes œuvres de Maximov, comme à une école de vie et de pardon...

Le lecteur français reçoit, lui la traduction d'un livre qui se situe à la frontière du document et de la réflexion morale : le *Dissident malgré lui* d'Etkind. Etkind se tient à part de la dissidence et son titre même est « parlant » : brillant comparatiste, polyglotte remarquable, germaniste autant que romaniste, il a fait à Leningrad une brillante carrière de professeur. Un détail est venu l'interrompre : Etkind avait lié amitié avec Soljenitsyne, aidé indirectement à la dactylographie de *L'Archipel du Goulag*. Son livre est celui d'un honnête homme soviétique qui a rempli toutes ses obligations envers son pays, sans remplir aucune de celles dont on a à rougir. Mais ce livre est aussi celui d'une écrasante déception : non, il n'est pas possible d'être un intellectuel honnête, prospère et heureux en URSS à moins que... Toujours survient le grain de sable qui bloque tout. Un premier grain de sable dans la carrière d'Etkind avait été, en 1949, les doutes soulevés par sa thèse de doctorat, un deuxième grain en 1968, une petite phrase dans sa préface à *Maîtres russes de la traduction poétique*, enfin en 1974 le KGB décide de lever son petit doigt : en une semaine tout s'écroule : les collègues les plus humanistes, les compagnons de carrière auxquels le lie un quart de siècle de travail en commun, les hommes les plus installés dans la vie, les plus invulnérables, semble-t-il, aux coups du sort, les moins malléables devant le KGB baissent la tête, approuvent ou, au mieux, se taisent. Accablant dans sa minutieuse mise en scène, le livre d'Etkind scrute un à un les acteurs involontaires et souvent résignés du rituel « éreintement » de la victime désignée. Puisqu'il le faut, le professeur Etkind ne sera plus professeur, ni l'écrivain Etkind écrivain, ni l'éditeur Etkind éditeur... « Les séances d'éreintement suivaient un même modèle dont le cérémonial était soigneusement réglé : d'abord le discours du secrétaire de cellule ou d'un membre mandaté du bureau du parti ; prenaient ensuite la parole un certain nombre d'orateurs qui, sous une mise bien brave, connaissaient en réalité la chanson, se partageaient les thèmes en évitant les redites. On multipliait surtout les effets de surprise qui laissaient la victime abasourdie, comme paralysée : un argument accablant tiré d'une lettre de la victime, un témoin inespéré qui venait révéler les déclarations défaitistes de la victime lors de l'invasion allemande ; un proche camarade, un élève, ou mieux encore son ancienne femme surgissaient à la tribune et laissaient la victime sans parole, effondrée, livide. Tous ces artifices ajoutaient à l'éclat de la séance, la rendaient plus irréfutable, plus solennelle ».

Est-ce à dire que tout est lâcheté et que les lignes de résistance sont nulles ? Non, évidemment. Intellectuel soviétique par excellence, Etkind défend ses pairs. La culture soviétique est un fait. L'Université de Leningrad des années

30 et 40 était même, aux yeux d'Etkind, un foyer raffiné de culture avec ses Goukovski et ses Eichenbaum, ses Propp, ses Jirmounski, ses Tomachevski...

Implicitement l'auteur du livre plaide pour cette culture qui a enfanté le « formalisme », donné le plus grand « folkloriste » européen, fourni des spécialistes de premier ordre dans les études germaniques et romanes, entretenu une brillante équipe de « pouchkinistes », donné de précieuses études sur Goethe, Byron ou Rabelais avant d'aboutir à un « structuralisme » actif aujourd'hui dans tous les domaines. Etkind parle la tête haute de cette culture-là, et il a raison. Mais il démasque les traîtres, les froussards « tenus » par le KGB et qui, talentueux eux-mêmes ont collaboré à l'infâme chasse aux sorcières. S'adressant à ses collègues occidentaux, Etkind leur reproche de ne rien savoir de cette géographie sociale soviétique, d'accueillir le « traître » dans leurs congrès et de tout ignorer, ou presque, de la pléiade des vrais talents...

Plaidoyer *pro domo*, vengeance par la plume d'un intellectuel de renom dont la carrière s'écroula au premier froncement de sourcil du KGB, ce livre dur, précis, indigné réussit à nous faire revivre la semaine fatale du professeur Etkind et à nous faire mesurer la rude désillusion. Dissident malgré lui, l'auteur rusa tant qu'il put avec les tabous soviétiques, réussissant à ne jamais mentir, sans peut-être dire toute la vérité, lançant dans ses préfaces le brûlot d'une « petite phrase », abjurant sans excès les erreurs commises quand le pouvoir l'exigeait bref menant une guérilla intellectuelle dont il estimait, à juste titre, qu'elle en valait la « chandelle ».

L'intérêt de ce livre est double. Animé par l'indignation il offre, avec ses « digressions » amères ou lyriques un chapitre de la fronde des intellectuels, avec ses grandeurs et ses limites et surtout il explique in vivo au lecteur français ce qu'est un homme de lettres soviétique : à cet égard le livre lui-même, avec ses alternances de ton, sa rhétorique vivante, son grément de citations qui frappent, ses « mots » et ses prosopopées est une œuvre de culture autant qu'un plaidoyer ému. Ce livre est peu en comparaison des grandes fresques soljenitsyniennes, mais il semblera plus « parlant » à beaucoup. On vérifie, à le lire, le vieil adage de Montaigne : « Le premier trait de la corruption des mœurs, c'est le bannissement de la vérité... »

Ramener le dernier livre de Siniavski, *Dans l'ombre de Gogol*, à un ouvrage de la dissidence serait certainement le diminuer. Le *Gogol* de Siniavski est un de ces livres-odyssées qui, prenant un auteur favori pour pilote, mène par le détour d'un texte-miroir aux problèmes cruciaux de l'auteur lui-même : ici la tyrannie de l'écriture. L'œuvre entière de Siniavski est une réflexion paradoxale sur les pouvoirs de l'inconsistant : l'art. Ce livre est le plus paradoxal, le plus acrobatique, le plus provoquant peut-être de Siniavski. Partant de l'Épilogue, la mort de Gogol, nous remontons aux sources mythologiques des *Âmes Mortes*. J'aurais d'autant plus de peine à citer tous les

morceaux de bravoure de ce livre insolite que, les ayant moi-même traduits, j'en ai approfondi et savouré la riche saturation du langage, l'exploration des grottes gogoliennes avec leurs fantasmagoriques sécrétions linguistiques. Sur le rire cosmogonique du *Revizor*, sur l'immersion gogolienne dans « la poussière de la vie » et la « mer morte » des objets, sur l'engloutissement dans la mer chosale figurative de la Mort, sur le discours « freiné » de Gogol tirant son embonpoint langagier du son plus que du sens, sur le cauchemar central de la vision gogolienne qui est que précisément c'est le *visible* qui devient *voyant* et le sujet-voyant qui se sent matraqué par les mille yeux des choses — je dirai seulement que personne, de Rozanov à Nabokov, ne me semble avoir aussi profondément enquêté dans le labyrinthe hypnotisant du langage de Gogol. Mais ce n'est pas sur ce côté du livre, avec ses étourdissantes variations et ses redéfinitions du baroque en tant que forme consciente de sa « formitude » (si j'ose dire) que je m'attarderai. Parlant ici du pouvoir nouveau de la dissidence, c'est à l'auscultation de Gogol-écrivain par Siniavski-écrivain que je veux m'arrêter. Gogol, nous montre Siniavski, s'est embourbé dans sa propre magie d'écrivain. Il est le prototype même de l'écrivain en quête d'autres pouvoirs au bout du pouvoir-écrivain. Son rêve de « légiférer » la vie russe, d'enfermer l'énergie montante du pays dans une sorte de poème homérique dont il serait lui-même et l'Homère et l'Ulysse, ce rêve de matérialisation de l'écriture (assimilée tant au miracle qu'au bredouillis de la sorcière) Siniavski y voit et le destin même de l'écriture (toujours tentée par l'exode hors de son propre sens) et une tentation particulière de l'écrivain russe. Derrière l'armée des rêveurs gogoliens (« gent du rêve, gent gobe-mouches, candidats ajournés aux titres de magicien et de thaumaturge, ils avancent comme une armée en campagne : à leur tête-Gogol ! ») c'est l'armée des écrivains-prophètes russes, tous prêcheurs, apôtres d'une « autre vie », iconoclastes enragés, artistes « croisés » contre l'art... Le plus gogolien de tous, de cet angle de vue, c'est Tolstoï le procureur-moraliste déchaîné contre l'art et ses pompes, mais, avec lui, Pisarev et tous les radicaux russes, Maïakovski et les futuristes... L'écrivain russe, plus qu'un autre, veut militer, *servir*, s'enrôler et enrôler...

Mais Siniavski sonde le moi écrivain et décèle derrière cette *furia* de servir (l'Humanité, l'Église, le Parti...) une peccabilité secrète de l'homme-écrivain : sa « superbe invincible », quoique camouflée...

Car enfin, s'il ne s'amende pas, l'écrivain, quelle calamité pour l'humanité : de son moi militant dépend en somme l'affranchissement de tous : L'écrivain constamment se justifie, jure qu'il est tout sauf écrivain, sert la Cause... et ne fait que céder à la maladie propre à la plume : l'autolacération par orgueil. L'on devine bien, derrière l'ironie douce-amère de Siniavski que de Gogol Sergent de Dieu au poète stalinien Servant du peuple — il n'y a qu'un pas. Le mot est « engagé » par nature : ce faisant, il est prêt à toutes les abjurations. « Éternel souci du « bien de la cause » qui toujours ronge nos bons auteurs russes : n'est-

ce pas aussi parce qu'il s'agit, en définitive, d'une interpellation fondamentale de l'art ? »

L'exemple de Gogol serait, en somme, paradigmatique : cette sorte de dégradation de l'art en apologétique qui fait avorter les *Âmes Mortes*, c'est à la fois la nostalgie extrême d'un art chamanique, d'un art-magie qui est loi, révélation ou révolution — et, dans le même temps, la forme la plus morbide de l'art militant, vidé de l'intérieur par la Cause qu'il prétend servir...

Rendre à l'art sa magie première, admettre son « néant » et recourir à son défi : tel est, depuis les *Récits fantastiques*, le message de Siniavski. Voie étroite et solitaire d'un Siniavski qui fait figure de provocateur. Voie salutaire, sans aucun doute, d'une voix autre, d'une dissidence dans la dissidence...

Le jeune écrivain Vladimir Maramzin, dans son article sur Maximov qui clôt le premier numéro d'*Echo* salue, à côté de la littérature qui se fait sans connaître son but, celle qui se fait parce qu'elle sait le but. Gogol cumulait les deux. Là fut sa grandeur et là son désastre littéraire. L'écrivain n'est pas obligatoirement un appelé de la Sainteté. Mais ne l'implore-t-il pas toujours un peu au fond de lui-même ? Surtout s'il est en exil...

SIXIÈME PARTIE

ENTRE LA « PROVOCATION » ET LA « RÉCONCILIATION »

CHAPITRE XXXVIII

LE CLAIR-OBSCUR DE MAXIMOV

[Retour à la table des matières](#)

Baroque, l'œuvre de Maximov est toute animée par un souffle épique qui soulève le style, statue les personnages dans des poses déclamatoires, pénètre profondément le réel de lyrisme et de rhétorique. Maximov vient du réel, un réel haut en couleur, tragique et grotesque à la fois, mais il lui insuffle toujours ce souffle épique puissant. Toutes ses grandes œuvres sont des poèmes des bas-fonds tétanisés par ce sursaut. *Adieu de nulle part* est peut-être encore plus lyrique que les œuvres précédentes. Une sorte d'exaltation rétrospective, de pathétique poésie de la remémoration soulève les personnages et les méduse en tourmentées statues de sel. Le procédé continu de l'appel incantatoire à un passé, rejugé à la lumière cruelle d'un présent instable peut, à la longue, lasser. Mais il a sa grandeur. Le narrateur convoque les ombres tourmentées de son enfance à une sorte de représentation et de jugement dernier. Et les voici qui accourent au devant de ce narrateur en rupture de biographie, ce Vlad ébouriffé et généreux, qu'un poids de misère condamnait aux bas-fonds mais qu'un sceau de talent avait marqué dès l'enfance.

« Oui, oui, d'où et pourquoi es-tu venu sur cette terre, mon petit garçon ? Qu'est-ce qui t'a pétri ? Le vent ? Une volute de poussière isolée au hasard par un rai de lumière du sein des ténèbres ? »

« Trouées » d'êtres dans un noir cosmos de néant, « caillot » de silence dans un bourdonnement dénué de sens, les êtres de Maximov sont des êtres de soif, d'interrogation, de dérision aussi. Ils sont seuls. Vlad est seul, enfant de trop, rejeté par une famille déchue et violente, nanti du seul petit viatique d'humanité que son grand-père Savéli a su lui glisser malgré ses rages d'intolérance. Mais le père inconsistant et brisé par la déportation, les habitants retors et braillards de « la cour », la mère harassée de labeur, la tante acariâtre ne lui ont donné que le goût amer de la fuite : Vlad s'enfuit dans le « vaste monde », comme un certain Alexis Pechkov qu'on surnommera en littérature *l'Amer* (Gorki) à la fin du XIX^e siècle... Alors, c'est l'école de la rue, la racaille gloutonne, les premiers pas du petit truand, le « vent brûlant de sa propre peur », la Géorgie du marché noir, le roman picaresque du contrebandier au service de truands vicieux et poètes, les maisons de correction, les mille et un métiers, les poux et les algarades, les rafles, les fortes amitiés fraternelles, les miraculeuses rencontres avec le bon Samaritain, quand tout semblait fini et Vlad allait crever, « les deux clavicules cassées, brisées lors d'une rafle, gisant dans ses propres excréments, prêt à abandonner la partie » couché sur le toit des cabinets municipaux de Koutaïssi. Comme un caravansérail chamarré de couleurs et d'odeurs, tout un « midi » transcaucasien défile, convoqué par la mémoire. Puis l'Asie centrale, la colonie pénitentiaire avec ses « petits monstres galonnés » les tentatives de fuite et, « dans la gorge trop petite, la braise ardente » de la honte et de la révolte.

Comme il a bourlingué dans l'immense pays, du sud torride, au grand nord où l'homme se console dans l'abrutissement de l'alcool ! Que de destins croisés ! Que de confessions entendues, et dont la plus étonnante est celle de l'aventurier qui le recrute pour le grand Nord, ce Heckmann communiste mais allemand, déporté mais encore fidèle : « Oui, rien n'a tourné comme on le voulait, mais j'ai la conscience pure »...

Enfin, c'est la chance qui sourit : l'écrivain du kolkhoze « sélectionné » pour les besoins du « plan », admis à la table des privilèges, mais rapidement douché par les tromperies et les ignominies de la petite jungle littéraire où il n'a eu accès que le temps de paraître dans une statistique sur les « écrivains au kolkhoze ».

Pareil livre ne se résume guère. Les années d'apprentissage du jeune Vlad nous montrent le bouillonnement de la vraie vie sous l'apparente grisaille du logos idéologique. Maximov sait parler de la première rencontre avec une femme, de la première beuverie, de la première tromperie avec une saisissante vérité. Le réel, chez Maximov, est toujours plein, toujours entêtant, telle cette pluie « fumante comme du lait frais, qui enserrait la ville presque sans bruit ».

Ses héros passent en courant dans ce monde qui les suffoque et qui les insatisfait. Ils courent tous vers le grand jour, le dernier, celui du Jugement :

« Disons-nous que pendant des siècles nous avons arrosé notre propre terre de flots de sang et de larmes, que nous avons impitoyablement écrasé les faibles et servilement recherché les bonnes grâces des forts ? Ou dévoilerons-nous le nombre des mensonges et des parjures qui pèsent sur notre cœur ? »

Dans le clair-obscur de Maximov quelque chose agrippe les hommes, les tire et les met à mal. Ce quelque chose qui agite les ténèbres, celles de mon âme comme des âmes d'autrui, c'est un Dieu obscur, qui, peut-être, vient plus de l'Ancien que du Nouveau Testament.

SIXIÈME PARTIE

ENTRE LA « PROVOCATION » ET LA « RÉCONCILIATION »

CHAPITRE XXXIX

UN MAÎTRE DU DÉFI : AMALRIK

[Retour à la table des matières](#)

« Après avoir été longtemps plutôt hostile au mot « révolution » je me suis engagé dans l'une d'elles, peut-être des plus importantes ». Cette phrase liminaire d'Amalrik est devenue moins claire du fait que le titre français ne reproduit pas le titre original : « Notes d'un révolutionnaire ». Car Amalrik a franchi le pas qui sépare le dissident du révolutionnaire. Autrement dit, arrachant ce mot-mythe au régime paralytique qui lui fait face, il s'affirme créateur d'un futur possible. D'emblée ce livre tonique, alerte et courageux nous situe ailleurs que dans le *vaccum* immobile d'Alexandre Zinoviev.

D'ailleurs Amalrik aborde explicitement le problème de l'action révolutionnaire à propos de l'écrivain Anatole Kouznetsov, réfugié en Angleterre au prix d'un reniement concédé. « La violence n'existe — à l'état de règle et non d'exception — que là où les hommes sont prêts à s'y plier ». Mais où est la limite au-delà de quoi on a le droit de « plier » ? « Pour un homme d'honneur elle est celle qui exclut toute participation au système ». Amalrik pourtant est loin d'être un moraliste intraitable. Mais en roulant sa bosse de métier en métier, de prison en camp, le petit « étudiant raté » et batailleur a appris que chez les gens du peuple la limite est souvent située beaucoup plus loin que chez ceux de l'« establishment », prompts à justifier leur acquiescement.

Ce livre relève du même genre que le *Voyage involontaire en Sibérie*, écrit en 1966 et axé sur la première arrestation et le premier exil sibérien de l'auteur. Le lien souple et pourtant précis entre les centaines d'épisodes et de portraits qu'apporte le livre, c'est l'humeur et l'humour d'un individualiste récalcitrant et récidiviste : Andreï Amalrik. Aidé par la fidélité de sa jeune femme tatare, son chat préféré dans ses bras, le cheveu toujours aussi rebelle, il traverse toutes les embûches, survit à une dure détention et à une méningite très grave, retarde son départ pour l'Occident afin de faire un tour de son vaste pays avant de le perdre, chicane jusqu'au dernier moment avec son ennemi de toujours : le KGB.

On suivra dans ce livre l'existence d'Amalrik depuis le retour de Sibérie en 1966 jusqu'au départ pour la Hollande en 1976. Dix années qui le rendirent célèbre. Son pamphlet « L'URSS survivra-t-elle en 1984 ? » est écrit dans la maisonnette qu'il a achetée au village d'Akoulovo près de Riazan (et non loin, étrange rencontre, de la maisonnette de Matrena, où se réfugia Soljenitsyne dix ans plus tôt). Il explore le village le jour même où la Voix de l'Amérique annonce la « démonstration », sur la place Rouge, de Gorbanevskaja et six autres hurluberlus contre l'invasion de la Tchécoslovaquie. Akoulovo, avec ses isbas abandonnées, sa misère, ses tilleuls rustiques lui arrache un des rares soupirs de ce livre sur « l'amertume » de l'exil. L'étrange c'est que ce petit « râleur » d'Amalrik, tout en méditant le pamphlet qui fera le tour du monde, ne renonce pas à s'installer sur cette terre, à fonder une maison. Le mot de « félicité » apparaît même pudiquement ici et là...

Curieux de tout, ami des peintres d'avant-garde, découvreur russe de Beckett et Ionesco, auteur lui-même d'un « théâtre absurde », Amalrik a avant tout un tempérament d'ethnographe. Son regard voit tout, sa mémoire retient tout. Au camp il prend langue avec les plus endurcis, conquiert le respect des plus frustes. Sa galerie de portraits fait évidemment penser à celle de la *Maison morte* de Dostoïevski. Même variété, même richesse, même relief humains. Seulement Amalrik n'éprouve pas la tentation « slavophile » de voir là une réserve d'énergie pour la nation. Il fraye avec les « bitches », ces marginaux sibériens qui prolongent, au grand dam du pouvoir, la vieille tradition russe du vagabondage. Il classifie les assassins, les violeurs, les voleurs. Il s'étonne de la réserve de haine emmagasinée par tous — un voleur lui déclare qu'après le coup d'État il se ferait bourreau ! Lui-même devient « écrivain public », c'est-à-dire compose pour les forçats requêtes, plaintes, suppliques moyennant un peu de beurre ou de sucre. « Je ne saurais dire, écrit-il si ces démarches avaient un résultat pratique : durant mon séjour au camp, elles n'aboutirent à aucune réduction de peine. Mais leur effet thérapeutique était bien plus important : pour les détenus profondément aigris par leur sort, c'était une occasion d'être écoutés attentivement et de reprendre espoir le temps que les plaintes cheminent d'une instance à l'autre. Rien que cela, en ce monde cruel, valait bien un kilo de beurre ».

Amalrik décrit donc sans haine ni admiration les criminels : « assassins, violeurs, houligans, voleurs et déprédateurs ». Plusieurs portraits sont saisissants. L'épisode du « bossu » est, lui, parfaitement « dostoïevskien » : invité par son ancien voisin à partager un colis de beignets, il reconnaît aussitôt la spécialité de sa femme, comprend que celle-ci a été la maîtresse de son codétenu et le poignarde dans la nuit...

L'humour froid d'Amalrik allège le livre de tout attendrissement. On est pourtant frappé par la leçon de tolérance qui se dégage de l'ouvrage : russe mais non russolâtre, courageux mais sans excès de sévérité pour ceux qui flanchent, « occidentaliste » mais sans idéalisation de l'Occident, (comme les « repas occidentaux » lui semblent décolorés à côté des russes !) ce diable d'homme qui a des ascendants russes, français, norvégiens ne cède jamais au penchant russe de l'intolérance. Il a bien assez d'autres « mauvais penchants », l'égoïsme, l'insolence, l'individualisme érigé en religion ! « Dommage que tu ne sois pas juif avec tout ce que tu as fait et écrit, on t'expulserait vite sur un palanquin » lui dit Ghiouzel, sa femme, elle-même tatare et musulmane...

