

Georges NIVAT (1935 - )

historien des idées et slavisant, professeur honoraire, Université de Genève.

(2007)

# VIVRE EN RUSSE

Un document produit en version numérique par Pierre Patenaude, bénévole,  
Professeur de français à la retraite et écrivain  
Chambord, Lac—St-Jean.  
Courriel: [pierre.patenaude@gmail.com](mailto:pierre.patenaude@gmail.com)  
[Page web dans Les Classiques des sciences sociales.](#)

Dans le cadre de la bibliothèque numérique: "Les classiques des sciences sociales"  
Site web: [http://www.uqac.ca/Classiques\\_des\\_sciences\\_sociales/](http://www.uqac.ca/Classiques_des_sciences_sociales/)

Une bibliothèque 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>

## Politique d'utilisation de la bibliothèque des Classiques

Toute reproduction et rediffusion de nos fichiers est interdite, même avec la mention de leur provenance, sans l'autorisation formelle, écrite, du fondateur des Classiques des sciences sociales, Jean-Marie Tremblay, sociologue.

Les fichiers des Classiques des sciences sociales ne peuvent sans autorisation formelle:

- être hébergés (en fichier ou page web, en totalité ou en partie) sur un serveur autre que celui des Classiques.
- servir de base de travail à un autre fichier modifié ensuite par tout autre moyen (couleur, police, mise en page, extraits, support, etc...),

Les fichiers (.html, .doc, .pdf, .rtf, .jpg, .gif) disponibles sur le site Les Classiques des sciences sociales sont la propriété des **Classiques des sciences sociales**, un organisme à but non lucratif composé exclusivement de bénévoles.

Ils sont disponibles pour une utilisation intellectuelle et personnelle et, en aucun cas, commerciale. Toute utilisation à des fins commerciales des fichiers sur ce site est strictement interdite et toute rediffusion est également strictement interdite.

**L'accès à notre travail est libre et gratuit à tous les utilisateurs. C'est notre mission.**

Jean-Marie Tremblay, sociologue  
Fondateur et Président-directeur général,  
**LES CLASSIQUES DES SCIENCES SOCIALES.**

Cette édition électronique a été réalisée par Pierre Patenaude, bénévole,  
professeur de français à la retraite et écrivain,  
Courriel : [pierre.patenaude@gmail.com](mailto:pierre.patenaude@gmail.com)

à partir de :

Georges NIVAT (1935 - )

**VIVRE EN RUSSE.**

Lausanne, Suisse: Les Éditions l'Âge d'Homme, 2007, 485 pp. Collection:  
Slavica.

M Georges Nivat, historien des idées et slavisant, professeur honoraire, Uni-  
versité de Genève, nous a accordé le 17 août 2011 son autorisation de diffuser ce  
livre dans *Les Classiques des sciences sociales*.



Courriel : [nivat.gm@wanadoo.fr](mailto:nivat.gm@wanadoo.fr)

Polices de caractères utilisée :

Pour le texte: Times New Roman, 12 points.

Pour les citations : Times New Roman, 12 points.

Pour les notes de bas de page : Times New Roman, 12 points.

Édition électronique réalisée avec le traitement de textes Microsoft Word  
2008 pour Macintosh.

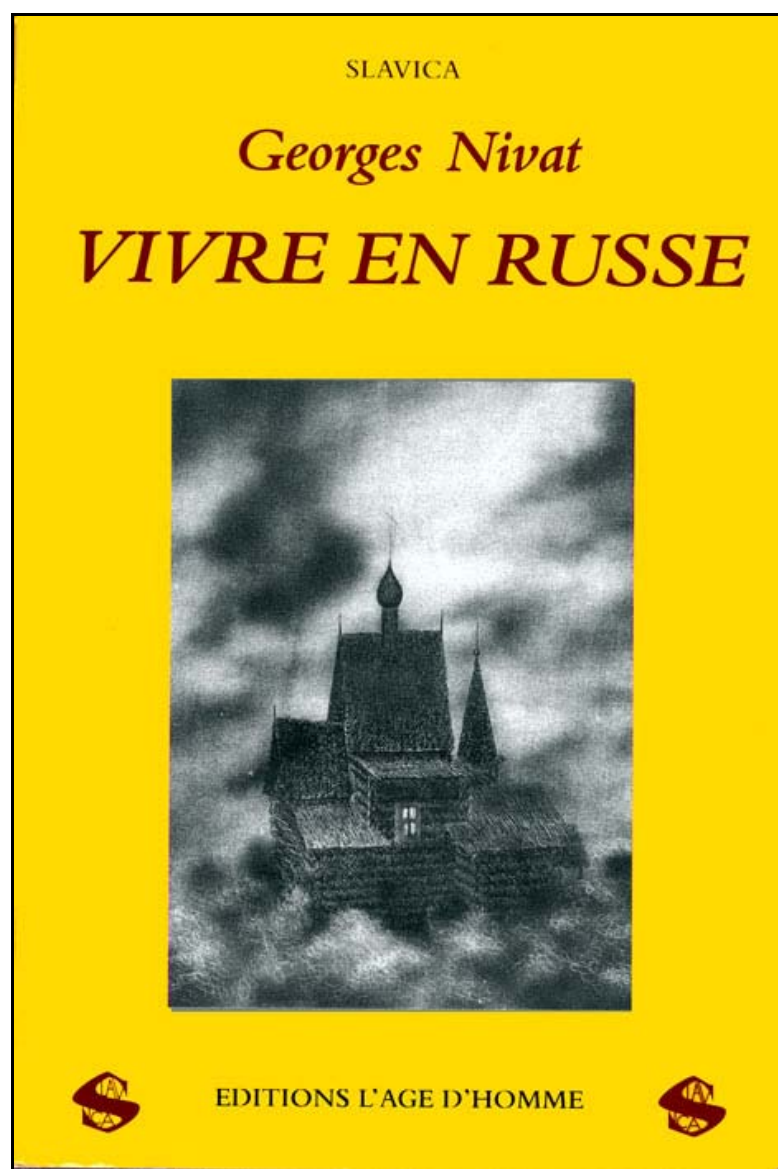
Mise en page sur papier format : LETTRE US, 8.5'' x 11''