Dans un article d'Amalrik, que vient de publier en français *Syntaxis*, celui-ci définit la nation russe comme avant tout une langue et une littérature de la « résistance morale » qui va de « Pouchkine le négro » à « Mandelstam le youpin ». Des quatre cents pages colorées et bourrées d'épisodes du *Journal d'un provocateur* il ressort une philosophie de l'histoire que je définirais comme « ouverte ». Amalrik déplore la conjonction récente, en Russie, du « mongolophilisme » et du marxisme, mais il pense que la notion d'un État de droit, qui s'est péniblement frayé un petit chemin de Catherine à la Douma d'État n'est pas morte : les dissidents l'ont ranimée. Amalrik récuse catégoriquement l'idée « marxiste » que les jeux sont faits, que les individus ne sont rien... Il se gausse de l'idée de la « convergence ». Tous les pseudo-marxistes de l'Occident, explique-t-il, « ont raison dans 99 pour cent des cas, c'est-à-dire qu'ils se trompent une fois sur cent, quand, au lieu de continuer tout droit, l'histoire vire soudain et se produisent des événements qui réorientent le cours du temps ».

Le 6 mai 1975, jour de sa libération, Amalrik refuse son « certificat de relégué », exigeant un passeport. « C'était déjà pas drôle de vous avoir sur le dos, mais voilà que vous nous compliquez la tâche de vous libérer » gémit le colonel chargé de lui, déplorant que son diable de détenu fasse, selon le proverbe, « de la boue là où c'est sec »... Dans une de ses nombreuses prisons Amalrik demande à un mécano « quelle voiture acheter quand je serai libre ». Plus tard, lorsqu'il écrit ce *Journal*, circulant dans les rues encombrées de l'Amérique, il « a l'estomac contracté car comment m'en débarrasser, la garer ? » Plus tard encore, trois jours avant la sortie du même livre en français une autre auto lui donne la mort, le 12 novembre 1980, à 80 km au nord de

Madrid. Amalrik n'aura pas survécu jusqu'en 1984. Mais sa verve batailleuse, sa leçon d'optimisme et de tolérance, sa foi en l'individu — cela reste.

SIXIÈME PARTIE

ENTRE LA « PROVOCATION » ET LA « RÉCONCILIATION »

CHAPITRE XL

LE BUCHERON ET LE FORESTIER

[Retour à la table des matières](#)

Valentin Raspoutine, né dans un village sibérien perdu dans la taïga, au bord de l'immense fleuve Angara, vit aujourd'hui à Irkoutsk. Ce lieu même de résidence est un geste : c'est le refus de Moscou, du centralisme culturel, c'est aussi une plaidoirie pour le droit à la variété. Malgré une pénible mésaventure (il fut récemment attaqué dans les rues d'Irkoutsk par une bande de voyous), Raspoutine reste sibérien, comme Belov reste « vologdien » : repli sur le terroir, enlèvement dans l'ethnographisme ou ressourcement profond ?

En mars 1980 la *Literaturnaïa Gazeta* publia une des rares interviews de cet écrivain sobre et pudique. À la question « qui aimeriez-vous être si vous n'étiez pas écrivain ? » Raspoutine répondit : « Forestier. C'est un métier magnifique, pur, bon, joyeux, un des très rares métiers d'aujourd'hui où tout est utile et justifié du début à la fin, où l'on sert l'homme et la beauté du monde qui l'entoure, où l'on assure la santé physique et morale non seulement des hommes d'aujourd'hui, mais également de ceux de demain. Avez-vous remarqué comme le bûcheron est différent du forestier ? Vous êtes-vous demandé pourquoi l'un est grossier et cruel, l'autre presque doux, bon et confiant ? »

La dialectique du bûcheron et du forestier anime secrètement toute l'œuvre de Valentin Raspoutine, c'est-à-dire la dialectique de la destruction et du respect, de l'artifice et du naturel. Dans la même interview Raspoutine se

défend d'être un simple défenseur du village contre la ville (la critique l'a en effet mis au premier rang de la « prose rurale », à côté de Vassili Belov et de Victor Astafiev) : « Il ne s'agit pas d'opposer la ville au village, ce n'est pas une tentative pour préserver une campagne archaïque et qui a fait son temps comme parfois on nous caricature — il s'agit d'autre chose : lorsque la ville avait des « arrières » aussi solides que l'étaient nos campagnes, elle aussi, la ville, en tirait profit (...) Autrement dit la littérature « rurale » a su trouver les terminaisons nerveuses de cet énorme corps que nous baptisons peuple ».

Chaque œuvre nouvelle de Valentin Raspoutine touche en effet à ces « terminaisons nerveuses » que sont le respect de l'homme, la conscience, la cruauté, l'insensibilité. Il est loin d'être le seul écrivain soviétique publié à aborder les problèmes moraux (dans des contextes très différents plus sociologique, chez Iouri Trifonov, plus anecdotique chez Vassili Choukehine, mort en 1974, etc.) ; mais il est un de ceux chez qui la formulation philosophique va le plus loin. L'homme ne peut pas vivre sans « arrières », c'est-à-dire une mémoire de soi et de la nation à laquelle il appartient. Tout Raspoutine nie l'idée que l'homme serait un produit des rapports de production ; il est un être libre, une « conscience » et chargé de gérer parcimonieusement et sagement le capital de bonté et de beauté de la vie. Je ne crois pas qu'il soit fortuit que Raspoutine cite, comme Soljenitsyne dans son discours de Nobel, la thèse dostoïevskienne que « la beauté sauvera le monde ». Il s'agit non seulement du primat éthique dans le projet artistique, mais également de l'action en profondeur de l'art, de « l'impression exprimée esthétiquement ».

L'étrange est que cette mission salvatrice ait été conçue par un petit paysan de l'Angara, élevé dans le dénuement et la grossièreté d'un kolkhoze sibérien des plus pauvres, pendant l'immédiat après-guerre. Un des rares textes autobiographiques de Raspoutine est le récit « Les leçons de français ». Le narrateur est un garçon de douze ans ; on est en 1948 et il vient d'être envoyé à cinquante kilomètres de son village pour étudier au lycée. Il est le premier « lycéen » du village. « La faim en cette année-là ne nous avait pas encore lâchés, et ma mère avait charge de trois enfants, j'étais l'aîné ». L'enfant est doué et obtient de bonnes notes, sauf en français : « J'aboyais en français à la façon de nos locutions villageoises avalant la moitié des sons et crachant l'autre par courtes rafales ». La nouvelle est bâtie sur le rapport d'amitié pudique qui s'établit entre ce sauvageon sibérien et la jeune femme professeur de français, émigrée du lointain et ensoleillé Kouban, qui le prend chez elle pour lui faire rattraper le niveau, s'aperçoit qu'il a faim, lui fait avouer qu'il joue pour de l'argent et se fait rosser par des voyous aux confins de la ville... N'arrivant par aucune ruse à lui faire accepter ni dîner chez elle, ni colis « anonyme », elle le défie à un jeu d'adresse auquel elle jouait, petite fille, dans son Kouban natal, une sorte de jeu de piécettes où se combinent habileté à faire rebondir le kopeck contre le mur, et hasard... Il faut que le directeur de l'école entre chez

Lydia Mikhaïlovka en pleine séance de jeu, lorsqu'elle, redevenue une fillette hardie, et lui, enfin quelque peu apprivoisé, sont au bord d'un miracle. Renvoyée chez elle la jeune femme expédiera au garçon, soigneusement empaquetées dans du coton, trois grosses pommes rubicondes, comme il n'en pousse pas dans la taïga...

Pudeur, poésie douce-amère de la vie, recherche de la pureté et délicate connaissance des sentiments humains se combinent chez Raspoutine avec le grand projet de retrouver les « arrières » de l'homme contemporain, ou plus exactement de l'homme soviétique. Il s'agit d'un homme soviétique très différent de celui d'Alexandre Zinoviev : Raspoutine voit certes la même rapacité, la même lubricité, le même triomphe du médiocre que ce que nous propose le « ratorium » du célèbre sociologue dissident. Mais au-delà du sinistre « ratorium. » où chacun étrangle son voisin du mieux qu'il peut, Raspoutine dessine en filigrane un homme ni nouveau ni ancien qui précisément cherche ses « arrières », ne cède pas aux lois du « ratorium », ne vit pas dans l'oubli narcotique de la jungle sociale, mais tente de vivre selon sa conscience.

Le premier récit, poignant dans sa nudité, fut le merveilleux « De l'argent pour Marie ». Au kolkhoze de Kouzma et Marie personne ne veut tenir le magasin car tous les gérants précédents ont eu la « guigne » : les clients trompent inmanquablement, implorent crédit et puis l'inspecteur vous tombe dessus, fait l'inventaire, constate le « trou » dans la caisse et c'est quinze ans de bagne pour « sabotage économique ». Pourtant comment survivre si le magasin reste fermé ? Marie cède aux injonctions du président du kolkhoze ; pendant six ans elle tient vaillamment le magasin, mais voici que survient l'inspecteur. Il y a un « trou » de mille roubles : Kouzma ni Marie n'en ont jamais possédé autant ! Alors commence la vaine quête de Kouzma auprès des voisins pour emprunter la somme : chacun compatit mais se dérobe. La lâcheté, la fourberie, l'avarice ou la malignité l'emportent. Le président du kolkhoze est un ancien « zek », il a fait quinze ans de bagne pour un crime économique imaginaire. Il convoque les six fonctionnaires du kolkhoze, les seuls à recevoir une paye et leur propose de donner leur paye du lendemain à Kouzma. Sous le regard du président chacun des six fonctionnaires accepte (« nous autres aussi on en a un petit peu de conscience ») mais le lendemain commence une sinistre comédie, très gogolienne, où chacun vient, soi-même ou par épouse interposée, récupérer sa part. Marie n'aura pas l'argent, l'égoïsme triomphera ; elle ira au bagne et ses quatre enfants resteront orphelins... Ce qui est étonnant dans cette nouvelle, c'est de voir se rejouer la comédie humaine dans une réalité soviétique qui en somme n'a rien changé. L'homme naît libre ou esclave de cœur, bon ou mauvais...

L'ultime délai (on a « traduit » en français : *Matouchka*) raconte les derniers jours d'une vieille Sibérienne, une vieille femme croyante : ses enfants se sont

rassemblés autour d'elle pour son dernier soupir ; mais voilà qu'elle tarde malicieusement à mourir et que querelles, mesquineries, attendrissements, incompréhensions entre générations, entre ruraux et citadins éclatent autour de la mourante. Les hommes se saoulent, les femmes se querellent. La vieille Anna rampe au petit matin pour accéder une fois encore à la splendeur du jour levant. C'est toute la pureté baptismale du monde qui s'engouffre dans l'âme de la vieille Anna, pourtant « aussi inutile qu'une bougie en plein soleil ». Voici un dialogue entre Anna et sa voisine :

« — Écoute, ma vieille, on dépend tous de Dieu, et il en sera fait selon Sa volonté. On marchera jusqu'à tant qu'Il voudra.

— Je me tue à te répéter que moi, ce n'est pas marcher que je fais, c'est ramper à ses ordres. Attendre ici, que je me suis dit, serait trop bête. La mort m'a sûrement oubliée ; j'irai me montrer au jour, pour qu'elle me reconnaisse ».

Dans *Matouchka* la poétique spatiale de Raspoutine est déjà remarquable : elle imprègne littéralement tout le texte d'un sens religieux de la vastitude et de la pureté du monde : « L'aurore montait, diligente, nette, rapide. Dans le ciel, surtout dans la partie que la mère voyait, le bleu devançant le soleil s'installait déjà, noyait la lumière laiteuse du premier jour naissant. En dépit de l'heure matinale la forêt brillait dans sa splendeur et faisait toilette, arbre par arbre ». Raspoutine est un paysagiste dans la grande tradition russe, celle qui, de Tourgueniev à Iouri Kazakov, a fait du paysage russe un intarissable réservoir de bonté, de beauté et de pureté. Mais Raspoutine réaffirme avec un talent poétique particulier cette vocation spirituelle du paysage russe qui était celle célébrée par Dostoïevski (en particulier par l'errant Macaire dans *l'Adolescent*) : la pénétration du divin dans chaque molécule de vivant, la bénédiction de la nature, la permanente cohabitation de l'homme et de la création divine : « Durant son existence, elle avait toujours vénéré ce mystère dont les contours obscurs hantaient fréquemment son esprit, l'incitant à méditer sur le soleil, la terre, l'herbe, les oiseaux, les arbres, la pluie, la neige — en somme sur tout ce qui cohabitait avec les humains pour les réjouir de sa présence et les préparer à leur fin ».

Les deux autres romans (ou plutôt « grands récits » — en russe « Povesti ») de Raspoutine sont eux aussi situés en Sibérie. Le premier est *Vis et n'oublie pas*, l'histoire d'un déserteur de la dernière guerre. Le sujet était tabou, ou bien matière à du grand guignol patriotique. Raspoutine a bâti un drame lent et lancinant avec l'histoire de son déserteur. Il a déserté non par lâcheté mais par irritation : sa permission a été injustement rapportée. Et puis, après tant d'épreuves et de sang, quelque chose a lâché dans la trame de son âme. Il revient au pays et se cache sur la haute rive sauvage et boisée de l'Angara, face à son village. Nastiona, sa femme, s'aperçoit de son retour à la disparition d'une hache, dans la cabane de l'étuve. Le fugitif doit maintenant apprendre à vivre

seul, en pleine forêt, comme une bête. Il retrouve certes Nastiona, le corps et l'amour de Nastiona, mais il l'entraîne dans son désespoir sans issue. Épiée, puis traquée par ceux du village, Nastiona enceinte est poursuivie dans la nuit, sur les eaux noires de l'immense Angara par les hommes du village afin qu'elle « donne » le déserteur. Alors, doucement, elle bascule dans le flot ténébreux de l'Angara : vivre, ne pas oublier... c'est impossible.

L'autre récit *L'Adieu à Matora* raconte l'immersion d'un village installé sur une île de l'Angara, à la suite de la construction d'un barrage. D'un côté une civilisation ancestrale, enracinée, respectueuse des valeurs, de l'autre une civilisation technicienne qui « prépare le terrain » en faisant table rase de l'ancien en passant les cimetières au bulldozer. La sombre beauté du paysage de ce royaume humide, la résistance morale des paysans, le recours à un parler dialectal très imagé, font de ce récit le plus dense de tous les textes de Raspoutine. Depuis Essenine jamais le drame rural russe n'a été mis en relief avec cette puissance : « Avant, on la distinguait très fort, la conscience. Si quelqu'un la mettait de côté, ça se voyait tout de suite, en vivait tous en vue les uns des autres. Le peuple, bien sûr qu'il était de toute sorte. Y en avait qui aurait bien voulu vivre en conscience, mais où la prendre quand on n'est pas né avec elle ? Ça s'achète pas. Et puis y en avait qui en avaient de trop, même que ça n'était pas drôle. On lui enlève la dernière chemise et il dit même merci à ceux qui le déshabillent... »

Moins qu'un récit « écologique », *L'Adieu à Matora*, est un poème sur la résistance morale et sur la mémoire humaine. « Que doit sentir un être humain pour qui ont vécu les générations ? » demande Raspoutine. En somme c'est du prix à payer pour l'innovation qu'il s'agit. À des kyrielles de romans communistes « productivistes » Raspoutine oppose cette simple et opiniâtre question.

L'écrivain soviétique Valentin Raspoutine est-il chrétien ? Est-il nationaliste ? Est-il « national-communiste » ? (Ce mot est revenu à la mode dans l'émigration russe, on l'utilisait dans les années 20 pour les émigrés pro-soviétiques). Pour clarifier le problème, relevons que nulle part Raspoutine ne cède à la tentation impériale russe. S'il relit le grand historien Serge Soloviev et sa monumentale *Histoire de Russie* (1851-79), s'il relit Karamzine et son *Histoire de l'État russe* (1818-24), ce n'est pas pour nourrir artificiellement son œuvre d'une historiosophie discutable. Mais pour vivre, la nation russe doit se rappeler. Dans un intéressant article, le poète soviétique Eugène Evtouchenko, l'auteur des « Héritiers de Staline » note justement que cette devise de Raspoutine va contre la règle générale du : « vis et oublie ! » L'oubli fabriqué par le totalitarisme, l'oubli de la déculturation idéologique est l'adversaire de Raspoutine. Le simple fait que sa voix puisse s'élever dans la Russie soviétique prouve à quel point les choses sont plus compliquées qu'on ne nous les présente souvent sur les tréteaux parisiens. Il y a chez Raspoutine, comme chez

Belov, Astafiev, Abramov, une certaine quête des origines russes, de cette civilisation de l'entraide paysanne qui a si fort fasciné le communiste et russophile Pierre Pascal (cf. sa *Civilisation paysanne russe*) : cette quête les relie, en dépit de tout à celle d'un Soljenitsyne dans son exil. Cela qui ne signifie nullement qu'il existe un « parti » rural ou national russe...

Le commun dénominateur est ici le thème de la résistance morale par delà la déculturation trop bien décrite par Zinoviev. Autrement dit c'est la *survie russe* que montre un Valentin Raspoutine. Cet homme jeune, si fidèle à l'immense espace de sa Sibérie natale, à la sauvage beauté de son fleuve natal, l'Angara, si subtilement apte à décrire les replis les plus pudiques de l'âme est avant tout un poète. Poète de l'espace, poète de l'homme, poète de l'adolescence. Un de ses plus beaux courts récits, « Rudolfio » raconte l'histoire d'un amour de fillette pas encore femme pour un homme de vingt-six ans. Rudolf ne sait pas comment répondre à l'amour de l'ombrageuse petite Io, qui a quinze ans et qui imagine leur union en fusionnant leurs noms en « Rudolfio ». Il ne lui donne pas le rêve qu'elle exige ; elle reçoit une leçon de banalité : c'est l'entrée dans l'univers des « grands ». Un univers que Raspoutine décrit si bien parce qu'il en sent encore, comme Io, toutes les écorchures... Parce qu'il est avec l'arbre et non le bûcheron...

SIXIÈME PARTIE

ENTRE LA « PROVOCATION » ET LA « RÉCONCILIATION »

CHAPITRE XLI

LE « TSAR-POISSON » D'ASTAFIEV

[Retour à la table des matières](#)

Le Tsar-poisson est une « narration en plusieurs récits ». Ce sous-titre souligne et annonce la lenteur et les méandres du « skaz », ou conte oral. Lenteur à l'ancienne, désintéressée, à la campagnarde. Cela tient du récit, de la chronique, du journal de bord. On songe à Leskov et à son *Vagabond ensorcelé* (1873) ou encore à Ivan Chmelev et son *Été du seigneur* (1948), deux œuvres qui disent le rythme lent, autre de la Russie pieuse et populaire d'autrefois. Le moi lyrique, les émotions du narrateur-auteur organisent les méandres du livre. Tantôt la mémoire fait ressurgir un morceau d'enfance en Sibérie, tantôt c'est l'indignation qui soulève les morceaux de protestation contre les « pirates » du monde moderne ; parfois c'est la méditation philosophique qui ralentit le récit et écrase les limites des événements. À cette non-hâte voulue s'ajoute la complexité de la langue, et l'art de « deviner » les êtres. Astafiev s'indigne dans un article de décembre 1976 : « À quoi bon apprendre les langues étrangères, si nous ne savons même pas la langue avec laquelle pleurent, chantent, parlent des millions de nos compatriotes, des millions de Sibériens ?... »

Prenant modèle sur le majestueux Ienisseï, ce symbolique fleuve de vie qui constitue le fond et l'axe de tout le récit, la narration s'écoule donc avec la lenteur de la vie, la sérénité de l'Ecclésiaste, qui est cité quasi littéralement en épilogue :

« Il y a un temps et une heure pour chaque chose sous le ciel :
 Un temps pour naître et un temps pour mourir un temps pour planter et un
 temps pour cueillir ;
 Un temps pour tuer et un temps pour soigner un temps pour bâtir et un
 temps pour détruire...
 Alors que cherché-je ? pourquoi me tourmenté-je ? À quoi bon ? Il n'est pas
 de réponse. »

Ainsi la clairvoyance sapientiale et biblique préside à ces « lents récits
 devant le feu ».

Astafiev est un auteur chevronné, surtout connu pour ses véridiques récits
 de guerre. *Le Tsar-poisson* n'est pas l'œuvre d'un débutant Il est même plus
 qu'un livre, un acte, un pont vers la réconciliation russe.

Parmi tous les épisodes, il en est trois consacrés à des animaux : au chien
 Boyer, sauvagement abattu par un soldat parce qu'il avait reconnu son maître
 dans un convoi de bagnards, à l'ours, « patron de la taïga », qui déchiète le
 malheureux Pétrounia et au Tsar-poisson lui-même qui a presque le dessus
 dans son terrible corps à corps avec le braconnier Ignatytsch... Nous découvrons
 les mœurs rudes des Sibériens, la vie rude du père de l'écrivain, dizenier sur un
 chantier d'abattage et l'amour fou pour la pêche sauvage, l'existence des
 chasseurs de renard bleu dans leurs hivernages de la toundra où « l'âme se serre
 de panique et d'ivresse » et où les hommes isolés, après que tout a été dit
 durant les interminables bourrasques, commencent à perdre raison et se battent
 comme des fauves...

Astafiev n'est pourtant pas un ethnographe. Il chante le Nord austère, la
 témérité des hommes, la beauté suffocante des forêts, des fleuves, de la
 toundra, le sentiment de « réconciliation tant attendue » qu'éveille la nature
 sibérienne. Une lecture superficielle pourrait faire conclure qu'il s'agit de
 littérature « écologique », thème à la mode aujourd'hui en URSS¹. À une table
 ronde sur l'œuvre d'Astafiev, en 1978, le thème revint à plusieurs reprises. Et
 certes ce livre est un sanglot pour la nature assassinée, un cri contre la rapacité
 humaine, une satire acerbe de l'homme-consommateur de nature. Cependant là
 n'est pas l'essentiel pour Astafiev. Il s'agit plus profondément du sentiment de
 la maison, de la patrie comme maison natale. Cette demeure est aujourd'hui
 polluée. « Que de bonnes gens vivent sur cette terre ! mais pourquoi une telle
 rapacité, une cupidité qui défigure, pourquoi cette dispersion égoïste et
 sournoise des pilliers ? » Le vrai thème d'Astafiev, c'est la perte du visage

¹ Un livre très intéressant a paru sur le sujet : *Le rouge et le vert* de Boris Komarov un expert
 soviétique qui se cache sous un pseudonyme. « La Sibérie intacte est un mythe écrit-il,
 l'industrie corrode de tous les côtés, tel un acide, la verte et molle poitrine de la Sibérie ;
 elle a déjà blessé son œil, le Baïkal.

humain. Le problème n'est pas le braconnage mais le braconnier ; « pourquoi l'homme s'oublie-t-il dans l'homme ? »

À la racine du livre il y a un profond sentiment de la *chute*. L'homme pécheur oublie l'enfance du monde et la sienne propre, lorsque « le monde lui servait de peau ». La vie sociale est impitoyable. L'homme devient orphelin, doit partir « apprendre, servir, chez des étrangers, sous un œil étranger ». Mûrir c'est s'endurcir. « On nous expulse du fleuve, de la forêt, bientôt du monde ».

Ce qui sauve l'homme, c'est le sens de la faute et celui de la fraternité. La faute ? Elle pèse sur Ignatyitch durant tout son terrible duel avec le poisson. Le poisson l'entraîne dans les eaux glacées, le blesse à la cuisse, comme l'ange blessa Jacob au flanc, en avertissement. « Seigneur, sépare-nous ! » geint son âme. Et c'est alors que ressurgit une faute ancienne, l'offense faite à Glacha : « L'heure est venue de rendre compte, l'heure de la croix ». « Aucune mauvaise action ne passe sans laisser de trace et l'offense qu'il avait faite à Glacha et dont, blanc-bec, il s'était même vanté, devint peu à peu un brûlant remords, une douleur ».

La faute envers la femme pèse deux fois plus lourd : « La femme est créature de Dieu, pour elle le jugement et le châtement sont particuliers. » Quant à Glacha, elle répond à son ancien offenseur comme un personnage de Tolstoï dans *Puissance des ténèbres* : « Dieu vous pardonne, Zinovi Ignatyitch, moi je n'en ai pas la force, mes forces ont été moulues en poudre de sel, noyées dans la saumure de larmes. » Pour finir Ignatyitch renonce à la pêche, s'exile à Frounzé, en Asie Centrale, où il entre dans une secte religieuse « et se met à vivre tous les jours de l'année comme si c'était grand carême ».

« Le temps est venu de rendre compte des péchés » : voici ce qui constitue peut-être le nœud secret du récit. Nous ne disons pas qu'Astafiev est croyant, mais sa vision du monde est toute imprégnée de christianisme.

Il y a la fraternité, qui lie le narrateur, rentré de son exil à Moscou où il est allé « chercher du savoir-vouloir », à tous ces humbles et frustes Sibériens, son demi-frère Kolia, le « malchanceux » Akim. « Heur ou malheur, faut vivre unis. Que plaise ou déplaise le mot de l'ancien, faut pas aller contre ni faire réserve d'esprit malin. »

Akim, fils d'une simple fille autochtone et d'un chasseur russe de passage incarne tout le bien dont l'humanité est capable. Il est né sur une île perdue, dans une cahute de fortune, sa toquée de mère est une fille dont abusent tous les chasseurs et pêcheurs de passage ; mais lui-même ne cesse de rendre grâce pour le don de la vie.

« Elle lui avait donné frères et sœurs, la toundra et le fleuve qui partait vers l'immensité des contrées du Nord, un ciel pur, le soleil qui le caressait avant de disparaître, la fleur qui perçait la terre chaque printemps, le poisson, la baie, le buisson, Boganide et tout ce qu'il y avait alentour. »

On croirait entendre le pèlerin enchanté de Leskov ou l'homme de Dieu Macaire dans l'*Adolescent* de Dostoïevski. Ce sentiment de la grâce infusée à tout le réel, à tout l'« arbre de vie » caractérise la piété russe orthodoxe et populaire.

La particularité d'Astafiev est de restaurer ce sentiment à partir d'un réel infiniment chiche, dur à vivre, impitoyable à l'homme. « La taïga sur terre et les étoiles au ciel ont existé des milliers d'ans avant nous. Les étoiles s'éteignaient ou bien tombaient en débris. D'autres s'épanouissaient à leur place. Et les arbres dans la taïga mouraient et naissaient ; l'un tombait sous la foudre, l'autre était enlevé par la crue, un autre semait sa semence dans l'eau ou le vent. C'est un leurre de croire que nous avons transformé tout, y compris la taïga. Non, non, nous n'avons fait que la blesser, l'estropier, la griffer, la brûler. Mais ni notre terreur, ni notre trouble nous n'avons pu les lui communiquer et notre malignité lui est restée étrangère. »

Il suffit de relire la *Forêt russe* de Leonid Leonov pour sentir l'écart d'Astafiev. Il n'y a plus ni combat social, ni mission démiurgique, ni ennemi camouflé comme le Gratsianski de Leonov. Les hommes ne se répartissent plus en actifs et en parasites camouflés. Tous sont égaux dans leur accès à quelque chose de plus vaste. Leonov développe le thème de la création et de l'envie on croirait qu'il développe l'argumentation du Salieri de Pouchkine « Tous disent : point de vérité ici-bas, mais de vérité pas davantage en haut ». Astafiev ignore le « salierisme » de Leonov qui est celui de tant d'œuvres soviétiques ; la « forêt russe » d'Astafiev mène précisément vers une « vérité d'en haut », un peu à la manière du chêne du prince André.

« Je joignis mes mains derrière la tête. Haut, là haut dans le ciel gris, délavé, au-dessus du fleuve je distinguai deux petites étoiles clignotantes, de la taille d'une graine de marguerite de la taïga. Les étoiles font toujours surgir en moi un sentiment aigu de paix ; elles ont l'air de veilleuses, elles sont indéchiffrées, indéchiffrables. Quand on me dit « l'autre monde », je ne vois pas un outre-tombe, de l'ombre, mais ces étoilettes lointaines qui clignotent ».

Astafiev est certainement moins chrétien que Raspoutine, plus panthéiste, plus « tolstoïen », mais son œuvre baigne néanmoins dans la poésie du sentiment religieux populaire.

« Il semblait que plus grand silence était chose impossible ; ni par l'ouïe, ni par le corps, mais par l'âme de la nature en moi présente je sentais la pointe de ce silence, l'occiput de nouveau né du jour naissant : c'était l'instant bref où, comme disaient les anciens, seul plane l'esprit de Dieu ».

L'attention attendrie et aiguë aux détails infimes de la nature, à la goutte d'eau suspendue à la feuille, à la respiration de la forêt, au lent charroi des nuages nous inocule presque inconsciemment la notion que dans cet épanouissement du créé il y a un sens, une force morale et, comme l'écrit Astafiev, « on se prend à croire à la résurrection de l'âme ».

Astafiev, Raspoutine et d'autres ont restauré un attachement filial et religieux au terroir. Dostoïevski relu n'y est certainement pas étranger. À lire le *Tsar-poisson* on ne peut pas ne pas y voir une filiation avec *La ferme de Matriona* (1963) où Soljenitsyne avait avec éclat repris les grands thèmes de la slavophilie. Il est clair que pour Astafiev aussi le Nord, par sa rudesse, est une quintessence de la « russité » et que le paradoxe slavophile d'une « russité » toute de grossièreté à l'extérieur et toute de pureté à l'intérieur inspire Astafiev (C'est aussi, ne l'oublions pas, le paradoxe de Socrate selon Alcibiade).

L'idée slavophile de la jeunesse, de l'immaturité de la Russie, si caractéristique d'Ivan Aksakov, de Khomiakov se retrouve également : sous l'écorce dure et abîmée, le Russe préserve « une âme sans défense qui, dans un corps mutilé, usé, vieilli, réussit à garder son esprit d'oisillon ».

C'est dans la *Lettre aux dirigeants* que Soljenitsyne développe avec le plus de relief sa foi dans le Nord-Est russe. « Notre océan, c'est le Glacial » dit un personnage d'*Août 14*. Pour Astafiev, le Russe du grand Nord est un réservoir de force, de fierté, un modèle d'autonomie. C'est là que la langue est la plus pure, la plus riche, la plus « proverbiale ». Le Nord sert de crible aux hommes : les faibles le fuient, les forts le prennent en affection :

« Le Commandeur suivait l'immense fleuve vers le Nord, par les portes majestueuses de ce fleuve, vers ce Nord qu'on donnait à tous en chansons et dans les films mais que si peu prenaient dans leur vie, même avec des salaires doublés. Bien au contraire les homuncules, même les autochtones, quittaient les habitats séculaires, partaient vers la chaleur, la mer Noire, la Crimée, la Moldavie, vers le vin pas cher et vers la télévision, loin des froids terribles, loin des pêches réglementées, de l'approvisionnement aléatoire, des vagabonds menaçants... »

Mais si d'authentiques nordiques trahissent, d'autres les remplacent : le crible choisit les hommes.

Quant à la belle description de l'artel des pêcheurs, de la chaude communion autour de la soupe de poisson, de ce communisme primitif et fraternel qui semble préservé dans la rudesse du Nord, il y a, là aussi, un évident regain de toute la pensée slavophile et même de Herzen : le Russe a préservé ce que l'Occidental a aliéné.

Astafiev pose pour nous le problème du nationalisme russe aujourd'hui. Une variante chauvine, xénophobe s'est installée en URSS tant près du pouvoir que dans la dissidence. L'antisémitisme vient inéluctablement s'y greffer. Mais une variante d'inspiration paysanne et chrétienne (n'oublions pas qu'en russe c'est le même mot) nourrit un courant de pensée, le plus original aujourd'hui, de Soljenitsyne aux Sibériens Raspoutine et Astafiev. Ce courant s'allie au courant écologiste ; il n'est pas forcément clandestin puisqu'il s'exprime chez des auteurs tolérés et publiés. Ceux qui le tolèrent ne s'intéressent évidemment pas aux harmoniques chrétiennes ou slavophiles du mouvement. Ils le tolèrent parce qu'ils n'ont rien à lui substituer, parce que l'aridité intellectuelle et économique de la vie russe aujourd'hui crée un appel, un pressant besoin de ressourcement, une « a soif » que le discours idéologique n'apaise plus depuis des lustres.

Et il est remarquable que ce soit un auteur soviétique chevronné, jusqu'ici auteur de récits de guerre, qui incarne aujourd'hui le mieux la recherche d'un nouvel enracinement dont on peut dire qu'il est moins nationaliste que chrétien en vertu de ses deux composantes principales : les sentiments complémentaires de la grâce qui baigne tout le créé, et de la chute dont souffre l'homme. Il ne s'agit nullement ni de « solliciter » un texte soviétique pour lui faire dire plus qu'il ne dit, ni de minimiser le souffle, le « pneuma » qui traverse ce livre. Astafiev suggère puissamment que sans le sens de la totalité et du sacré, le rapport de l'homme à la terre ne peut être qu'un vampirisme effroyable.

Quant à la scène centrale, et si bouleversante, de la longue lutte de l'homme et du poisson, d'une force qui égale sans conteste Melville dans *Moby Dick*, elle ne saurait, selon nous, être comprise sans se rappeler que le poisson est le symbole du Christ. Le long duel de l'homme du Tsar-poisson, n'est-ce pas le corps à corps de la Russie avec sa propre foi dans le baptême ? Chez Astafiev, c'est le poisson qui meurt...

SIXIÈME PARTIE
ENTRE LA « PROVOCATION »
ET LA « RÉCONCILIATION »

CHAPITRE XLII

TRIFONOV, OBSERVATEUR DOUX-AMER...

[Retour à la table des matières](#)

« Sur chaque homme se pose le reflet de l'histoire. Les uns sont consumés par l'éclat brûlant et menaçant, les autres n'en reçoivent qu'un reflet à peine discernable ; mais pour tous ce reflet existe. L'histoire rougeoit comme un immense brasier et chacun de nous y jette son fagot ». C'est ainsi que Iouri Trifonov, mort à Moscou le 28 mars dernier, des suites d'une opération, ouvrait en 1968 un livre documentaire consacré à son père, un officier rallié aux bolcheviks pendant la révolution. Le livre s'intitule : *Le reflet du brasier*.

La tragédie de l'histoire semble en effet illuminer toute l'œuvre de ce novelliste, le plus grand des prosateurs russes restés en URSS après le départ des Nekrassov, Voïnovitch, Maximov, etc. ... Observateur aigu des mœurs, poète doux-amer de l'immense conurbation de Moscou, chroniqueur des changements rapides qui minent la société soviétique passant du puritanisme stalinien à un laxisme camouflé d'idéologie creuse, Iouri Trifonov est sans aucun doute celui des prosateurs russes à qui il faut s'adresser pour avoir le plus fidèle reflet de la vie soviétique actuelle. Il était extrêmement critiqué à Moscou, ces dernières années, pour son « pessimisme », ses caractères « cyniques », ses personnages « paumés ». Son tableau social hérissait, inquiétait. En 1976 sa *Maison du quai*, publiée dans la revue *l'Amitié des peuples* avait été enlevée en quelques heures : cette maison du quai, c'est une maison gouvernementale pour privilégiés et l'œuvre, grouillante de vie et de personnages, à cheval sur le présent blafard et le passé dont nous sommes les otages, tourne autour du grand thème de la trahison : insidieusement elle tente

le héros dès l'école, dès les premiers pas dans sa vie de soviétique, puis elle se love en lui et l'empoisonne. Encore la semaine dernière Iouri Trifonov donnait une très intéressante interview à la *Gazette littéraire*. « Jamais je ne pense, déclarait-il à quelle catégorie appartient mon personnage. Je tends seulement à sa vérité intérieure. Ce sont les caractères qui m'intéressent et parmi eux, en tant qu'objets de recherches, avant tout, les « ratés »... » Je cherche une réponse à la question : pourquoi est-il un raté ? Il y a l'incapacité à s'adapter à la ville où les hommes sont si serrés, il y a le mauvais choix d'un métier, il y a la mésentente familiale ». Trifonov, souvent accusé de défaitisme par une critique soviétique normative au possible, répondait par un mot de Herzen : nous ne sommes pas le médecin, nous sommes la douleur...

Trifonov n'était pas un novateur épris de formalisme. Néanmoins sa prose, depuis les premiers récits, en passant par le « cycle moscovite » (*L'Échange*, *Bilan préalable*, *De longs adieux*) et en aboutissant au cycle historique (*Le Vieil Homme*)¹ va se compliquant et s'enrichissant. Il admirait Olecha et ses débuts de récits *in media res*. Le principe constructeur est toujours chez lui l'unité psychologique du personnage, c'est-à-dire la mémoire. Et le ressort du drame est la lutte incessante entre mémoire et oubli, respect et injure du temps. La ville, héros principal de Trifonov (dans la tradition de Dostoïevski, dont le principal inspirateur fut la ville de Petersbourg, un des lieux où les êtres humains « se serrent » et s'étouffent mutuellement) — la ville elle aussi est avant tout une mémoire des hommes. Nul, à notre époque, n'a aussi bien que Trifonov, décrit la destruction du vieux Moscou campagnard qui naguère encore se fleurissait de lilas au printemps et maintenant se hérissé de cubes qui font penser au « vieil homme » : où trouvera-t-on assez d'hommes pour remplir tout ça ? Depuis *Le Voleur* de Leonid Leonov, un autre « dostoïevskien » de la prose soviétique, Moscou n'avait pas eu de poète aussi attentif, ni de chroniqueur aussi lucide. Les fables de Trifonov sont toujours des allers et retours entre le pays profond et cette métropole nouvelle où se crée la ruche du siècle à venir.

Le Vieil Homme est une nouvelle remarquable où se conjuguent les deux références principales de Trifonov-Moscou (où vit le narrateur, le vieil homme) et le passé (son passé de révolutionnaire). Il s'ensuit un double chassé-croisé organisé par la mémoire « qui nous est donnée pour nous servir d'inépuisable, de dévorant jugement intérieur, ou, plus exactement, d'autopunition » mais aussi pour nous « dédommager de ce qu'on nous a retiré de plus cher ». Le vieil homme ressasse le souvenir d'une épopée révolutionnaire cruelle qui a été momifiée, neutralisée, dénaturée. L'ataman cosaque rouge qu'il a servi en 1919, ce Migouline qu'un Tribunal révolutionnaire a condamné à mort (le vieil homme était greffier) parce qu'il

¹ Curieusement, la traductrice, Lily Denis, a forgé un titre français de toute pièce : *Fumées et brouillards vers le soir*, avec l'accord certes, mais en contradiction avec la simplicité affichée des titres de Trifonov...

était « anarchiste », c'est typiquement l'enfant de la Révolution dévoré par sa mère. On songe à l'extraordinaire personnage d'Antipov, dans le *Docteur Jivago*. Ce qui a abattu Migouline, c'est l'envie, la mesquinerie, et aussi l'inévitable pétrification de l'histoire après les grands soubresauts. Et le vieil homme qui ressasse son souvenir, durant l'été 1972, dans un Moscou que cernaient alors les tourbières en flammes, qu'accablaient une chaleur infernale et une fumée âcre et jaune, voit autour de lui, dans sa propre famille, dans les luttes mesquines pour hériter d'une maison, dans l'arrogance des nouveaux privilégiés ou des anciens poltrons érigés en « vétérans » respectés un *reflet* de ce qui a assassiné Migouline, le héros de 1919. Le brasier de l'histoire brûle encore, mais à peine. Il se consume, ou peut-être il couve quelque nouvelle flambée.

« Ce qu'il y a d'affreux, c'est que l'homme est envieux, dans son essence. Je crois que l'envie est un élément de la lutte pour la vie. Qu'elle est déposée dans nos gènes... »

D'Olecha à Alexandre Zinoviev, l'envie est en effet un des grands ressorts de la comédie sociale soviétique. Elle dévore les autres émotions, elle est le sable jeté sur le brasier. L'histoire, selon Trifonov, ne peut flamber qu'avec un seul combustible : la confiance humaine.

Il y a une trame dans la prose de Trifonov qui est instantanément reconnaissable, une trame où se croisent l'amertume d'un remarquable connaisseur des hommes et la poésie d'un mémorialiste de l'essentiel : la mémoire. La mémoire de la mémoire, voilà le grand thème de cet auteur pudique, secret et généreux, qu'anima la recherche de la vérité. Qui délire ? demande-t-il dans *Le Vieil Homme*. Et cela est très proche de la question tolstoïenne : Qui est fou ?

« Le pire n'est pas de perdre la boule, le pire risque est de tomber dans l'engourdissement. On devient aussi insensible qu'un sac de sable. On te pique en pleine chair, et cela ne te fait rien, c'est dans du sable qu'entre l'aiguille. Ce dont rêvait Chigontsev : les émotions réduites à zéro ».

Tant qu'il y aura des Trifonov dans la prose soviétique, l'engourdissement sera vaincu...

SEPTIÈME PARTIE

MINISTÈRE DES POÈTES

CHAPITRE XLIII

LE « POINT DU JOUR » PASTERNAKIEN

« Noël volète comme un corneillon »
(*Ma sœur la vie*)

[Retour à la table des matières](#)

Il y a un paradoxe pasternakien. « Toute sa vie il avait rêvé d'une originalité estompée et en sourdine, invisible au premier abord, dissimulée sous le voile d'une forme courante et familière ».

Dans une lettre à Zaitsev il parle de la « maison aux carreaux si bien lavés qu'ils ont l'air de ne plus exister » : le monde entier pénètre dans la maison. Le monde entier est jour qui point.

Pourtant en 1959 il me disait : « souvent la musique m'apparaît comme trop transparente. Chopin et Wagner sont pour moi de grands musiciens parce qu'ils ont une consistance, une matière spécifique, ils sont *opaques*.

Limpidité opaque ? Cet oxymoron n'est peut-être pas si loin de la vérité. Parlant du « réalisme » Pasternak a fait de nombreuses déclarations sur la poésie, qui est énergie, réalité portée à un degré plus ardent, réel exacerbé.

Limpidité, transparence, ce que Pasternak célèbre infatigablement de tous ses thèmes le plus fréquent est celui du *matin*, de *l'éveil* considéré non comme un passage du songe à la veille, mais comme un état indéfiniment prolongé de non-réalisation provisoire, d'exaltation de l'aube, de la « matutinalité ». En quelque sorte un monde sans contraste, baigné de lumière cristalline, sans encore aucune ombre portée. Et en même temps tout est dur, minéral, il n'y a

pas encore de commerce avec le jour, d'activité proprement industrielle. Tout est offert, oblation de soi.

Cette oblation foncière, liée à la lumière blanche et sans ombre du matin, c'est à la fois la nature projetée vers le poète, et le poète projeté dans le réel. Il y a double oblation.

Ce petit jour où tout s'ouvre et tout se donne est une fête, il relâche les fêtards attardés et il ouvre précipitamment les maisons :

Comme il fait tôt ! en tel matin
On s'offre aux quatre coins du monde
On sort à l'air, cartes en main
On lance : bonne chance ! à la ronde
(*Spektorski*)

Ce fêtard étourdi, jeté dans le froid du petit matin, d'emblée est livré aux éléments, se donne à eux.

Mais la terre aussi se donne, souvent comme un plat, un légume, un fruit.

Un lac immense comme un plat.

Quelque chose des matutinales liturgies du symbolisme se retrouve encore chez le Pasternak de 1958, celui de *Quand le temps se remet*.

Nature, ô resserre du monde !
Saisi d'un intime frisson,
Noyé de larmes, de bonheur,
Je dis ta messe interminable.

Cette attitude d'orant et d'oblat, c'est peut-être la plus caractéristique de toutes celles du sujet lyrique chez Pasternak.

Les poings collés aux yeux, la nature s'éveille : tout est effarement, figement sur place.

Le rouge en sursaut de la terre
Écarquillait pour nous ses yeux.
(*Haute Maladie*)

L'écarquille des yeux est mutuel et cet écarquille est parfois comparé au claquement bref du diaphragme de l'appareil photographique.

dans l'aveugle
Soumission à l'objectif nu.

dit Spektorski, mais ce n'est qu'une autre formule pour l'effacement nécessaire.

Il s'ensuit bien sûr, la non-datation du poème : quand, où, en quel millénaire ? Le dormeur effaré, le fêtard ébloui ne peuvent pas savoir.

C'est Shakespeare sortant de chez Falstaff et titubant à la lumière du jour : pour être brusquement attentif il faut s'être oublié (l'ivresse, le sommeil, le rêve s'équivalent). Shakespeare, dit Pasternak, est une alternance d'oubli de soi et d'attention aiguë (*Thèmes et variations*).

Ce dormeur dégringolé dans le quotidien voit tout avec l'acuité de l'œil photographique, ou de l'orage qui projette sur les choses la grande accolade du magnésium de ses éclairs, ou de la montagne juchée dans la hauteur tôt éclairée.

Cette accolade de l'Elbrouz ou du magnésium c'est — en un instant — l'appel de toute la nature comme une classe d'écoliers sous le préau du petit matin ; et chacun, vite vite, dit « présent » :

Les glaciers tous disaient : présent !

Et l'accolade me semble également la principale caractéristique du style poétique de Pasternak : générosité tumultueuse d'un regard qui refuse de rien fixer, pour mieux tout voir (R. Jakobson a opposé la métonymie pasternakienne à la métaphore maïakovskienne).

D'où cette hachure haletante d'une structure essentiellement exclamative. (Si Adamovitch a dit avec raison que l'intonation majeure de Blok est interrogative, je dirai que celle de Pasternak est avant tout, presque exclusivement exclamative.) Hachure de la pluie, hachure des pleurs, hachure des balles :

Hourrah à jamais, à plate couture,
À chaudes larmes !

(*le Lieutenant Schmidt*)

C'est le regard qui reconnaît et vacille de larmes, de gratitude. Ces mêmes larmes qui commandent toute définition de la poésie.

Larmes de l'univers aux omoplastes.

Le dire est lié au pleurer, c'est-à-dire à l'émotivité exclamative.

Perdre le dire, abonnement
 Aux sanglots fous de walkyries,
 Rendu muet par ciel et fièvre
 Noyer les cimes dans l'éther....
 (*Ma sœur la vie*)

Le vivre est toujours théâtral. Pas de métaphore plus constante que celle qui relie la vie émotive, aux émois des tréteaux, à la grande fureur de l'opéra, à l'enfièvrement des cinquièmes actes qui brusquement nous recrachent dans la nuit. Ailleurs Pasternak baptise cela « le total de la vie ».

Pasternak traducteur de Shakespeare et de Faust, de Goethe, auteur d'un drame hyperdramatique où — aimait-il à le répéter — il y aurait six pièces en une, Pasternak que j'ai vu ruisseler de larmes à la représentation de Faust par le théâtre de Hambourg, avec le prodigieux Gründgens, Pasternak est fasciné comme Hamlet par les larmes du vieil acteur jouant Hécube.

Et pour quoi donc, à la fin ?
 Pour Hécube !
 Qu'est-il pour Hécube ? Hécube pour lui ?
 Mais lui de sangloter.
 (*Hamlet*)

L'espace pasternakien est lui aussi émotif, exclamatif, si j'ose dire :

Les poursuivant comme le frelon
 Sifflait le gravier de la chaussée.
 Les cyprès se levaient,
 Ils saluaient en approchant
 Ils grandissaient puis s'évanouissaient
 Dans la mousseline de la pluie.

Pour figurer l'accolade avec le réel, le poète a recours à une rhétorique de la répétition. Que de poèmes fondés sur l'énumération exclamative !

Cependant que nous arpentons le Caucase
 (...) Cependant que je jette la tête en arrière
 (...) Cependant que défilent les bosquets d'ormes

La stance pasternakienne s'époumone à ces grands instantanés de l'embrassade du premier jour :

Pendant que les haquets s'occupent à livrer,

Les restes de la nuit passent en jugement.

On l'a dit souvent : Pasternak juxtapose, mais il serait plus juste de dire : il *empile* à la hâte comme un voleur dévalisant le tiroir du réel au petit jour.

À moins qu'il ne se retourne sur le réel comme un peintre vers son tableau, fini — ou presque, pour le jauger d'un dernier coup d'œil énamouré.

Comme une électricité l'émotion se propage au paysage, qui se sent mal, autant que le voleur amoureux.

Dans *Vagues*, poème dédié à la Géorgie, et dont Pasternak a dit qu'il aurait dû en faire la quatrième partie de *Sauf-conduit*, le poète se fait Elbrouz, et la plage de Kobouleti se fait poète au travail : un grand paysage est un poème en majeur :

Embrassant, comme poète au travail,
Ce qui dans la vie se donne séparé :
D'un côté Pati encore dans la nuit,
De l'autre Batoum où le jour point.

C'est d'ailleurs dans ce poème que nous rencontrons la plus belle évocation du matin, de l'effort du matin :

Le jour poignait. Derrière Vladi caucase
Il noircissait un peu. Lourdemment
Marchaient les nues. Le jour tardait.
Le jour se faisait, mais il ne faisait pas jour
(« *Vagues* »)

Il convient alors de crier au paysage — au réel — ce que le poète se crie continuellement à lui-même, jusqu'à sa mort. En témoigne le beau poème de *Quand le temps se remet*.

Veille, veille, l'artiste !
Ne connais point le sommeil
Tu es l'otage de l'éternel
Dans la geôle du temps.
(« *La nuit* »)

Déjà dans *Spektorski* le poète répétait comme un leitmotiv :

Ne dormez pas le jour !

et la nature lui apparaissait « comme un fauve qui a bien dormi ».

Le poème comporte en exergue une citation de Gogol tirée d'*Une terrible vengeance*, où le thème de l'espace qui s'ouvre magiquement (mais maléfiquement aussi) est essentiel :

« Tout à coup on y vit très loin, de tous les côtés de la terre ».

Cet espace « qui a bien dormi » s'ouvre plus loin que l'horizon et entraîne le poète plus loin qu'il ne voudrait, car lui, comme il aimerait dormir, rentrer dans la maison, dans le quotidien — non, plutôt dans le casanier.

Je veux rentrer chez moi, dans cette immensité
Du logis insufflateur de mélancolie
J'entrerai, j'ôterai mon manteau, soufflerai,
M'habillerai des lumières de l'avenue.

Mais tout s'ouvre comme un espace baillant qui veut qu'on l'engloutisse. Et le seul remède sera de tout expédier, comme une lettre, à la bien-aimée.

*
* *

Ainsi les aubes précipitent le poète dans un espace offert, comme magiquement ouvert au-delà même des horizons.

Que se passe-t-il entre les aubes ? Je ne traiterai pas du temps pasternakien, mais il me semble qu'il se passe fort peu de chose : tout croît, comme l'herbe ; tout vieillit ; tout alterne. Mais ce n'est jamais montré, c'est indiqué calendairement.

De père en père. Pas à pas
De fil en fil. De fils en lignée.

ou encore :

Mais le temps va, vieillit et devient dur d'oreille...

Tout croît, s'exhausse dans un effort biologique pour être mieux, être plus, tout simplement *être*, un être qui est souvent érotique, tout désir et tout manque, tout métamorphose.

Je croissais et déjà l'aigle glaçait
La fièvre de mes avant-bras.

Le temps, lui, s'envase comme un fleuve trop lent : il faut que revienne l'heure aiguë du petit matin pasternakien pour desserrer cet hébergement de fange qu'on appelle le temps-qui-passe. Au réveil, tout est aisé !

Il est facile de s'éveiller, rouvrir les yeux,
Chasser du cœur le rebut des mots,
Et vivre sans plus s'embroussailler.
Tout cela n'est pas une grande finesse.

Le temps pasternakien est lié au rythme des aubes, mais il arrive également que ces aubes fassent mal, car le temps est malade :

Mais de nos jours l'air aussi sent la mort.
Ouvrir la fenêtre, c'est ouvrir les veines.

Et il arrive que le poète refuse ce réveil acéré comme des épées, et qu'il s'écrie, implorant le retour à l'enfance sommeilleuse :

Dors, passé ! Dors du long soir de la vie
Dors, ballade et toi, épopée,
Comme on ne dort qu'en prime enfance.
(« *Ballade* » 1930)

Une fois encore, ce rapport contradictoire au réel, c'est celui du dormeur réveillé ou du veilleur ensommeillé (le fêtard que prend le sommeil lourd du matin).

D'ailleurs Pasternak discerne un troisième état, ni sommeil, ni veille mais veille rêvée dans le sommeil :

Il est un rêve où l'on rêve que l'on ne dort pas
Mais on a soif de sommeil, on rêve que dort
Un autre homme à qui deux soleils noirs
Sous les paupières brûlent les cils.

Le temps grammatical pasternakien est le présent, rendu en russe par la simple juxtaposition du sujet et du prédicat. C'est le temps de l'improvisation, de l'instance, de l'accolade (le tiret).

Il ne faut pas achever l'action, tout perfectif est oppresseur. Et cette peur de l'achèvement me semble le moteur même de l'historiographie pasternakienne.

Spektorski restera fuyant, ne donnera pas son adresse à l'aimée car tout accomplissement est fatal, en amour comme « en histoire ».

L'accomplissement rétablit la contrainte du calendrier.

L'accomplissement est un joug, un *harnais* — Il relève de « l'esprit de limitation » qui fait et détruit les révolutions.

Jours, instants, jours et tout à trac
Le vécu disparaît derrière le mur
Et semble alors le père des jougs,
Mensonge sous une morte écorce.

De ce harnais de l'accompli parle aussi le dernier distique de *Haute Maladie*, distique sans doute subversif puisque d'une édition à l'autre des *Poésies* (entre 1933 et 1935) il disparaît...

Le génie promet des allègements à sa venue,
Et venge son départ en apposant un joug.

L'aimée prédit au jeune homme ce figement inévitable du vrai, du vécu, de l'amour :

Ô garçon, toi, comme tous, oublieras
Devenu grand tu appelleras rêve
Ces jours où tu croyais encore aux monstres !
Point ne les oublie ! sans eux pas d'amour !
(*Spektorski*)

Hélas l'amour exige son propre ensevelissement dans l'accompli et il ne peut que se noyer de ses propres mains ou s'esquiver dans la rupture...

Si je pouvais les garder en mémoire !
(...) Mais j'aime, comme toi, et cette nuit
Moi-même je m'en vais les engloutir.

Aussi bien il me semble que l'*échec* est la condition première de la « seconde naissance » pasternakienne. Il faut être « Savonarole dompté ». Un Savonarole, c'est-à-dire une volonté de transformation, de révolte, de non-acceptation du réel. Mais dompté, soumis au harnais de l'échec.

C'est pourquoi en relisant *Récit* ou encore (et surtout) *Sauf-Conduit*, comment ne pas être frappé ? La rencontre avec le monde ne s'obtient que par une attitude de sacrifice de soi, d'échec, de dépersonnalisation, voire de fuite. *Sauf-Conduit* est construit sur trois rencontres, ce que j'appellerai trois moments *oblatifs* :

- L'offrande de soi à Scriabine ;
- L'amour malheureux de Marbourg
- L'admiration trompée pour Maïakovski.

Trois oblations à trois formes sublimées de l'amour, à trois « dieux » de la vie.

Chaque rencontre est une défaite, et bien que fondé sur la biographie, sur un *je*, le texte se disperse néanmoins en un centrifugisme de fuite, de défaite, d'humiliation ardemment désirée.

Scriabine ? C'est le créateur, c'est le premier et le plus violent amour (la gorge serrée, la sueur sur le front — tous les indices de la peur amoureuse), c'est l'amour vrai « avec une force égale au carré de la distance » mais c'est surtout un désir forcené d'échec, avec ce pari ridicule sur un seul mot du dieu adoré dans des termes mêmes qui impliquent le renoncement.

Échec donc à l'égard de l'art suprême, du dieu-musique et fuite à Marbourg. Sentiment de viduité du *local* du monde — Et maintenant la rencontre avec la jeune-fille de Marbourg, l'épisode capital de l'amour éconduit. Capital, parce que parmi toutes ses expériences amoureuses, Pasternak choisit la seule sans doute qui soit un échec, qui exprime directement la peur du sexe, de la trivialité, des « sonates à Kreutzer » et anti-Kreutzer.

Troisième échec : la rencontre avec Maïakovski, dieu de la nouvelle génération, enthousiaste et désespéré, qui, en proposant à Pasternak un modèle d'action poétique et de héroïsation du moi, fait courir au poète le danger mortel de l'*imitation* et une fois de plus Pasternak flanche et veut fuir, je veux dire abandonner la littérature à cause de ce jeune dieu poétique comme il a abandonné la musique à cause de Scriabine.

Le vrai sauf-conduit pour la vie, c'est la fuite, l'échec, le fiasco amoureux ou poétique, telle me semble être la clé de cette œuvre si volontairement évasive qu'est *Sauf-conduit*. Le lien organique avec la vie nous met en demeure de fuir le moi, d'avouer les défaites, de nous immerger dans l'*impersonnel*. Alors seulement le réel « renaît », dans la chasteté, la rebuffade, la déroute pitoyable. Comme le Malte de Rilke, Pasternak ressent alors « chaque particule d'air ». C'est le sens de l'aventure de Marbourg.

On pourrait développer cette idée à propos de *l'Enfance de Luvers*, de *Récit* ou du *Docteur Jivago*. Il est aisé d'y montrer le refus du caractère, de la typisation ; le héros est inévitablement « flou », malmené, passif. Et les moments d'*oblation de soi* sont les grands moments poétiques, que ce soit Y grec 3 se vendant aux enchères, ou Jivago restituant Lara à Varykino — le cœur lacéré de chagrin. Et peut-être les femmes ne sont-elles si étonnamment féminines, généreuses et vulnérables, sybillinement prophètes aussi, que parce que la défaite du moi est au principe de leur expérience de femme : cette

« fêlure » de Lara qui l'apparente aux amazones du Dahomey mercantilement exposées à la foule moscovite ou bien à Marie-Madeleine aux pieds de Jésus.

Il manque à *Sauf-conduit* un quatrième rendez-vous, qui eût été avec le socialisme, avec le Caucase et la Géorgie, c'est celui que racontent *Vagues*, et il est aussi une « fixation » impossible et qui échoue.

Mais entre le rendez-vous de Marbourg et la rencontre-fuite avec Maïakovski, n'y a-t-il pas, à demi-camouflé, le seul rendez-vous amoureux où le poète semble comblé ?

Ce rendez-vous est celui de Venise, la ville cérémoniale, la cité des fêtes somptueuses, la ville cuirassée d'irréel, pavée d'eau noire que fissurent lentement les gondoles ; les quelques paragraphes consacrés par Pasternak à Venise disent d'emblée qu'il a compris cette ville aussi profondément que Julien Gracq : langueur du quotidien, sous-sol mercantile de la cité lacustre, marais mortifère, mais marais d'or dont le cloaque noir porte les armadas de la violence et de la fête. Quelque chose de lagunaire et de féroce, d'assoupi et de vigilant à la fois.

Là le poète éconduit apprend « qu'on peut avoir rendez-vous avec un morceau d'espace bâti comme avec une personne vivante ».

Le poète arrive à la troublante cité lacustre épuisé de fatigue, accablé de sommeil : ce mot nous ramène à l'état bienheureux du début ou de la fin du sommeil. Et d'ailleurs cet assoupissement vénitien désarme le langage, et le fait dériver sur des associations de sons évocateurs de l'Orient, de la fête, et des splendeurs écarlates du Véronèse.

« Il est des mots : Chaldée et calisson, mages et magnésium, Inde et indigo. C'est à eux qu'il faut attribuer et le coloris nocturne de Venise et celui de ses reflets aqueux ».

Ce n'est pas un télescopage fortuit de sons, c'est un somptueux alliage de friandises orientales, c'est « la surface d'une noix dorée éclaboussée de paraffine bleue », c'est un plafond du Tintoret dans quelque sacristie somptueuse de la Sérénissime République.

Or cet Orient vénitien, cette volupté de la fête, c'est le Noël vénitien : un Orient de sapin de Noël et d'adoration des mages. Un transfert violent de beauté.

Voici un des pôles sensuels du monde pasternakien : la fête de Noël est étonnement fréquente dans sa perception du monde, elle est à la fois événement, événement et transfiguration du faible, du quotidien, de l'humble !

Noël volète comme un corneillon.

(« À propos de ces vers »)

Passent les jours.

Noël s'épuise,

Que d'offrandes aux sapins !

Ah ! s'ils nous en rendaient autant.

(1905)

Noël, lié au thème des royaumes de la neige qui glissent sur le quotidien comme des chasubles de lumière *mais aussi* photographie, flash de la fête, du sapin ceint des guirlandes de visages enfantins.

Clac ! c'est pris de neige,

Développé

Dans l'éternel, d'un coup, à la débandade.

« Moscou en décembre », qui est un des poèmes de 1905 est un Noël prolétaire, l'adoration d'un graal de la révolution

Ils veulent, en coûtât-il la mort,

Apercevoir le Graal prolétariat.

L'enfance, c'est la lumière papillotante du sapin de Noël, l'or flamboyant des noix dorées, une Chaldée de rêve vénitien.

Vois, l'enfance se hérissé comme sapin à Noël.

(« *La tourmente* » 1915)

Mais sous la fête d'hier point la tempête d'aujourd'hui, la nuit de la St Barthélémy, quérant ses victimes dans l'ombre mauvaise. Dans le *Docteur Jivago* l'arbre de Noël scintille de tous ses feux, scellant l'amour de Iouri et de Tania, mais aussi la « fêlure » de Lara, qui tire sur Komarovski.

Cette flamme festive traverse tout le roman, c'est l'œil qui met en communication l'intérieur et l'extérieur, la compassion et la passion, l'exultation et le sacrifice de soi.

C'est — je cite — « l'avènement de Noël dans tous les domaines de la vie russe à la fois dans la vie quotidienne de la ville septentrionale, et dans la littérature moderne, sous ce ciel étoilé de la rue contemporaine et dans le salon de ce siècle, autour du sapin illuminé ».

À cet avènement de Noël dans la vie russe (une vie jadis desséchée, dans la grisaille d'une intelligentsia trop terre à terre, trop idéologique) Pasternak donne aussi le nom d'*Adoration des mages* russe : Blok en est l'annonciateur. Et ce n'est pas la Pâques des orthodoxes qui marque l'étape culminante de la liturgie du quotidien, mais Noël, la fête de l'intériorité, de la naissance, mis en image par Tintoret ou Memling, l'inquiétante Venise et la grave Flandre.

Une beauté grave et humaine du quotidien devant laquelle on plie le genou, comme les mages venus de l'Orient.

Le christianisme de Pasternak se voudrait sans tragique ; il n'est pas celui du Greco, c'est celui des pinacothèques de Munich et des Offices, il est offrande glorieuse, myrrhe et encens, à un quotidien exalté et enfantin. Je vois le poète, comme sur les retables du maître de Flemalle ou d'Hugo van des Goes, agenouillé dans un coin, le regard grave et inondé de beauté innocente. Et comme le dormeur, à son réveil, soumis au souvenir du songe et à la pointe acérée du jour, le poète souvent hésite entre la réminiscence qui est célébration des festins passés et l'exultation, qui est perception de l'aujourd'hui.

Ce triomphe du Noël dans l'œuvre de Pasternak ne procède pas que des Nativités de la peinture occidentale. Il procède aussi d'un naïf et charitable esprit de fraternité humaine. Je n'en voudrais pour preuve que l'inattendue citation de Dickens dans *Ma sœur la vie*. Dans *Un chant de Noël* Scrooge, converti à l'esprit de Noël, court à la fenêtre, l'ouvre et sort la tête : « Ni brouillard, ni brume ; un froid sec, clair, joyeux, vivifiant, un de ces froids qui jouent du pipeau pour faire danser le sang dans les veines ; un soleil doré, un ciel divin, frais et doux ; des cloches pleines d'allégresse ! Merveille, merveille ! — Quel jour sommes-nous ? cria Scrooge de sa fenêtre à un petit garçon en habits du dimanche... » Dans le poème « Au sujet de ces vers », le second de *Ma sœur la vie*, le poète amoureux se réveille lui aussi au matin de Noël, « en cache-nez, se protégeant de la paume » et il crie « à la marmaille par le vasistas » :

Quel millénaire fait-il,
Mes chéris, dans la rue ?

C'est la question du Scrooge de Dickens, lui aussi émerveillé par la splendeur baptismale du point du jour de Noël. C'est la glissade hors du calendrier maussade, le retour à l'enfance, l'*introït* dans la pureté du monde.

Certes la non-dation, ce délire dickensien de la bonté ne va pas sans méprises, faux pas, ébauchements...

Les malentendus sont légion il faut leur donner un coup de coude :

Au ciel comme à des lèvres boursouflées d'impétigo
J'ai arraché d'un revers un accès d'omissions.

La porte du rêveur n'est ouverte qu'à demi. La fête est toujours souvenir d'une fête et le jeu embellissant de la mémoire (si prompt à s'organiser en festivités dans *Jivago*) règle la succession des célébrations et des adorations. La « manœuvre rusée du crépuscule » emplit le ciel et convie à la reviviscence le souvenir enfoui. Le matin pasternakien est aussi un matin platonicien à mi-chemin entre la caverne et la lanterne magique.

Et l'automne qui beuglait comme un butor
S'éclairait la voix ; nous comprîmes alors
Que nous étions attablés parmi les prototypes
Au banquet de Platon, du temps qu'était la Peste.

Contamination éloquente : le banquet platonicien, mais pendant la peste du banquet pouchkinien ; la splendeur de Venise, mais le sous-sol humide avec son germe de ruine. Le banquet est marqué par la mort, comme sont ces hauts sommets du roman : l'arbre de Noël chez les Sventitski, la féerie de Meliouzeev, le paradis adamantin de Varykino.

Le poète ne s'arrête pas à la mort, il célèbre le banquet, qui peut toujours devenir une Cène. Il extrait, me semble-t-il une figure d'immortalité de ces toiles vénitiennes du réel. Poète de Noël plus que de Pâques, amoureux tremblant du réel, mais acquis à la vision platonicienne d'un outre-réel.

Il y a un Pasternak platonicien disciple de Diotima, et qui cherche derrière la répétition des réveils, des éclats du beau, des éclairs de l'univers en orage et de la liturgie des saisons un degré caché de beauté, plus impersonnel et plus pur, réservé aux Ygrec 3, aux *Jivago*, et à ces quelques oblatifs de l'existence dont le poète nous dit qu'il rêve d'écrire leur *Légende Dorée* ?

Tout est vivant. Et tout est aussi reflet.

SEPTIÈME PARTIE

MINISTÈRE DES POÈTES

CHAPITRE XLIV

LUCIDITÉ MANDELSTAMIENNE

[Retour à la table des matières](#)

« *Dans la poésie, c'est toujours la guerre. Ce n'est qu'aux époques d'idiotisme social que s'établissent la paix ou l'armistice.* » Mandelstam avait un sens aigu de la tension dangereuse de la langue, en perpétuelle guerre intestine. Son vers est toujours arc-bouté, tendu, équilibre conquis sur les forces adverses. *Pierre* est le titre de son premier recueil poétique (1913). Mandelstam y célèbre la pesanteur du monde, les grandes cathédrales qui engrangent espace et lumière, « la sphérique sagesse de Sainte-Sophie » et le filigrane bien-aimé de l'éternel au travers de « l'eau trouble de l'instant ». Mandelstam est alors un disciple de Nicolas Goumilev, dont la femme est Anna Akhmatova. Goumilev et son « atelier des poètes » alourdissent le mot pour effacer le flou que les symbolistes avaient jeté sur les choses terrestres.

*Demeure écume, Aphrodite,
Qu'à la musique retourne le mot
Que le cœur du cœur prenne honte,
Et se fonde au premier instant de la vie ¹.*

C'est à ce « premier instant de la vie », à ce « silence originel » que Mandelstam tente de nous ramener. Sa poésie ne connaît pas le moi. Elle ignore le thème amoureux. Mais elle veut rejoindre la « douceur » pesante des objets. Mandelstam refuse les « autres mondes » des symbolistes, mais célébrera l'Eucharistie. Ses premiers vers disent :

¹ Traduction de Jean Blot.

*Ne lire que les livres d'enfants
Chérir les pensées de l'enfant,
Chasser au loin ce qui est grand
Et se relever d'une tristesse profonde ¹.*

Il n'avait rien du héraut, il est tout l'opposé de Maïakovski célébrant « à tue-tête »...

Pourtant il a fait entrer toute l'Europe dans sa poésie, portant en lui une sorte d'appétit du terrestre qui était son héritage d'« acméiste » — désir enfantin et rapace de prendre dans ses mains les archipels grecs et les palais de Crète, les coupoles de Petersbourg, « l'odeur d'essence des Champs-Élysées » et le Londres noir de Dickens. Habité par un rêve de « culture universelle » il se sentait trois fois héritier des richesses judaïques, helléniques et chrétiennes. Le Moyen Âge le fascinait et il sentait monter une nouvelle barbarie, « les premières pousses de la forêt vierge qui recouvrira les villes contemporaines ». La révolution à laquelle il avait cru était celle de Herzen, celle des grands assoiffés de justice du XIX^e siècle. Le fardeau intellectuel était trop lourd, explique Nadejda Mandelstam, pour aborder l'époque de la « révision des valeurs ». Mandelstam se sentait envahi de mutisme, qui était le contraire du Silence de naguère. « On ne pouvait s'imaginer fardeau pire que celui de Mandelstam. On pouvait prédire qu'il était condamné et qu'il ne trouverait pas sa place dans le monde. »

Son rapport avec « le monde souverain » Mandelstam l'a exprimé, cherché tour à tour dans sa prose et dans ses vers. Cette prose commence à être accessible au lecteur français. Déjà le *Sceau Égyptien* avait paru en 1968. Voici maintenant le *Bruit du Temps* texte important et particulièrement beau.

Curieuse autobiographie d'où le « je » est aboli, et qui nous fait entendre, comme une musique aigrette, le bruit que fait une époque qui se meurt. « *Je désire non pas parler de moi, mais évier le siècle, le bruit et la germination du temps. Ma mémoire est hostile à tout ce qui est personnel. Si cela dépendait de moi, je ne ferais que grimace au souvenir du passé. Je n'ai jamais pu comprendre les Tolstoï et les Aksakov, les petits-fils Bagrov, amoureux des archives familiales avec leurs épopées de souvenirs domestiques. Je le répète ma mémoire est non pas d'amour, mais d'hostilité, et elle travaille non à reproduire mais à écarter le passé* ». Le roturier juif Mandelstam n'a pas l'embaras d'un héritage familial (qui alourdissait même Alexandre Blok). Son bagage, ce sont ses livres, et « le bruit du temps ». Il nous parvient par petits blocs compacts, ce temps, non dans son écoulement, mais comme en mottes lourdes. Chronologie d'odeurs, de modes, de bribes de concert qui est plus sûre que celle des règnes. Sentimentalisme fané du siècle finissant, les

¹ Traduction de Jean Blot.

« promenades » de Nicolas II, les « liturgies protestantes » des mises en scène dépouillées de la Kommisarjevskaja, byzantinisme sectaire des révolutionnaires, « répétiteurs » moroses du grand bouleversement... Et aussi les odeurs de l'armoire à livres, le grand-père juif de Riga, le « chaos judaïque » menaçant sourdement les belles ordonnances de Saint-Pétersbourg et les certitudes d'intellectuel libéral de l'époque. Prose nerveuse, ramassée, dure et tendue comme un poème... Le livre s'achève par un portrait de la littérature, symbolisée par un professeur de littérature « roturier dans sa pelisse usurpée ». *« Il avait un comportement de bête envers la littérature, comme envers la seule source de chaleur animale. Il se réchauffait à la littérature, il frottait contre elle sa fourrure, la brosse rousse de ses cheveux et de ses joues mal rasées. C'était Romulus haïssant sa louve et, la haïssant, il enseignait aux autres à l'aimer. »*

Traduire les rébus, les métaphores, les paradoxes de cette prose nerveuse et hérissée tient de la gageure. Deux traductrices s'y sont essayées. Edith Scherrer est plus complète, plus sûre. Les notes importantes qu'elle a ajoutées au texte sont comme l'envers indispensable des devinettes mandelstamiennes et donnent au « bruit du temps » la solidité d'un ouvrage scientifique. Lily Denis, elle, a voulu être plus complète. Non sans raison elle a joint les quatre beaux textes de *Théodosie*, quatre aperçus de la Crimée sous Wrangel : « C'est indiscutable, nous devons remercier Wrangel de nous avoir donné à respirer la pure atmosphère d'une république de brigands méditerranéens au XVI^e siècle. » Greffée sur « la tunique géographique, éblouissante, et fortement amidonnée » de la Crimée, une république de condottieri brûle sous le feu furieux du soleil et de la guerre civile...

*

**

« Jusqu'où avons-nous à aller ? » demande son épouse exténuée à l'archiprêtre Avvakum. « Jusqu'à la tombe, ma femme » répond l'indomptable insurgé du XVII^e siècle, le défenseur de la « vieille foi », le Résistant. Telle se présente à nous la femme du poète Mandelstam, ahanant derrière un poète indomptable en lutte avec le siècle, un siècle cruel aux prunelles insoutenables.

Les *Mémoires* de Nadejda Lakovlevna Mandelstam sont un grand événement. C'est d'abord le témoignage d'une femme qui a aimé, secouru, suivi Ossip Mandelstam dans son extraordinaire lutte de David contre Goliath. « S'ils tuent les poètes, c'est qu'ils respectent la poésie » répétait gravement Mandelstam à son amie Anna Akhmatova à l'époque du déchaînement de la terreur. Les *Mémoires* de Nadejda Mandelstam sont des mémoires qui n'ont rien à voir avec le « je » habituel à ce genre littéraire. Et ce ne sont pas non plus les simples souvenirs d'une « veuve d'écrivain ». Nadejda Mandelstam a suivi le poète comme on suit le prophète qui vous transforme et vous illumine.

Et ce poète-enfant, fils du « chaos juif » et de l'Europe hellénique lui apprend deux choses : comment s'écrivent les vers et comment garder la lucidité au fond des yeux quand tous les autres yeux se ferment.

Transformée, illuminée par ce poète-enfant, marquée, martelée par trente ans de persécution, cette femme qui a gagné dans l'épreuve le don de lucidité des Sibylles antiques, se met enfin à hurler. Il y a dans son livre des phrases inoubliables sur la peur. « La peur, c'est une éclaircie, c'est une volonté de vivre, c'est une affirmation de soi. » Elle, elle revient d'un pays où l'on n'avait même plus peur. Le désespoir lui-même s'était rétracté, maintenant il revient, maintenant elle hurle.

Si le jugement qu'elle ose porter sur le siècle lui a été inspiré par son mari (mort dans un camp de concentration probablement en décembre 1938), dans ce livre écrit en 1964 ou 65 il y a beaucoup plus qu'un témoignage sur Mandelstam. C'est un procès instruit à l'époque, à la génération entière qui, malade de la « peste psychologique », capitula devant l'idole que l'Histoire imposait à la génération de la Révolution. Précise, sarcastique, mordante, Nadejda Mandelstam est un magistrat instructeur à qui rien n'échappe ; son jugement sur le comportement de la gent intellectuelle paraîtra méchant ; rares sont ceux qui en réchappent, mais elle a alors des paroles de tendresse étrange et nous nous disons que ces rescapés ont dû vraiment atteindre à la sainteté...

Cette méchanceté fait penser à la « hargne littéraire » que célèbre Ossip Mandelstam à la fin du *Bruit du Temps* : « Elle a le regard brûlant et en coin du plébéien et du raté, et l'air méchant du laïc réveillé intempestivement et convoqué ou plutôt traîné par les cheveux au grand Jugement ou Byzance le fait spectateur et témoin. Ô hargne littéraire, si tu n'existais pas, avec quoi mangerais-je le sel de la terre ? »

L'heure des grands témoignages sur l'époque stalinienne a probablement sonné. Depuis l'inoubliable *Premier Cercle* de Soljenitsyne les témoignages ne se comptent plus. La traduction française du livre de Vassili Grossman *Tout passe* vient en apporter un exemple nouveau. Mais le livre de Nadejda Mandelstam demeurera sans doute un des plus originaux. Ouvrage d'une moraliste acerbe et implacable, d'une philosophe agnostique et pourtant passionnée, son livre essaie de déchiffrer l'hallucination collective de ce qu'elle appelle à plusieurs reprises : la nouvelle Assyrie. « L'époque contemporaine rappelait à Ossip Mandelstam l'Égypte et l'Assyrie, mais il espérait encore que les futures formes monumentales de l'étatisme à venir seraient adoucies par l'humanisme. » La réflexion se rapporte à l'année 1922. Mais peu après Mandelstam, déjà condamné à un quasi-silence, abandonnait cet espoir : « L'Assyrien a pris l'air que je respire. L'Assyrien tient mon cœur ».

La richesse des réflexions de Nadejda Mandelstam est infinie. Débordant les limites chronologiques du livre (qui va de la première arrestation le 13 mai 1934 à la mort quelque part en Sibérie fin 1938), l'auteur s'interrompt souvent pour des réflexions sur l'Irrationnel, le totalitarisme, le portrait-robot de la deuxième génération des « potentats » ou encore le destin du « protecteur » de Mandelstam, Nicolas Boukharine.

Le secret d'État devient si envahissant que même les maladies sont « codées » et désignées dans les statistiques des hôpitaux par des numéros. « *Le déterminisme historique avait engendré, comme il fallait s'y attendre, une classe de réalistes pratiques d'un type inouï et qui avaient hardiment imposé un tabou à toute étude de la réalité.* » Les pages les plus fortes sont peut-être celles qui démontrent le mécanisme de la « cécité collective » ; cécité dont Nadejda Mandelstam fait remonter l'origine au début des années 20, renversant ainsi, preuves à l'appui, l'opinion courante qui veut que les années 20 aient joui d'une totale liberté d'expérimentation esthétique.

Elle rend compte aussi de l'hypnotisme exercé sur l'intelligentsia russe par la Révolution jusque dans son incarnation la plus « assyrienne », c'est-à-dire la personne de Staline. Mandelstam lui-même n'échappa pas à cette « cécité volontaire » et elle marqua certains des plus grands comme Pasternak, dont il est fait ici un portrait très nuancé, et vraisemblable, quoique dénué de sympathie. (Pasternak incrusté dans la vie, les maisons, les jardins de Moscou, Pasternak célébrant « ma sœur la vie » est, dit-elle, aux antipodes poétiques d'un Mandelstam nomade, ennemi des appartements et des biens, mais butinant dans tous les parterres de la culture européenne).

Il y eut dans la vie de Mandelstam aussi bien le terrible portrait-charge de Staline écrit en 1934, et qui le fit déporter, que la pathétique et enfantine tentative de *l'Ode au Maître* par laquelle il voulut acheter un sursis... Nul n'échappe à ce que Nadejda Mandelstam appelle la « *prioritas dignitatis* », la croyance en une science de l'histoire, en une appropriation par l'homme du temps historique.

Inflexible et pitoyable, clairvoyant et mutin, vulnérable et insaisissable, Ossip Mandelstam est non pas le héros de ces *Mémoires*, mais le témoin et le juge, la victime et le prophète de l'Époque. « *Je n'ai jamais vu un homme qui vive aussi avidement du présent qu'Ossip Mandelstam. Il percevait presque physiquement l'étirement du temps, chaque minute de cette vie.* » Sauvé de la mort après l'arrestation de 34 et la découverte du poème sur Staline, déporté à Tcherdygne dans l'Oural, le poète est alors l'objet d'un « miracle » comme Staline s'employait machiavéliquement à les fabriquer. L'attendrissement se déplaçait ainsi de la victime vers le « thaumaturge ». En travers du dossier de Mandelstam une main officielle écrivit « isoler, mais garder en vie ». La déportation est commuée en « exil moins douze » — le choix de la ville d'exil

est laissé à l'intéressé, à l'exception de douze grandes villes. Mandelstam élut, et fit entrer dans l'immortalité, la ville de Voronège.

C'est alors que le « mutisme poétique » dont il avait été frappé (et qui n'épargna ni Akhmatova, ni Pasternak) le quitta — les poèmes de Voronège sont parmi les plus beaux de la langue russe. Il est désormais impossible de les lire sans le commentaire de Nadejda Mandelstam, commentaire qui ne prétend nullement traduire en prose le vers lapidaire de Mandelstam, mais qui dévoile les circonstances de la genèse. La femme qui inlassablement recopia et cacha chez des amis les poèmes de son mari, la femme qui apprit par cœur et se répéta chaque jour l'œuvre de son mari afin de la soustraire, tant qu'elle serait en vie, aux entreprises d'effacement du Moloch que gênait toute mémoire (fût-elle poétique), cette femme-là a sauvé à elle seule une œuvre essentielle. Des innombrables révélations qu'elle nous apporte, la plus frappante est peut-être sa réflexion sur les hallucinations auditives dont souffrit Ossip Mandelstam après son « interrogatoire » de 1934 : elle y voit la forme la plus aiguë de l'inspiration poétique, une sorte de maladie mentale professionnelle propre au poète. Que de fois ne vit-elle pas ses lèvres fines murmurer le vers qui surgissait ? Ces lèvres murmurantes qui, pour Mandelstam ou Akhmatova, équilibraient à elles seules toute la puissance des puissants...

« Vous ne m'avez pas pris ces lèvres qui murmurent », écrivit Mandelstam.

La poésie était pour lui « une parole bienheureuse insensée », une parole qui révélait le Créateur à travers sa création. Un sentiment de joie transperce tout le désespoir, pitoyable parfois, de ces poésies d'exil, le désespoir de :

*« Non ce n'est pas la migraine, mais le froid de l'espace châtré,
Sifflement de la gare qu'on déchire, aux râles d'une guitare
phéniquée »*

Désespoir un peu comique, mêlé de tendresse, incarné par l'image blafarde de Charlie Chaplin, « effroi d'étain sur le visage ».

C'est un peu toute l'Europe hellénique et chrétienne qui se mourait dans l'humble maison de bois louée par les Mandelstam à Voronège : une seconde patrie conversait avec le poète, où prédominait un midi italien, mais la Rome qu'il voyait était livrée aux mercenaires à chemise brune « chiots hargneux des Césars morts ». Un rêve d'Arménie et de Crète hantait l'exilé de Voronège, et l'image de l'hirondelle revenait encore dans ses poèmes. Un rêve où bourdonnaient des guêpes jalosées par le poète car au fond de leurs yeux étroits et puissants elles voyaient, à travers la chaleur de l'été, l'axe même de la terre... La densité du monde, l'éternité du monde lui étaient plus que jamais perceptibles...

En une époque où écrivains et poètes cherchaient un « tuteur » et s'enivraient de soumission « assyrienne », Mandelstam, du fond d'un exil d'où il ne partirait que pour la mort lente de la déportation, poursuivait son rêve hellénistique de tendresse et d'harmonie. Nadejda Mandelstam nous dit qu'Ossip n'aimait pas parler de ses poètes aimés. Une pudeur lui interdisait les confidences sur Pouchkine comme sur sa mère. Cette pudeur, Nadejda Mandelstam, « témoin du travail poétique » a su l'assumer et la préserver dans ce très grand et très beau livre qui nous parle de notre époque et de la poésie.

*

* *

Voici le deuxième volet du réquisitoire de Nadejda Mandelstam contre son époque — et la nôtre. Cette petite femme ratatinée, usée mais indomptable, a déclaré un jour : « La mort m'a oubliée. » Elle est une rescapée injustifiable du grand holocauste. Au pays qui justifie Caïn, elle se sent un témoin fortuit, incongru et pourtant nécessaire, qu'Abel a bien existé. Dans l'original russe le livre s'appelle tout simplement « Le deuxième livre ». Le premier, c'était l'histoire d'un poète enfant qui avait défié le plus puissant Moloch de tous les temps, plongeant son regard intrépide dans les prunelles insoutenables du siècle. Le deuxième livre c'est encore Mandelstam — partout présent, engagé dans un combat hiératique « parce que l'homme est ce qu'il y a de plus dur au monde » ; mais c'est aussi — bien davantage — le livre de Nadejda Khazine, une gamine téméraire, bohème, insouciant, qui avait vécu la révolution comme une soirée de théâtre, qui était l'élève d'Exter, peignait des décors pour le théâtre avant-gardiste de Mardjanov à Kiev en 1918 et 1919 et qui, un jour de 1919 se lia avec un poète enfant qui avait l'air vieux et qui avait horreur de la violence. Et parce que ce jeune homme, dans son « différend » avec le siècle, avait le besoin urgent d'avoir ne fût-ce d'une seule auditrice, la gamine casse-cou qui aimait faire des loopings dans l'avion d'un copain devint la compagne à jamais du poète condamné, proie consentante de cet homme indomptable et austère qui l'entraînait dans le plus insensé des refus.

« J'avais l'impression d'être un jeune cheval entre les mains de son dresseur ». Nadejda Khazine nous devient, dans ce second livre, plus présente, étonnamment présente : comme si nous entendions sa voix sourde et entêtée dans la petite cuisine-bureau du F1 qu'elle occupe dans une lointaine banlieue moscovite. Le centre du regard devient lumière insoutenable et cette femme qui nous parle est bien plus qu'un témoin, plus qu'un receleur de poèmes — celle qui inlassablement, pendant quinze ans, se répétait par cœur les poèmes inédits du poète disparu afin que ne meurent pas ces paroles nécessaires, y compris celles adressées à d'autres femmes, aux rivales dont elle avait souffert — elle est un juge, elle est une voix authentique, violente, amère, sarcastique ; elle est un écrivain — pas un mémorialiste, elle ne croit pas aux charmes des Mémoires, à la reconquête de la durée, à la douceur du « temps retrouvé » mais

elle est un nouveau Juvénal, un lutteur obstiné, un historien du temps-qui-ne-fut-pas, des vies assommées à mi-course, des paroles étranglées à mi-murmure.

Les aventures proustiennes, les avalanches d'enfance perdues et retrouvées, tout cela n'est à ses yeux qu'immaturité. Elle est le chroniqueur de la maturité, elle a ouvert les yeux quand Mandelstam l'a entraînée dans le grand risque : celui de tenir les yeux ouverts face au « monstre du siècle ». De Mandelstam elle a la pudeur virile, elle s'exclut des chœurs de « pleureuses » (Akhmatova était une « pleureuse ») ; elle, elle dit la fureur. Certes, son livre peut déplaire à beaucoup. Les Cassandre ne sauraient prétendre être aimées. Les procès personnels qu'elle intente aux uns et aux autres, les sentences froides qu'elle prononce avec une ironie dévastatrice ont déjà suscité des réactions passionnées. Des voix parfaitement dignes, comme celle de Lydia Tchoukovskaïa, ont protesté contre ce règlement de compte avec l'intelligentsia russe, contre ces assises sans défense ni recours. Nadejda Mandelstam est-elle méchante ou injuste ?

Répondre à cette question est presque impossible et il y a un risque à livrer sans commentaire au public français tant de jugements à l'emporte-pièce. Les écrivains émigrés cités sont-ils vraiment si superficiels, ignorants et irresponsables ? Ce gâteux de Gorodetski était-il vraiment un « délateur né » ? Khardjieff, le rédacteur du fameux recueil de poésies de Mandelstam qui vient d'attendre plus de quinze ans pour recevoir enfin le feu vert à Moscou — dans un tirage pour initiés —, est-il vraiment l'affabulateur dont Nadejda Iakovlevna dénonce les « bobards » ? Les lecteurs de ce *Second livre* ont été frappés du changement de ton à l'égard d'Akhmatova, l'amie des « années d'outre-tombe » ; une sévérité nouvelle souligne les défauts, les travers de coquette revenus chez la poétesse en sa vieillesse. Je ne prétends ici ni juger, ni même commenter. Disons simplement que cette sévérité presque hargneuse, Nadejda Mandelstam se l'applique à elle-même. Son livre est d'une stupéfiante franchise, et d'une impétuosité prophétique. Qu'il y ait des jugements hâtifs est possible, mais qui, en Russie a jamais osé entreprendre un tel réquisitoire ?

Car c'est à l'intelligentsia russe qu'elle fait procès, c'est elle qu'elle accable de ses sarcasmes vengeurs. Elle-même en fait partie, elle-même a participé à la fête gauchiste, au carnaval révolutionnaire, au « gâchis » ; elle a côtoyé tout ce qui comptait dans cette intelligentsia et elle accuse. Elle accuse ceux qui dès 1919, à Kiev, ne savaient pas regarder par leur fenêtre et voir les « charrettes de cadavres », ceux qui, comme Ivanov-Razumnik, rejetant la terreur bolchevique, idéalisaient la terreur populiste, tous ceux qui, habitués à manger « la soupe aux ingrédients positivistes » ont sans difficulté glissé dans leurs rôles de marionnettes, dès les années vingt, renoncé à toutes les catégories de jugement, jeté causalité et culpabilité par-dessus bord et pour finir ont appelé de leurs vœux « un régime de fer pour se reposer et digérer l'expérience de destruction ». Quels portraits virulents d'un Valère Briousov — dandy suranné

et grognon converti à un communisme dérisoire qui lui permettait de siéger dans les commissions de répartition des rations d'académicien ! d'un Gorki vaniteux et trouillard qui — d'un coup de crayon jupitérien — rayait de la liste des effets que sollicitait un Mandelstam en loques, Dieu sait pourquoi, la paire de pantalons ! et même d'un Berdaieff, alors président d'une Union des écrivains et refusant d'attribuer le moindre local à Khlebnikov, qui repartait mourir de tuberculose dans un coin perdu de province !

Non seulement Nadejda Mandelstam ne disculpe pas cette intelligentsia, culbute l'idée reçue qu'elle fut massacrée par le peuple en furie (c'est l'inverse !), qu'elle sut préserver des semi-libertés dans les années vingt (ce sont les vraies années d'asservissement), mais encore elle recherche les antécédents, fouille dans le passé proche et accuse toute la génération symboliste des années 10, avec l'abandon du vrai christianisme et son engouement pour le bouddhisme, la théosophie, le steinerisme. Jeux stériles d'une génération condamnée qui avait perdu et le sens du péché et l'individualité du stoïcien. Ce renouveau de la Gnose avait amolli les consciences ; le plus subtil des tentateurs aurait été Scriabine associant « l'élément dionysiaque à la folie des fanatiques russes qui se faisaient brûler dans des cercueils. »

Cette génération, Mandelstam aussi l'avait rejetée. Ç'avait été une génération de « mauvais terriens ». Ils avaient perdu le goût des éléments et le sens des événements. Leurs théodicées étaient autant de bandeaux sur les yeux. Ils avaient préparé la fin du monde.

« La populace, excitée par les jeux, enterre le soleil noir. » Mandelstam et Nadejda étaient unis par un sens commun de la légèreté du destin et de la condamnation. Le Petersbourg de Mandelstam est un décor jaune et noir où « du jaune d'œuf a été ajouté au goudron sinistre. » L'herbe de la désolation pousse déjà entre ses pavés. La ville-mirage retournant au néant, c'était pour Mandelstam l'inéluctable suicide d'une humanité qui avait perdu toute fraternité. Un « immense univers organisé » édifiait ses superstructures ; l'homme vrai n'avait plus qu'à s'enfoncer dans l'isolement, tandis que les Piotr Verkhovenski, les apôtres du « bon plaisir », de la « licence », s'adaptant à toutes les coquilles idéologiques, assouvissaient leurs *libido*, et devenaient furieux à rencontrer des obstacles. Des hommes « libres », vraiment libres, Nadejda Mandelstam n'en voit pas, pas plus qu'il n'y avait jadis de saints. Même Ossip n'était pas totalement libre : « Néanmoins, même une part incomplète de liberté distingue nettement l'homme libre de la foule. Il a une démarche droite et une conscience profonde du péché, ce que la foule a presque totalement perdu. » Le vaisseau du temps sombre, mais qui est capable de l'entendre ? Nadejda Mandelstam a des mots atroces sur le mutisme et la surdité de notre époque...

Le portrait de Khlebnikov, « enfant de Dieu », clochard renfermé et taciturne, est à l'opposé du « sec, gai et loquace » Mandelstam, amoureux de l'Arménie. Khlebnikov, l'éternel marmonneur de vers, est un conteur d'imaginaire, Mandelstam au regard « dévoreur » est un rassembleur des tensions qui portent le monde. Mais pour tous deux chaque poème remet tout en question : il n'y a pas de redite. « Le travail poétique entraîne une exacerbation de tous les aspects de la sensualité, une tension maximale des caractéristiques physiologiques et spirituelles ». Nadejda Mandelstam, ici, parle surtout des poèmes d'amour, ou plutôt de ceux qui sont nés grâce à une femme. Ce ne sont pas les pages les moins émouvantes du livre que ces confidences sur l'union instantanée qui les réunit tous deux et sur la souffrance inspirée par l'unique vraie rivale qu'elle ait eue. Fortuitement, Nadejda remporta la victoire au moment même où elle partait à jamais, mais, ajoute-t-elle, l'aurais-je remporté « si les poèmes inspirés par Olga n'avaient pas encore été écrits au moment où il me trouva avec ma valise » ? Despotisme souverain du poète sur l'homme, sur l'amant ? Nadejda Iakovlevna fut une compagne incomparable, enjouée et soumise, mais toujours lucide. Mandelstam l'excluait des « femmes », pleureuses et « ramasseuses de cendres légères ». « Un jour, après avoir chassé une voyante, il me dit : Qu'as-tu besoin d'interroger l'avenir ? Tu sais déjà tout ! »

Bien sûr, la gamine qui peignait les décors farfelus de Mardjanov en 1918 à Kiev ne savait pas tout. Mais elle devait avoir déjà cette extraordinaire intrépidité qui aujourd'hui lui dicte ce livre courageux et dur. Pourchassant le mensonge et surtout la démission intellectuelle la très vieille femme d'aujourd'hui, qui avoue : « J'ai honte d'avoir vécu si longtemps », envie sa sœur plus jeune, éternellement jeune, Antigone — celle qui défia le Moloch du pouvoir et alla ramasser sous les murs de Thèbes « la cendre légère » du mort. Mais quel Créon injurier aujourd'hui ? et où trouver la cendre légère des morts ? Les morts n'ont plus de cendre ; leurs fiancées et sœurs les ont reniés mille fois. L'Antigone presque octogénaire crie quand même. Sans espoir, mais par devoir. Parce qu'elle veut répondre d'elle-même.

SEPTIÈME PARTIE MINISTÈRE DES POÈTES

CHAPITRE XLV

AKHMATOVA OU L'EXERCICE DE LA MÉMOIRE

[Retour à la table des matières](#)

« Toute une génération est passée à travers moi comme au travers d'une ombre » déclara un jour Anna Akhmatova. Cette génération, c'est celle de l'envoûtement révolutionnaire, de l'assentiment à la dictature stalinienne, des expéditions d'écrivains sur les chantiers des nouveaux travaux pharaoniques où s'épuisait une armée d'esclaves. C'était l'époque où Akhmatova cachait ses vers : « Cela paraissait déplacé, comme si j'avais oublié sur la table un bas ou un soutien-gorge ». En août 1946 une résolution du Comité Central condamnait la revue *Zvezda* pour avoir publié les vers « de salon », « étrangers à notre peuple » d'Anna Akhmatova. Aujourd'hui cette poésie est rééditée en URSS, à l'exception de ses deux chefs-d'œuvre, *Requiem* et *Poème sans héros*, publiés par bribes, mais jamais dans leur intégralité. La même résolution s'en prenait à un grand écrivain satirique, Zochtchenko. En février 1948 une autre résolution dénonçait « la tendance formaliste antipopulaire » de cinq compositeurs, dont Chostakovitch déjà réprimandé en 1936 pour son opéra *Lady Macbeth du district de Mtsensk*. Couvert d'honneur, prix Staline 1950, le compositeur soviétique au talent grinçant et virtuose, devait, lui, dédoubler entièrement sa personnalité, acceptant des honneurs qui l'emmailotaient et ruminant clandestinement sa haine, sa désillusion, son sarcasme. Chostakovitch connaissait Akhmatova, tous deux s'estimaient, mais entre eux il n'y eut jamais de rencontre vraie, malgré leur commun enracinement pétersbourgeois. « Nous sommes restés assis sans nous dire un mot, Akhmatova et moi », confie avec un rien de satisfaction maligne le compositeur. Et en effet ils ont été l'un pour l'autre des ombres. De ce silence des ombres chacun des deux a parlé dans deux grands livres qui nous arrivent

aujourd'hui par le truchement de deux « greffiers » ou confidentes bien différents.

Anna Akhmatova est une des quatre grandes voix poétiques qui ont à tout jamais marqué la poésie et la destinée russes au XX^e siècle. Les trois autres sont Mandelstam, mort en déportation en 1939, et à qui sa femme, Nadejda Mandelstam, a élevé le monument posthume que l'on sait (*Contre tout espoir*), Marina Tsvetaïeva, qui se pendit à Elabouga en 1941 et que le lecteur français ne connaît que par des traductions poétiques éparses dans les revues et trois récits en prose récemment parus (*La lettre à l'Amazone, Le diable et autres récits, Anika*), Boris Pasternak, le plus célèbre de tous grâce au *Docteur Jivago* et au Prix Nobel. Longtemps Anna Akhmatova est restée la « Sapho russe », auteur de pièces intimistes remarquables par l'usage de la litote, le contrôle des émotions, la précision du trait. L'époque ne semblait pas lui convenir ; la révolution n'avait nul besoin de lyrisme intimiste ; Akhmatova se tut en 1922, du moins pour le public. L'emprise stalinienne sur la société, puis sur chaque âme grandissait d'année en année ; le fils d'Akhmatova fut arrêté en 1935 sans autre raison apparente que sa « tare » de classe : son père, le poète Nicolas Goumilev avait été fusillé en 1921. Anna Akhmatova, partageant le sort de millions de mères, apprit la géographie atroce des prisons, les queues d'attentes interminables aux guichets de la procureure. Lentement naissait un des plus beaux poèmes du siècle : *Requiem* (4), poème — « pleur » où la douleur des mères soviétiques, chuchotée dans les queues des prisons staliniennes est lyriquement reliée à la chaîne immense du chagrin humain et au plus grand de tous, celui de la Mère du Crucifié...

Lydia Tchoukovskaïa est la fille d'un des plus raffinés critiques littéraires russes, esprit charmeur et universel — Korneï Tchoukovski — miraculeusement épargné par la terreur stalinienne, peut-être parce qu'il avait trouvé refuge dans le conte poétique pour enfant, où il excellait. La maison de Tchoukovski fut vraiment un des refuges de la culture russe au XX^e siècle. Lydia, sa fille, aurait pu jouir des honneurs et du refuge culturel de Korneï Tchoukovski. Mais ses goûts spartiates, l'arrestation et l'assassinat de son mari, un goût têtu pour la révolte firent d'elle aussi une Antigone soviétique. Elle n'alla pas couvrir de terre les corps des martyrs, mais, pour libérer son âme, écrivit dans le plus grand secret un récit, *Sophie Petrovna*¹, qui est un des plus étonnants monuments de l'époque maudite de la Grande Terreur. « L'inconscience de toute une société, je lui donnais le nom très ordinaire de Sophie Petrovna, dont l'aveuglement était celui de milliers de gens ». Sophie Petrovna représente en effet le « stalinisme ordinaire », c'est-à-dire l'épuration de la mémoire et des émotions humaines les plus naturelles, et la substitution d'une seconde nature d'indifférence, de peur et de mensonge intériorisé qui débouche sur la folie. Lydia Tchoukovskaïa dut longtemps cacher ce

¹ Le titre français est « La maison désertée ».

manuscrit, dont la découverte eût signifié sa perte. En 1962 Tchoukovskaïa suit l'exemple de Soljenitsyne, et *se découvre* en proposant son manuscrit, à la revue de Tvardovski, *Novy Mir*. Mais la déstalinisation n'est bonne qu'à dose homéopathique en URSS et le manuscrit est refusé ; une maison d'édition qui l'a accepté et a même réglé 60 pour cent des droits d'auteur se rétracte. Motif : « excès idéologique ». Tchoukovskaïa commence alors le long et pénible « chemin de l'exclusion » : refusant d'écrire des biographies tronquées, exigeant l'entière vérité sur ceux qui furent assassinés par Staline, dénonçant les intellectuels malléables qui, tel Chostakovitch, étayent le mensonge par leur notoriété et « empoisonnent » le peuple russe, elle devient une pestiférée, mais une pestiférée intouchable. Fille d'un auteur canonisé, vieille dame fragile et aveugle, cœur de la résistance dissidente, exclue de l'Union des Écrivains, elle réplique, avec l'écrivain Vladimov, à cette exclusion en appelant les écrivains à « exclure » l'Union de leur vie. Elle vit à Moscou, devenue, comme Nadejda Mandelstam, une militante de la mémoire, et pour les éditions soviétiques une « non-person » condamnée au néant : retrait de ses livres et articles dans les bibliothèques, retrait des mentions dans les ouvrages des autres (par exemple le livre de Jirmounski sur la poésie d'Akhmatova).

Akhmatova, Tchoukovskaïa... De la rencontre de ces deux femmes de haute culture est né un livre à nul autre pareil, un journal de la poésie et de l'épreuve russes où la femme poète et la femme romancière, Akhmatova plus impérieuse, plus capricieuse, plus émotive, Tchoukovskaïa plus têtue, plus tragique peut-être, plus résolue tissent à mi-voix un duo de confidences, de révolte, de lucidité. Un même dégoût spartiate du confort, une même répulsion innée pour la soumission intellectuelle les habitent. Le vrai jugement, en ces temps de terreur, ne peut être que poétique. Seule la cristallisation du vers peut contenir l'immensité de la douleur. Akhmatova écrit le « Requiem » et Tchoukovskaïa l'emmagasine dans sa phénoménale mémoire. Puis la flamme dévore les bribes de manuscrit. Le « rite funeste » ponctue régulièrement les entretiens des deux femmes. Les *Entretiens* commencent en 1938 et s'achèvent en 1962, quatre ans avant la mort de la poétesse. Le public français ne pourra évidemment pas jouir pleinement de la richesse exceptionnelle de ce long échange intellectuel, ne serait-ce qu'en raison de l'absence de traductions poétiques des recueils d'Akhmatova. Mais il ne peut manquer de s'enchanter de ce long et pudique dialogue écrit « sous le maléfice de la prison » (un fils, un mari ont été happés) et dans une aura continuelle de poésie. Poésies récitées, commentées, révélées à l'étape de leur prime naissance. Un jour Tchoukovskaïa reste « ébahie » d'un poème où il est question de Dostoïevski, d'une poupée et d'un Pierrot. C'est la naissance de *Poème sans héros*, complexe concrétion baroque, insolite et précieuse, « banquet de la Mémoire », poème épique tissé de plusieurs pièces lyriques où s'amoncellent, depuis l'année de départ 1913, les strates du souvenir et les reflets des miroirs.

Autre création poétique qui s'éclaire sous nos yeux : celle de la « Non-rencontre secrète », cycle dédié à un voyageur anglais, l'écrivain Isaiah Berlin qui a, de son côté, raconté également la nuit de fiévreux échange intellectuel qu'il eut avec Akhmatova en 1948.

Quant à la femme Akhmatova, elle apparaît en mille croquis de poses, de gestes, avec ce long profil harmonieux que saisit Modigliani dans son dessin de 1913, silhouette « longue comme un péan », visage aigu à la célèbre frange noire ; bien sûr le profil s'alourdit, le visage s'empâte avec les années ; voici une vieille femme épaisse et lasse, mais comme elle sait se redresser, recouvrer ce port de souveraine altière qui intimidait tant (Chostakovitch entre autre). Et quelle souveraine, qui va et vient entre ses deux capitales, convoque, reçoit, juge sans appel et parfois persécute son entourage. « L'idée que dans la misère, le malheur, la souffrance, elle était la poésie, la grandeur — car c'était que la vraie grandeur et non le pouvoir qui l'humiliait —, cette idée lui donnait la force de supporter pauvreté, humiliation, chagrins. Mais ce puissant orgueil se changeait en futile caprice dès qu'elle perdait son étonnante capacité de se conduire avec ses amis comme « la première parmi ses pairs ».

Quelle profusion de jugements originaux, de rapprochements ou d'aperçus nouveaux ! D'un vers de Mandelstam écrit en 1915 et remémoré en mars 40, c'est toute l'Iliade qui émerge avec « cette longue couvée, ce convoi migrateur qui jadis s'éleva au-dessus de l'Hellade ». Ce sont les réflexions acides sur le vieux Tolstoï misogyne, « ce sordide vieillard » qui confie la vengeance de Dieu contre Anna Karénine au salon bien-pensant et tartufesque de la comtesse Lydia Ivanovna. Ce sont d'innombrables « découvertes » littéraires : dans le Manteau de Gogol, « coffret à double fond », le « personnage important », c'est Benkendorf, le fameux général de la Gendarmerie, le persécuteur de Pouchkine. Ou encore l'Improvisateur des « Nuits égyptiennes » de Pouchkine, c'est Mickiewicz, le poète polonais, frère-poète redevenu étranger après la révolte polonaise de 1831 et donc légèrement ridiculisé...

Parmi tous les portraits — celui de Boris Pasternak. Il est le grand rival, le complice et l'adversaire dans ce tragique quatuor poétique qui les unit tous deux à Mandelstam et à Tsvetaïeva, perce l'irritation envers l'éternelle juvénilité pasternakienne. Akhmatova mue, grandit, élargit sa poésie à la souffrance d'un Peuple. Pasternak reste un sylvain : « Au fond, les vers de Pasternak sont écrits avant le sixième jour, avant que Dieu ait créé l'homme. Dans ses vers, l'homme est absent, vous avez remarqué ? Vous y trouverez tout ce que vous voulez, orages, forêts, chaos, tout, sauf des humains ». Irritation peut-être devant cette immuable jeunesse (Pasternak n'a pas d'« époques ») et pourtant le courage de publier le *Docteur Jivago* (qu'est-ce que ce docteur qui soigne si rarement, demande Akhmatova, ce qui ne l'empêche pas de dénigrer Tchekhov, un autre docteur-écrivain, et qui soignait...)

Le thème de l'*entourage* du poète revient fréquemment. Elle-même, Akhmatova, a eu une vie sentimentale tumultueuse, sa poésie se nourrit en grande partie à la souffrance amoureuse (plus tard à la souffrance maternelle, à la souffrance de l'Histoire) mais elle a horreur de l'impudeur, des camarillas de « proches » qui veulent disséquer le poète. C'est son entourage qui a tué Pouchkine. C'est Iasnaïa Poliana qui a torturé Tolstoï. Et sur la vie de Pasternak — éternel amoureux — partagé entre une femme qu'il n'aime plus et une amante immortalisée sous les traits généreux de Lara dans le *Docteur Jivago*, Akhmatova a des mots secs et durs. Pas seulement Akhmatova. L'acharnement des deux femmes à condamner Olga Ivinskaïa, que le public français connaît par ses Mémoires est étonnant. On sent que cette liaison du poète, trop « bohème », leur paraissait incongrue et même de mauvais goût. Ici transparait ce qui me semble en quelque sorte le revers de la dissidence : l'intransigeance malade, une dureté à juger qui fait proprement oublier les commandements évangéliques ou, plus humblement, le respect d'autrui. Tchoukovskaïa et Ivinskaïa ont été collègues à *Novy Mir*, amies. Mais toute cette amitié est sacrifiée par Tchoukovskaïa en raison d'une accusation de « vol » de paquets destinés à une co-détenue d'Ivinskaïa, accusation sans preuve matérielle mais infraction, selon Tchoukovskaïa au code d'honneur des « Zeks ». Combien de fois la dissidence ne s'égare-t-elle pas dans ces verdicts sans appels contre les personnes ! habituée aux « lettres publiques » du Samizdat, déshabituée des règles d'une saine polémique, elle juge et condamne moralement avec des excès qui blessent. Ni Nadejda Mandelstam (qui, en l'occurrence, défend Ivinskaïa), ni Lydia Tchoukovskaïa n'ont échappé à cette tentation, hélas ! et cela est, à mes yeux, la seule, mais la grande faiblesse de ce témoignage.

Hugo, Proust, Goumiliev ou encore le poète élégiaque russe Batiouchkov, contemporain de Pouchkine, mort à l'asile des fous, alimentent un débat sans cesse renaissant sur la création poétique. Petersbourg également, la ville des deux femmes, celle de Pouchkine, celle de Raskolnikov, transparait continuellement, Petersbourg présent dans toute l'œuvre d'Akhmatova, depuis les vers de *Soir* ou de *Rosaire* jusqu'au *Poème sans héros* où la « cité de gloire et de malheur » est le cœur même de la concrétion poétique de la mémoire. Relevons ce dialogue, par une « nuit blanche » pétersbourgeoise :

- « — Parviendrons-nous jamais à nous détacher de cette ville ! dis-je.
- Pour moi, c'est chose faite, répond Tamara.
- Moi aussi j'ai vu son autre face, dit Anna Akhmatova.

Avez-vous remarqué qu'au bout du boulevard des Fondateurs, quelle que soit l'heure, il y a toujours un gros nuage ? Sa couleur peut changer, mais lui est toujours là ».

La ville de Pouchkine reste présente, même lorsque les entretiens à partir de 1952, reprennent à Moscou, dix ans après (« Seul le regard est resté le même. Et la voix. Et les silences »). L'Autre face de la Ville, celle de la géologie « qui avait englouti des quartiers entiers ainsi que les pensées de nos nuits et de nos jours », n'a pas fait sombrer la beauté de la Venise du Nord. Un autre vécu s'y est incrusté, une autre géographie, un autre courage, celui du poète qui déclare : « J'en ai assez d'être glacé de peur ».

Mais, si la Ville reste, les temps changent, battus comme un jeu de cartes dans le *Poème sans héros*. Quelque chose a basculé. « Tolstoï et Dostoïevski croyaient à la perfectibilité de l'univers et à celle du genre humain. Nous, nous n'avons même plus la force de croire. »

Le 4 mars 1956, à la veille du troisième anniversaire de la mort de Staline, au lendemain du Rapport secret de Khrouchtchev, Tchoukovskaïa a regardé Akhmatova. « Je pense au tableau de Repine « la Tsarevna Sophie » : fureur peinte dans les prunelles, épaules rejetées en arrière, voix calme mais pleine de passion, halètement rageur, force comprimée, mais prête à rompre les fers — Nous allons célébrer cette fête en tête à tête, toutes les deux ».

La haine du Bourreau suprême, du « coéquipier de Hitler » soulève littéralement les deux femmes. Les incertitudes de la déstalinisation, les ruses des anciens bourreaux, les pusillanimités des libéraux comme Tvardovski les mettent en rage. « Tvardovski dit ce qu'il a à dire d'une voix douce, intime, avec une absence de colère indécente. Et quelle fin pauvre, mensongère, servile : la conscience s'éveille avec un retard incalculable et encore pas d'elle-même, sur commande ! » La sévérité est extrême (celle de Soljenitsyne, dans le *Chêne et le Veau*, qu'on lui a tant reprochée, pâlit en comparaison), mais c'est qu'elles ont devant elle « cet immense charnier appelé Sibérie ». Toutes deux, d'ailleurs admirent Soljenitsyne, apparu sous les feux de la rampe à la fin de 1962. « Nous avons oublié que pareils hommes existent » déclare solennellement Anna Akhmatova. Pour elle Soljenitsyne rejoint la grande voix de Herzen, Herzen dont les deux interlocutrices parlent également sans fin, que Lydia Tchoukovskaïa a fait « découvrir » à Anna Akhmatova, en lui révélant ses articles des années 60, soulevés de honte, de passion, de tristesse aussi. Les *Entretiens* s'achèvent par la lecture de « Temporary insanity », un article de Herzen vieux de cent ans où d'autres atrocités provoquent ce grand poète de l'action à une méditation frémissante sur la « marâtre Russie ». Il s'agit de la sanginaire exécution, en 1837, de déportés polonais. Une croix noire marque le lieu du supplice, qui, pour certains, dura quatre jours. Le livre de Tchoukovskaïa s'interrompt sur cette croix, comme l'article de Herzen, qui s'écrie : « La pensée se brouille, la tête tourne et s'enfièvre ». Ainsi va la poésie d'Anna Akhmatova, depuis la distraite et hautaine perfection des premiers recueils lyriques jusqu'à cette fièvre de l'Histoire qui embrouille et ordonne magistralement ses deux grands poèmes, jusqu'à cette « tour » de l'an 1940,

d'où elle voit le monde et « renonce à nouveau à ce que j'ai perdu depuis longtemps ».

Le livre que nous donne Lydia Tchoukovskaïa, carnet de route de deux femmes, qui incarnent respectivement la poésie et la prose russes des « années terribles » est un grand événement. Dans le « caveau » de cette mémoire enterrée et retrouvée longtemps encore descendront ceux qui cherchent les sources vraies de la poésie russe, de l'histoire russe et peut-être de l'Histoire tout court de notre temps.

Les *Mémoires* de Chostakovitch ont, eux été dictés, semble-t-il à un musicologue, Solomon Volkov, qui, passé à l'Occident, les a publiés à New York. Ici et là des doutes se sont élevés sur l'authenticité du texte. Mais le doute, selon nous, s'évanouit à l'audition de cette petite voix caustique, masochiste et timide qui est bien celle de Chostakovitch. Les musicologues puiseront ici une profusion de renseignements, moins sur la musique d'ailleurs que sur le milieu musical. Chostakovitch n'épargne guère que son maître (et celui de Prokofiev), Glazounov. Ses portraits sont méchants et souvent drôles, qu'il s'agisse de Prokofiev ou Meyerhold. Ils sont assassins lorsqu'il s'agit des musiciens-laquais comme Khrennikov. Le cocasse et la satire jouent un grand rôle ici comme dans son œuvre lyrique et lui-même dit sa prédilection pour Gogol et Zochtchenko, les deux grands maîtres russes de l'humour. La protection que lui accordait le maréchal Toukhatchevski (et qui aurait pu coûter cher après l'arrestation de celui-ci), le jeu du chat et de la souris que Staline joua avec lui comme avec tant d'autres mettent en relief la difficulté qu'eut Chostakovitch, musicien prodige mais peut-être en définitive peu inventif, à s'adapter et à se dédoubler. Comme il le dit lui-même, il se fit bouffon, *iourodivy*, comme le fol en Christ de *Boris Godounov* (c'est Chostakovitch qui compléta, en 1940, l'orchestration de Moussorgski).

Torturé par ce dédoublement, Chostakovitch dit son amour du « cynique » Tchekhov et apprécie qu'il n'ait pas eu peur de la mort. « La peur de la mort est sans doute le sentiment le plus puissant qui soit », dit-il et il dénonce les compositeurs qui ont « escamoté » la mort : Tchaïkovski dans *La dame de pique*, Verdi dans *Othello* et même Moussorgski dans *Boris*. Lui-même a écrit les *Chants et danses de la mort* et fait de la quatorzième symphonie un « triomphe de la mort ». « L'art c'est la rupture du silence ». Lui-même se compare au grotesque, mais franc Sobakievitch des *Âmes mortes* : « une grenouille, vous pouvez me la servir enduite de sucre, vous ne me la ferez pas avaler ».

Chostakovitch a pourtant avalé bien des grenouilles enduites ou non de sucre stalinien. Il pense que Staline ne supportait pas le thème central de *Lady Macbeth*, les tourments du remords. Mais, lui-même, député au Soviet suprême, a souvent lu les déclarations que le pouvoir lui glissait sous les yeux.

Un des passages les plus étonnants est celui où il compare Staline et Soljenitsyne, deux « candidats sauveurs de l'humanité ». « Tous deux éprouvaient le plus profond mépris pour ce même peuple qu'ils s'apprêtaient à sauver ». Le portrait du satrape, brossé tout au long du livre, démontre à quel point Chostakovitch a été blessé, tassé, heurté moins par le despote que par sa propre peur face au despote. La scène très gogolienne du Jugement Stalinienn pour décider quel hymne deviendrait celui de l'URSS est très enlevée. Il se venge visiblement lorsqu'il décrit avec un humour pertinent la « lenteur stalinienn », et plus encore les mensonges des thuriféraires étrangers de Staline, tel l'auteur du célèbre livre, *Moscou - 1937*, Léon Feuchtwanger, créateur du mythe d'un Staline spartiate, simple et innocent comme un héros populaire. Dans le jeu de massacre de ce livre étonnant et grinçant, le portrait de la pianiste Youdina échappe au ton général : croyante, mystique même, elle dut enregistrer en une nuit un disque pour Staline, reçut de lui 20 000 roubles et remercia en ces termes : « je vais prier pour vous jour et nuit et demander au Seigneur qu'il vous pardonne vos péchés envers le peuple. Le Seigneur est miséricordieux, il vous pardonnera. Quant à l'argent, j'en ai fait don à ma paroisse ». Staline était superstitieux, commente Chostakovitch à propos de cette lettre suicidaire. Il rangea la lettre sans mot dire. Chaque despote a besoin d'un bouffon pour lui dire ses quatre vérités...

Double fatalité : Chostakovitch a constamment « la poisse », chaque fois qu'il y a du « formalisme » dans l'air, il fait les frais, il est victime des « œufs fatidiques » pour reprendre le titre d'un récit fantastique de Boulgakov. Mais chaque fois qu'il pourrait s'émanciper, il hésite, rate l'occasion. Chostakovitch parle souvent de Zochtchenko, un des rares hommes qu'il semble avoir aimé. Zochtchenko s'est « psychanalysé » lui-même dans un livre que Chostakovitch connaissait : *Avant le lever du soleil*. « Il estimait qu'on pouvait se débarrasser de sa mélancolie et de ses angoisses. Il suffit de découvrir ce qui vous fait peur (...) Zochtchenko a raison sur beaucoup de points, mais je crois qu'il se trompe en affirmant qu'il faut chercher les causes de l'angoisse dans l'enfance. C'est à l'âge mûr que s'accumulent les névroses », Chostakovitch adulte refuse de « noircir » son enfance. À ce ressouvenir, il n'a fait que « se démantibuler ». Étrangement, nous trouvons ici la position diamétralement opposée à celle d'Akhmatova : ne pas descendre au « caveau de la mémoire ». Chostakovitch semble avoir peur de trouver la cause vraie de ses névroses. L'amertume a rendu ma vie si grise », dit-il en conclusion. Comme Gogol il a peur des morts et en voit des monceaux autour de lui. L'époque les avait fournis... Mais n'y avait-il pas chez cet étrange misanthrope une peur de la mort, de la momification du vivant, qui l'apparentait à l'auteur du *Nez* ? La névrose était gogolienne, mais l'époque était un bien meilleur pourvoyeur de tourments...

SEPTIÈME PARTIE

MINISTÈRE DES POÈTES

CHAPITRE XLVI

L'ESPACE DE BRODSKI

[Retour à la table des matières](#)

« En un certain sens, pour lui, la géographie était plus réelle que l'histoire ». C'est Brodski parlant de Pierre le Grand. Mais de lui-même aussi. La poésie de Brodski dit, égrène, régénère l'espace. Elle est sensation d'espace. Sa strophique compliquée, ses rimes acrobatiques, ses métaphores graphiques où le réel vient se loger dans le lettrisme mystique de l'alphabet cyrillique — tout, chez Brodski, est avant tout dilatation, respiration de l'espace. Il n'est pas fortuit que ce citoyen de Petrograd ait aujourd'hui élu domicile à New York. Il est en fait citoyen des espaces marins, amoureux des cités ancrées à la houle du grand large. Et s'il a accompli avec une stupéfiante aisance ce passage de la cité de Pierre à l'île de Manhattan, c'est parce qu'il est porté par l'océan, exalté par l'extension des volumes. Son chef-d'œuvre, la « Berceuse de Cape Cod », avec le long et austère ressac de ses soixante strophes, dit précisément ce que fut le passage d'un Empire à l'autre, le « troc » d'espace auquel s'est livrée la poésie de Brodski.

Un troc d'empires ne s'obtient qu'à grands mots
Dépense de salive et force discours,
Somme des angles à la Lobatchevski
Quand croit clandestinement la chance de se croiser
Pour les droites dites parallèles (le fait n'est courant
Qu'aux deux pôles). Or donc le fameux échange

Ne va point sans beaucoup de bois cassé ;
Ni retourner l'envers fripé et froid de cette vie

Pour lui refaire un bon habit bien sec
(Tweed ou jersey selon le temps qu'il fait)
Et durcissement du cerveau dans sa noix.
Plus généralement, il faut dire,

De tous les organes il n'est que les yeux
Pour conserver leur état gélatineux. Car
Un troc d'empire est lié au regard outre mer
(Il dort en nous tous un poisson) et puis au fait
Qu'on découvre dans son miroir que la raie
De la droite à la gauche s'est déplacée.

Simple effet d'optique, passage du miroir, retournement d'habit, ou bien itinéraire initiatique au travers de la mer première, fondamentale, qui rappelle à l'homme son passé de poisson ? L'émigration a été pour le poète russe Brodski non un exil, ni une perte, ni un acte politique (elle a été tout cela aussi), mais un incroyable enrichissement, une dilatation de tout son être poétique. À laisser agir en soi l'incantation lente, cardiaque, grognonne et fabuleuse de cette « Berceuse » on a l'impression que Brodski a fait de la mer océane toute entière un lac aussi russe que la mer Égée est grecque.

Venise et Londres, autres cités bercées par le flot âcre et poétique de Brodski sont venues s'arrimer à cet archipel dont la tête est quand même la cité de Pierre le Grand. Les escales brodskiennes se font un peu partout dans le monde et dans l'histoire : Venise ou la Chine des Mings, Chelsea ou Florence, Cape Cod ou l'île de Circé. Voici Ulysse écrivant à Télémaque :

Je ne sais diantre pas où j'ai échoué,
Ni ce qui est devant moi : îlot crasseux,
Buissons, murets pierreux et cochons qui grognent
Tout à l'abandon ; une femme qui règne ;
De l'herbe et du caillou... Mon cher Télémaque,
Ce que les îles peuvent se ressembler
Pour qui voyage trop !

Cette odyssée brodskienne à travers le temps et l'espace, élaborée dans une forme si virtuosément renouvelée quoique fondamentalement et volontairement classique, n'est pas, me semble-t-il, étrangère aux aventures et aux ruses du petit roi « du bout de la Grèce. » Brodski rentre, comme Ulysse, dans un royaume qu'il ne connaît pas et n'hésite pas à frayer avec les porchers : ce sont les prosaïsmes, les railleries, la familiarité de cette poésie par ailleurs si altière et souveraine. Retour d'Ulysse, fuite de Thésée, « halte dans le désert », l'image de l'itinéraire humain hante tous les recueils de Brodski. Les chiens qui lèvent la patte au coin d'une église que les hommes viennent d'abattre sont une image dérisoire de la dialectique du transitoire et du permanent selon Brodski

(l'église est celle des Grecs, à Leningrad, et le bulldozer socialiste vient de la réduire en poudre...). L'être des choses, dans le grand bric-à-brac du phénomène (et le bric-à-brac américain, avec son instabilité nomade, fascine notre poète), c'est précisément l'absence, le souvenir, le départ, l'addition éternelle qu'allonge l'océan aux rives du réel :

L'océan, laissant sur le sable sa retenue,
Reprend sans cesse une addition ; ses vagues mortes
Bercent un fétu des millions d'ans. Un pas de plus
Au bout du môle, et le voici tombant
Interminablement, au garde à vous,
Sans aucun plouf qui s'ensuivra...

Le secret de cette vision qui traverse les choses, dessine si élégamment le transitoire, serait-il à chercher du côté de John Donne, le poète « métaphysique » anglais du 17^e siècle, si cher à Brodski ? (C'est par « l'Élégie à John Donne » que nous découvriâmes, il y a quinze ans, la maîtrise du poète à énumérer superbement le réel). John Donne, dont il traduit ces vers :

Toutes choses sont une, dont la forme est absente.
Toutes formes furent absorbées par l'Informalité...

Toutes formes de vie sont ici-bas, pour Brodski, « adaptation » des sens depuis la tendresse jusqu'au déchaînement. Le monde est une nature morte où un regard nous cherche, « une soif de se fondre en Dieu comme dans un paysage où nous épie un tireur d'élite ».

Lorsqu'il répond aux interviews ou participe à un congrès, Brodski met toujours mal à l'aise parce que son regard regarde ailleurs. Il en résulte une ironie mortelle pour ceux qu'il érafle comme au hasard, qu'il feigne de défendre la tenue des Jeux Olympiques à Moscou, ou qu'il parle des poètes de New York, classant en tête... le Superman des B. D.

Brodski refuse de « théorétiser » l'émigration russe. Fils de Petersbourg, et de son classicisme européen, il ne voit dans la présence à l'Occident, aujourd'hui, d'un nombre énorme de Russes de talents que la prolongation d'une tradition : les Russes « sortent » en Europe, ils sont « en sortie », pas en exil.

L'arsenal poétique de Brodski puise dans le premier âge du classicisme russe : le XVIII^e siècle. L'amas des ornements, la « dénudation » des procédés, l'exaltation de la forme poétique par elle-même ne lui déplaisent pas. Mais l'intonation, le timbre sonore de Brodski proviennent de Byzance et des splendeurs liturgiques de l'orthodoxie russe. Il suffit d'avoir entendu une seule fois monter, comme celle du diacre, sa voix caverneuse du tréfonds du poème

jusqu'à son « élévation » suprême pour s'être persuadé du « liturgisme » de cette poésie. Au XVIII^e siècle il emprunte son amour du ballet classique, « château de beauté » séparé de la « prose sévère des jours » par la fosse d'orchestre, tous ponts-levis relevés... Et lorsque Brodski contemple à New York son ami le danseur Mikhaïl Barychnikov, il s'écrie :

« Comme il est bon, ce soir, loin des Saintes Russies
De voir Barychnikov ! Son talent est intact ! »

Où que retombe l'envolée du danseur admiré, « la terre partout est ferme ; je vous recommande les USA ! » La boutade s'envole et se moque, comme le jeté-battu du danseur ; mais l'ironie dit vrai, comme le mensonge ulys sien : « la terre partout est ferme » et Brodski, le poète de Leningrad, apprécie la fermeté de tous les rivages où il retombe.

Au XVIII^e siècle il emprunte son genre favori, l'ode, mais il glisse entre les rimes trompettantes entrecroisées des sizains de « Sur la mort de Joukov » l'humour acide et noir d'un spectateur du XX^e siècle massacreur. Son héroïne favorite est Marie Stuart, à qui il dédie une guirlande de sonnets, rêvant sur son grabat new yorkais du « bout de l'océan » d'un amour impossible entre le poète russe et la reine écossaise...

L'Écosse aurait été notre grabat
Aux Slaves altiers je t'aurais montrée
Au port de Glasgow en de longs convois
On eût apporté bois et bottes russes.

Pour le poète Marie Stuart est l'art, Élisabeth, son bourreau, est l'Histoire.

Que fabrique l'Histoire ? — Des corps.
Et l'Art ? — Un corps décapité...

Le défi insensé, la catastrophe, l'échec, l'unique sont donc l'art, et l'on songe au Pasternak de *Récit*, à l'offrande de soi par Y grec III, au rapport secret qu'établit constamment Pasternak entre l'échec et l'art. Chez Pasternak aussi l'espace est le véritable héros, mais l'espace pasternakien est restreint, horticole pour ainsi dire. Celui de Brodski est constamment prolongé, ouvert plus loin encore, comme l'horizon marin. Et la ville elle-même, la ville de Londres, adulée par Brodski, se mue en mer :

L'air vit de vie à soi et toute bleue
Qu'il ne nous est pas donné de comprendre ;
Vie étourdie entamée sur nos têtes
Inachevées toujours...Par la fenêtre
Clochers, cheminées, toitures et plomb ;

Ici commence un univers humide
Où la chaussée qui fut notre nourrice
Représente en somme une extrémité
Prématurée... C'est l'aube, la poste passe
On ne saurait plus croire à rien, hormis
Qu'à la rive droite de la Tamise
Doit répondre une gauche... elle est promise !

Le Londres de Brodski, pluvieux et bienveillant, où « les pas tombent sur terre des pantalons froissés », où le vent s'entrave à la foule des objets, où les hommes vivent comme un « e » muet dans l'anonymat du langage, c'est pour la poésie russe un élargissement fabuleux, une conquête d'espace et d'empire. À grand halètement de strophes, dans la hachure malicieuse de ses lavis, Brodski conquiert pour la poésie russe des espaces incongrus, sans le moindre soupçon d'exotisme. À l'heure du repli nationaliste, ce poète, à lui seul, fait contrepoids... Et grâce à lui la Russie passe aujourd'hui ce gué périlleux du repliement sur soi.

SEPTIÈME PARTIE

MINISTÈRE DES POÈTES

CHAPITRE XLVII

LA MOMIE DU POÈTE

[Retour à la table des matières](#)

On connaissait depuis 1965 les *Chevaux de feu* de Serge Paradjanov, longue, lente et délirante fresque d'un monde âpre et coloré, celui des Goutzouls, ces montagnards des Carpates de l'Est dont l'isolement géographique a préservé la langue, le folklore et toute une « conception du monde ». Voilà que sept ans après sa réalisation *Couleur de Grenade* vient nous redémontrer le génie de cet homme mal compris et mal aimé. Alors que Paradjanov voit disparaître la lumière de ses yeux, son film nous éblouit. Un éblouissement total, sans réserves ni réticences. Merveilleuses par leur cadrage, les images passent lentement comme un livre de miniatures feuilleté par une main magique. Paradjanov nous enferme dans un monde clos : fascination des visages qui s'inscrivent sur un mur dépouillé faisant songer à un tableau de Simone Martini. Procession lente de têtes graves, et brusques déclics d'images surréalistes. Le sang rouge de la grenade s'étale sur le mur, paralysant notre regard ; la dentelle occulte peu à peu le visage sculpté de la princesse ; l'Homme et la Femme tour à tour viennent jouer leur rôle sensuel devant un somptueux théâtre de tapis : c'est le lent défilé d'une civilisation attentive au sacré. La chronique de la vie du troubadour arménien Sayat-Nova se divise en tableaux cadrés dans le sang des trois grenades : sacrifice des poulets sur les marches d'églises, parade de merveilleux chevaux kabardinais, flèche du prince persan détruisant toute trace de culture sur les territoires envahis, les livres blancs s'envolant du toit d'une église comme des colombes, scène dense et mystérieuse des bains, l'évocation par le poète vieillissant de la mort des parents, entrée solennelle de l'ange baroque de la Mort suivi d'une muse diaphane et compassée comme une infante d'Espagne... On est passé d'un hiératisme religieux à la volubilité d'un baroque tout doré. Nous qui sommes

sourds aux vers du troubadour dits en géorgien, arménien ou persan, nous dévorons l'image. Un certain surréalisme à la Bunuel surcharge les derniers tableaux. Mais que d'images parfaites restent inscrites dans notre émotion ! Ne serait-ce que la vision cavalière de la noble église d'Haghat où se dresse le catafalque noir du Catholicos et qu'envahit de son lent mouvement circulatoire la procession aveugle, immense et sourde des moutons, involontaires figurants de la surdité de l'Histoire... Le symbole le plus poignant est peut-être la momie du poète, grossièrement ficel e dans des couleurs criardes, absolument privée de visage, et qui g t dans la crypte, offerte aux invocations de la femme, puis dérobée à notre vue par le tourbillon des feuilles mortes.

*

* *

Le cinéma est-il un art qui a le « droit » d'entrer en dissidence ? Les moyens qu'il demande donnent-ils au maître de l'ouvrage une suzeraineté idéologique ? Force est de constater que, malgré le contrôle total de la production cinématographique, l'URSS sécrète néanmoins ses dissidents dans le 7^e art.

Grotesquement ficel e, la momie du poète, là-bas dans la crypte, attend...

ÉPILOGUE

VERS LA FIN DU MYTHE RUSSE ?

[Retour à la table des matières](#)

Longtemps a prévalu la grille de lecture « révolutionnaire » qui faisait lire tout ce qui venait de Russie comme favorable ou défavorable à la révolution léniniste. Puis, avec les dissidents, cette grille s'est renouvelée : elle exige aujourd'hui une lecture de défiance envers le socialisme installé, de rejet du totalitarisme vécu en URSS. Le cas le plus extrême dans ces deux « lectures » successives est peut-être fourni par *Tel Quel*, qui effectue un extraordinaire demi-tour sur place.

Marcelin Plevnet définit l'importance de Soljenitsyne comme un « retour du refoulé marxiste », et avec lui de la parole fondamentale et de la littérature. Guy Scarpetta annonce que les dissidents de l'Est nous montrent le chemin même de toute dissidence et identifie leur expérience religieuse à l'expérience « perverse » d'un Burroughs à l'Occident : un délire pour échapper au grand Délire d'État de la raison totalisante, de la société « forclosée » du « marxisme incarné ». Bref le message venu de Russie dite soviétique est décodé et recodé selon une histoire de l'intelligentsia occidentale.

Quelques voix s'élèvent en sens contraire. Par exemple celle d'un franc-tireur russo-français, mousquetaire de l'égotisme, Gabriel Matzneff. Nous lisons dans sa préface à Vladimir Solooukhine : *La première mission et autres récits* :

« Ignoré, attaqué ou encensé, il est peu probable que VI. Solooukhine soit très sensible à l'accueil que la France réserve à ses livres. Solooukhine n'est pas un de ces intellectuels soviétiques, si nombreux de nos jours, tournés vers l'Occident comme des fleurs de pavot vers le soleil. Solooukhine ne se berce pas de chimères en ce qui regarde l'Occident. L'auteur de la *Première mission* est un patriote russe, un slavophile, un artiste enraciné dans sa terre

natale, un écrivain qui, pour le meilleur et le pire, est résolu à partager le sort de son peuple et le destin de son pays. Ce n'est ni un dissident, ni un exilé, ni un émigré de l'intérieur, ni un nostalgique de l'American way of life. Il ferait, j'en suis sûr, volontiers siens ces propos abrupts de Lydia Tchoukovskaïa : « Ce ne sont pas les étrangers qui m'intéressent — il n'y a rien à en tirer —, mais mes compatriotes ».

Du fait du codage idéologique la « perception » occidentale de ce pays est toute en dents de scies, excès, écarts et omissions. Citons à ce sujet l'exemple du Staline de Boris Souvarine, réédité en 1977, alors qu'il était depuis longtemps introuvable.

On retrouve des textes, on en enfouit dans l'oubli. Et cela concerne les plus grands auteurs. Par exemple Gorki. En 1922 paraissent chez Stock ses *Écrits de révolution* dans la collection « Les documents du temps ».

Le livre est donc un recueil d'articles politiques de Gorki parus dans sa revue *La Chronique*, puis son journal *La Vie Nouvelle*, interdit par Lénine en 1918. Le préfacier résume assez honnêtement la philosophie politique de Gorki, son rationalisme militant, son horreur du fond oriental, mystique et paysan de la culture russe ; mais il ne renseigne pas sur le destin des publications de Gorki, interdites par le gouvernement de Lénine au bout de quelques mois. Encore aujourd'hui, on s'étonne de la virulence de Gorki contre Lénine, tant s'impose à nous l'icône retouchée de cet auteur. Jugeons-en :

« Il faut comprendre que Lénine n'est pas un thaumaturge tout-puissant, mais un prestidigitateur cynique, qui n'a cure ni de l'honneur ni de la vie du prolétariat ». Le livre d'André Pierre tomba dans l'oubli. La violente campagne de presse de Gorki contre Lénine est rarement mentionnée par la suite. Et il faut attendre 1975 pour que soit exhumé le texte complet des articles politiques de Gorki accompagné d'une courte étude sur « Gorki censuré ». Censuré par l'Académie des Sciences de l'URSS dans sa grande édition de Gorki (il manque 200 à 300 pages), et censuré, recensuré en Occident où de 1922 à 1975 on ne trouve presque rien sur le sujet.

C'est qu'un des tout premiers problèmes de la « perception » de l'Est à l'Ouest est évidemment celui du *corpus* des textes. Donc du choix et de la traduction. Le choix lui-même se heurte à un autre problème en amont même du filtre de la « perception » : la *malléabilité* des textes soviétiques. Ils évoluent selon les exigences de la censure et celles de l'autocensure de chaque écrivain. L'établissement du texte est un casse-tête. Les éditions princeps disparaissent ou sont caviardées. Il arrive que la rime soit modifiée pour les besoins de la cause. (Par exemple dans la « Chanson de la Grande Marche » d'Essenine où le mot « sotski » rime avec le nom Trotski). Choisira-t-on la première version du *Voleur* de Leonov ou les suivantes très affadies, mais les

seules en vente ? Choisira-t-on la première *Jeune Garde* de Fadeïev ou la seconde, où l'élément rébellion autonome est très atténué ? Et lorsqu'il s'agit de Babel, rééditera-t-on, telle quelle, la très inexacte traduction de Maurice Parijanine faite sur l'édition déjà censurée de 1929 ? Ou bien fera-t-on une nouvelle traduction sur celle de 1926, en indiquant les coupures car cela aussi devrait être perçu par le lecteur occidental ? Coupures qui ont pour souci d'éliminer les allusions politiques à Trotski mais également de biffer des passages trop osés du point de vue érotique, ou trop acerbes du point de vue des réflexions sur la nation russe. Par exemple dans le récit « le fils du Rebbe » on ne lira pas la phrase : « Et une Russie monstrueuse, invraisemblable, comme un troupeau de poux de corps, bordait nos wagons d'un piétinement de chaussons de tulle ».

En 1957 la revue *Iounost* publie un récit de l'écrivain débutant Anatole Kouznetsov : *Continuation de la légende*. En 1958, le père Paul Chaleil qui a été déporté en Sibérie et a remarqué le jeune écrivain, fait paraître à Lyon une traduction française : « L'étoile dans le brouillard » avec une préface où il explique pourquoi il a aimé ce récit : cette dureté de vie, de mœurs, c'est celle que lui-même a connue, et dans l'idéal d'amitié que recherche le jeune narrateur au travers de la dure lutte sociale, le préfacier diagnostique une sorte de soif spirituelle qui conduit plus à l'étoile de Bethleem qu'à celle du Kremlin. Un scandale éclate : un « anti-soviétique » a défiguré un bel ouvrage soviétique. Procès. Des russisants communistes défilent à la barre. On découvre dans le texte du père Chaleil des « rajouts » qui correspondent en fait aux coupures de la censure. En 1960 une seconde traduction paraît, intitulée, elle : *Sibérie heureuse*, un « beau récit d'un Jack London russe » dit la présentation. La nouvelle traduction est plus terne, moins riche en argot, mais a corrigé quelques inexactitudes de Chaleil. Épilogue : lorsque Kouznetsov émigra en 1969 sa première déclaration fut pour demander qu'on cassât la condamnation du père Chaleil qui, selon lui, avait traduit le bon texte. Mais la chose était jugée... Kouznetsov révéla d'ailleurs que son texte sur Babi Yar avait également été mutilé.

Bref il y a une histoire magique des textes, qui a été métaphoriquement racontée par Boulgakov dans *Le maître et Marguerite* et que trop souvent l'Occident accepte sans même la soupçonner.

Ajoutons à cette difficulté de départ de notre perception de la Russie le problème des mauvaises traductions, des traductions via l'anglais, des travaux hâtifs non vérifiés. Cela a par exemple défiguré plusieurs des œuvres d'Alexandre Soljenitsyne, dont *Le Premier Cercle*, et c'est un des griefs de l'écrivain à l'égard de l'Occident, qui ne veut pas s'intéresser à lui en tant qu'écrivain.

Mais les véritables obstacles à une perception de la littérature russe sont surtout idéologiques. Il faut d'abord analyser ce que je propose d'appeler la « mythologisation » du fait soviétique. C'est un fait ancien, qui remonte aux années 20 et qui se poursuit jusqu'à aujourd'hui : une sorte de mise en scène du fait culturel révolutionnaire et avant-gardiste où tout est entraîné, sur un rythme révolutionnaire, dans un grand ballet d'avant-garde où évoluent Malevitch, Kandinsky, Khlebnikov, Meyerhold et Eisenstein.

Les années 20 présentées comme une séquence de cinéma, une métaphore maïakovskienne, un « montage des attractions » eisensteinien, une sorte de triomphe formaliste et révolutionnaire où l'enchaînement des « procédés » traduit en langage de l'art le rythme et le séisme du monde social secoué par la révolution. Hyperboles et gags publicitaires-révolutionnaires sont de rigueur. Bref le problème de la « révolution culturelle » orchestre tout.

Les références à Kroutchounykh et Khlebnikov abondent mais la traduction de *l'Archer à un œil et demi*, chronique du futurisme par Benedikt Livehitz n'a pas eu une seule recension en France. Les expos Maïakovski sont innombrables mais les *Entretiens* de Carlo Benedetti avec Lily Brik, récemment traduits, n'ont aucun impact et qui sait que le second tome de Maïakovski inconnu, annoncé par la grande revue *Héritage littéraire* à Moscou a été interdit ?

Nadejda Mandelstam s'est élevée contre cette stylisation de l'époque, qui ignore le contexte, les antécédents, la suite. Le meilleur exemple, le plus frappant visuellement c'est la mise à la scène des *Dix jours qui ébranlèrent le monde* d'après le livre de John Reed, un des succès de Lioubinov à la Taganka, et plus encore au Palais de Chaillot et au TNP de Lyon : typique « montage » cubo-futuriste de la révolution, sans contexte historique et se nourrissant au mythe maïakovskien, dont Pasternak a dit qu'il fut implanté de force par Staline « comme la culture des pommes de terre sous Catherine ».

« La mémoire des hommes est ainsi faite qu'ils se souviennent de vagues histoires et de légendes, mais non des événements eux-mêmes. Pour établir les faits il faut détruire les légendes et, pour cela il faut déterminer en premier lieu les milieux dans lesquels elles sont nées. Les soupirs idylliques à propos des années 20 sont le fruit d'une légende créée par des capitulards des années 30, restés en vie par hasard. En réalité les années 20 furent la période qui prépara tout notre avenir : dialectique cosmistique, suppression des anciennes valeurs, volonté de subordination et d'unité de pensée ». (Contre tout espoir).

On a retrouvé le mythe dans l'exposition Paris-Moscou à Beaubourg en 1979. L'exposition était certes riche, elle visait à montrer une continuité de l'avant-garde des années 10 aux années 20, enrichie par la Révolution. Elle

gomrait l'émigration en tant que refus politique. On y trouvait une traduction de Saint-John-Perse par Adamovitch parue en France, comme si ce phénomène culturel appartenait à la Russie soviétique ! La limite de 1930, qui reprenait celle de Camilla Gray dans *The great experiment* (1962) escamotait habilement « la suite ». Un colloque anti-Beaubourg tenta de remettre les choses en place. Y prirent part Etkind, Siniavski, Piatigorski, le critique d'art Golomstock, Domenach, Emmanuel, Leroy-Ladurie...

« J'ai traversé l'exposition Moscou-Paris en pleurant. J'y pleurais mes maîtres chéris. Je traversais un cimetière. Mais, de temps à autre, je riais. C'était comme une espèce d'hystérie comme tout mon discours d'aujourd'hui. L'alliance du rire et des larmes. Imaginez un peu : dans ce cimetière on avait exposé des morts. C'est comme si j'avais tué ma femme, mes enfants, mon père et ma mère et qu'ensuite j'avais exposé leurs cadavres en disant : « Admirez ! Mais regardez un peu comme ils sont beaux » (André Siniavski).

Ainsi Siniavski commente la grande braderie de l'art de gauche : « Je peux imaginer, dans cinquante ans, une exposition portant le même nom. Ce serait une vitrine très riche et raffinée, le « Requiem » d'Anna Akhmatova, édité à l'étranger, le *Docteur Jivago* de Pasternak, les poèmes de Joseph Brodski, les tableaux de Sviechnikov et, sous reliure de luxe, *L'Archipel du Goulag*. En guise de vignettes ou d'angelots on exhumerait deux autres morts : Boulgakov et Goumiliov. Et on accompagnerait le tout d'une musique jouée par Rostropovitch. Cela s'appellerait « Nouvelles acquisitions du réalisme socialiste ».

Au demeurant tout se passe vraiment comme si fonctionnait une machine à récupérer les victimes, les hérétiques, les émigrés, les suicidés, les capitulards qui ont battu leur coulpe. Tour à tour formalistes russes, futuristes russes, absurdistes russes, et même le père Florensky ou le romancier Mikhaïl Boulgakov sont absorbés par cette inlassable machine. Et tout se retrouve dans cette lumière blafarde et intemporelle qui a baigné l'expo de Beaubourg, malgré la richesse colossale du détail des œuvres exposées.

Mais il y a le revers de la médaille, la lecture inverse ou le fonctionnement inverse de la machine. Nous avons vu naître une autre machine, celle qui traite et déchiffre exclusivement le « refoulé » du marxisme dans tout ce qui vient d'URSS. La Biennale de Venise sur la *dissidence*, la conversion à Soljenitsyne de Philippe Sollers et *Tel Quel*, celle des « nouveaux philosophes », le relais de Raymond Aron par son disciple Alain, Besançon, le colloque anti Beaubourg, un nombre grandissant de livres s'intéressent à ce « refoulé ». À surgir devant nous l'œuvre satirico-sociologique de Zinoviev qui a déclaré à plusieurs reprises que c'était bien le communisme qui était instauré en URSS, que le stalinisme était très exactement le « pouvoir populaire » et qu'il ne pouvait

éprouver aucune nostalgie de la Russie puisqu'il n'y a plus de Russie. Alain Besançon a le mieux mis en forme cette nouvelle « perception » de la Russie soviétique comme d'une entité politique radicalement nouvelle parce que entièrement idéologique, baignée dans la « seconde nature » du mensonge idéologique qui n'est même plus un mensonge puisque toute référence morale est abolie.

Besançon, dans ses études sur le passé russe, tend à démontrer que l'intelligentsia russe a toujours couru vers ce vide chimérique, que la religion byzantino-russe, préférant le « podvig » ascétique à l'« industria » des « fils de saint Benoît » a engendré cet amour du néant et que la gnose piétiste d'inspiration protestante qui est passée à la fin du 18^e siècle d'Allemagne en Russie a engendré le léninisme.

Les dissidents accueillis comme un « refoulé du marxisme », le réel soviétique identifié au non-réel idéologique, la thèse zinovievienne du caractère populaire du stalinisme (l'élimination de tout entrepreneur, la fixité absolue du régime, une sorte de nirvâna social qui permet de paresser à son aise) : autant d'éléments qui concourent aujourd'hui à créer cette seconde grille de lecture, plus « idéologisée » encore que la première. L'enquête sur l'humble réalité russe est inutile puisque c'est méconnaître l'essentiel, entretenir l'illusion d'un réel social. Or il n'y a rien là-bas, hormis peut-être le grouillement des marginaux qui picolent et forniquent en paix à l'abri du grand slogan rouillé de *l'Avenir radieux* — « La tragédie russe a ceci de spécifique — dit Anton — que d'abord elle suscite le rire, ensuite l'horreur, et enfin une indifférence obtuse ». En somme voici la troisième phase : l'indifférence obtuse, et elle est tout à fait normale, selon la logique de Zinoviev.

Tout le problème est selon moi d'apprécier cette lecture exclusivement « idéologique » de la réalité soviétique d'aujourd'hui. En un sens elle nie toute valeur aux études de détail, au tri que d'autres font entre culture et anticulture en URSS, à la possibilité de phénomènes nouveaux générés à l'intérieur du système soviétique. Elle a sans doute en commun avec la première grille de lecture un présupposé : sous l'URSS il ne reste plus de Russie, chercher la Russie n'a aucun sens. On peut penser que l'« idée russe » de Berdiaeff a fait totalement long feu.

Or, s'il est évident qu'on a aujourd'hui affaire à un peuple « soviétique » car une certaine unité de réactions sociales, économiques, morales s'étend du Nord russe à la Transcaucasie géorgienne ou arménienne, s'il est évident aussi que la langue russe tend à devenir transnationale, que les meilleurs écrivains sont peut-être ceux des « provinces » non-russes de cet empire (le Géorgien Okoudjava, l'Abkhasien Fazil Iskander), c'est en un sens plus ethnographique qu'idéologique. Un fait de culture et de sensibilité impériale s'est créé. Mais ce fait même pose problème à la Russie. La question posée par Kundera pour son

pays vaut pour la Russie : il me semble qu'aujourd'hui la Russie, par ses écrivains, se pose la question de sa mortalité, de sa mort éventuelle.

Les indices abondent que cette question est autorisée par le pouvoir sans que ce soit lui qui la pose vraiment. Ainsi voyons-nous l'académicien Likhatchev, spécialiste du Moyen Âge russe, en semi-disgrâce il y a peu, publier dans la *Gazette littéraire* un article récent pour la commémoration de la victoire russe de Koulikovo Pole sur les Tatares, un autre qui est un appel public à reconstruire la tour Soukhareva, un des grands monuments d'architecture civile baroque du 18^e siècle pour y loger un musée de la ville. Il s'agit de réhabiliter le fait russe, hors de toute idéologie soviétique.

L'opinion occidentale « perçoit » très mal ce problème et a une forte tendance à toujours l'habiller d'un vêtement ultra nationaliste et réactionnaire. Une partie de l'émigration, en particulier juive, mais pas exclusivement, alimente l'opinion qui désigne une sorte de danger fasciste russe.

Cette interrogation est non seulement mal perçue, mais rejetée avec malveillance parce que depuis longtemps « soviétique » s'est substitué à « russe » et du même coup l'étude de détail est devenue inutile. La connaissance de la Russie était probablement plus avancée à la fin du 19^e siècle en France. Je n'en prendrai pour preuve qu'un ouvrage de vulgarisation paru chez Larousse avec des études de Delavaud, Ramband, Leroy-Beaulieu, Voguë et de nombreux autres collaborateurs (en 1880, il y eut plusieurs éditions).

*

* *

Il est utile, peut-être, de conclure en comparant l'insertion dans la culture française de deux émigrations russes successives : la « première », celle de Bounine, Révizov, Merejkovski et la « deuxième », celle de Siniavski, Nekrassov, Maximov. La première émigration a pénétré dans la vie intellectuelle française de façon significative : Berdiaeff à *Esprit*, Révizov à la *NRF*, Merejkovski et Hippus également à la *NRF*. Le thème français a pénétré dans les œuvres de Bounine, Adamovitch, Poplavski, Varchavski, et bien d'autres. Des écrivains bilingues sont apparus.

Aujourd'hui, malgré les apparences, la symbiose est beaucoup moins grande. Certes nous trouvons Ionesco ou Raymond Aron au comité de rédaction de *Continent*, qui ne se réunit jamais. À la Biennale de Venise sur la Dissidence Claude Roy a côtoyé Galitch, Maximov, Siniavski. Mais il me semble qu'il n'y a que des points de contacts superficiels, le temps d'un témoignage en commun. L'isolement guette cette émigration. Au demeurant les thèmes de l'isolement, de l'amertume, de la profanation se font de plus en plus forts dans la production littéraire de cette émigration, où Nekrassov avec son

accueil souriant de badaud au paysage de l'Occident fait figure d'exception. Tout se passe comme si subsistait une barrière insurmontable entre ceux qui ont vécu le socialisme et ceux qui le rêvent, le pensent ou le combattent d'ici. Les « perceptions » du monde en sont radicalement altérées. En écoutant les rescapés du socialisme existant, on est tenté de s'écrier comme le journaliste de Zinoviev en réponse au Neurasthénique (*Hauteurs Béantes* p. 48 1) : « Vous êtes terribles, vous, vous ne laissez aucune place à l'illusion et au jeu. Ce sont pourtant des choses nécessaires pour pouvoir vivre ».

Cette absence d'espace pour l'illusion, le jeu, l'activité onirique entre nos deux cultures me semble caractériser l'état actuel de la « perception » Occident-Russie. *Les deux cultures ne rêvent plus l'une de l'autre. Moravagine* n'est plus possible. Dans *Où finit l'escalier*, un livre charmant d'Alexeï Remizov auquel ont collaboré de nombreux amis-traducteurs du célèbre écrivain-calligraphe fantasque de la rue Boileau, il y a un rêve de livres :

« Je suis assis dans une serre chaude parmi la verdure. Et voilà que je monte comme dans un ascenseur. Mais pas seulement en hauteur. La serre chaude volait comme une faux qui fauche. Je suis maintenant très haut. Entre Serge Lifar sous l'aspect d'Icare. Les livres. Moi aussi je suis comme un livre. À gauche en blanc *Paul Valéry : Variété*, à droite — en gris *Pouchkine : Eugène Onéguine*. Et sur la reliure des dames turques dont l'une la tête en bas. Lifar en hochant la tête : « Quelle idée ! »

Survient un cheval par la fenêtre ouverte et Remizov ajoute :

« Une espèce de toréador ressemblant à Jean Cassou dégainé un coupe-papier. Et moi, livre ouvert, je me jette sur lui — me voilà dans une vallée toute verdoyante et calme. Je m'y engage. Je viens de faire une opération magique avec la cafetière de Carlsbad à la manière graphique de Vasily Kandinsky ».

Icare-Lifar, célèbre ballet de 1935, opérations magiques de Kandinsky, couple blanc et gris Valéry-Pouchkine : on a en effet l'impression qu'un chapitre de la perception française de la Russie est achevé. Il n'y a plus ni rêve, ni « opération magique ». La Russie que connaît le public français d'aujourd'hui commence par le « Ciel de la Kolyma ». Et il manque entre les deux cultures une affectivité médiatrice. L'URSS fait partie du contexte idéologique ; la Russie a quasi disparu du contexte affectif. Malgré les *Souvenirs* de gens comme Serge Lifar, Igor Markevitch ou Nicolas Nabokov, l'Europe occidentale a cessé de se regarder par les yeux de la Russie. Bien entendu, l'évolution de la Russie y est pour quelque chose... Cependant entre l'atroce grisaille du pénitenkhoze zinovievien, le défi tonique de quelques jeunes provocateurs surgis du courage même, l'entreprise dantesque de Soljenitsyne pour arracher au silence et à la mort par oubli les usines à

« crevards », il y a place, aux yeux de plusieurs d'entre nous, pour un espoir et pour une attention. Certains des plus beaux gestes de ce temps nous sont venus de là-bas. L'Empire n'a pas totalement tué la Russie. Les poètes n'ont jamais cessé d'y exercer leur ministère. Et d'ailleurs, même « sous le ciel de la Kolyma » il naît de la beauté et de la tendresse...