Édition numérique réalisée le 5 janvier 2012 à Chicoutimi,  
Ville de Saguenay, Québec.



Georges NIVAT (2007)

VIVRE EN RUSSE



Lausanne, Suisse: Les Éditions l'Âge d'Homme, 2007, 485 pp. Collection: Slavica.



# Table des matières

[Quatrième de couverture](#)

[POURQUOI JE SUIS SLAVISTE](#)  
[VIVRE EN RUSSE](#)

## I. [LES CLÉS](#)

[Qu'est-ce que la « sobornost »](#)  
[D'une russistique l'autre](#)  
[Morbus rossicus](#)  
[Les paradoxes de l'« affirmation eurasienne »](#)  
[Fuga mundi](#)  
[Le droit de punir chez Dostoïevski](#)  
[Le thème apocalyptique dans la culture russe](#)  
[La kénose de l'icône russe du Nord](#)

## II. [LES MYTHES](#)

[La Russie entre livre unique et livre éclaté](#)  
[L'anarchisme russe et les penseurs libertaires nobles](#)  
[Le mythologème de l'ensorceleuse](#)

## III. [ORTHODOXIE](#)

[En orthodoxie](#)  
[Mère Marie](#)  
[Quelques haltes dans la Russie orthodoxe](#)  
[Aujourd'hui en Russie](#)  
[La « guerre » des juridictions orthodoxes en France](#)

## IV. [LES LIEUX](#)

[Russie de l'an XII](#)  
[Dans la ville cérébrale](#)  
[Par jalousie, Moscou nous envoie un album !](#)

V. [NOSTALGIE SOVIÉTIQUE](#)

[Bilan de la culture soviétique](#)  
[Un ingénieur enquête sur les ingénieurs de l'âme staliniens](#)  
[Une idylle au temps de Staline](#)  
[Merci, camarade Staline !](#)

VI. [PROSE D'AUJOURD'HUI](#)

[Babylone russe au fond d'un crâne trépané](#)  
[Valentin Raspoutine, le « janséniste de l'Angara »](#)  
[L'Approche](#)  
[La Prise d'Izmaïl](#)  
[Le Retour du père, ou la Russie d'aujourd'hui](#)  
[Le rapiéçage d'Oulitskaïa](#)  
[Le train de Leningrad à Baden-Baden](#)  
[Incident heureux sur la ligne 17 de trolley](#)  
[Le soleil des morts d'Ivan Chmeliov](#)  
[La disparition du dernier écrivain soviétique](#)  
[Gogol chez les killers](#)

VII. [LES RACINES POÉTIQUES](#)

[Pasternak de \*Ma sœur la vie\* au \*Docteur du vivant\*](#)  
[Moulin de l'histoire, moulin de la poésie](#)  
[Été froid](#)  
[La rencontre poétique d'Andreï Biély et d'Ossip Mandelstam](#)  
[Alexandre Blok et Andreï Biély](#)  
[Péguy et Ivanov : la poésie religieuse en France et en Russie au sortir du positivisme](#)  
[Le poète en saltimbanque, de Pouchkine à Khodassiévitch](#)  
[Les paradoxes de Pouchkine](#)  
[L'Antiquité et le symbolisme russe](#)  
[Le symbolisme russe en quête de paradis originel](#)

VIII. [LES RACINES DE LA PROSE](#)

[Dostoïevski souffrant et jubiland](#)  
[1874-1881 : la Correspondance de Dostoïevski, ou l'enfer vaincu](#)  
[Tchékhov et la catastrophe du XX<sup>e</sup> siècle](#)  
[La poétique de Tolstoï](#)  
[Non au Tolstoï de poche !](#)  
[Une sainteté qui ne part « ni au lavage, ni au repassage »](#)  
[Deux témoignages sur la Terreur rouge](#)

IX. [VISION DE SOLJÉNITSYNE](#)

[Entre élargissement et miniaturisation : la poétique de Soljénitsyne](#)  
[L'œil âpre, ou le regard de Soljénitsyne](#)  
[Le retour du prophète : Soljénitsyne en Russie](#)  
[Soljénitsyne intervient dans la « question juive »](#)

X. [LES GRANDS VISUELS](#)

[En lisant, en regardant... La grammaire d'Alexeïeff](#)  
[Sokourov ou la quête de l'envers de l'image](#)

XI. [ÉMIGRÉS](#)

[Rémizov ou le scribe des années terribles](#)  
[L'énigme Aguéev a changé de sens](#)  
[Une « tournée des grands hères » dans la Nuit du Corrège](#)  
[Russe de cœur, français de plume. Vladimir Volkoff ou un certain bonheur](#)  
[de l'exil](#)

XII. [FANTÔMES DU GOULAG](#)

[L'humain invisible ou Vassili Grossman](#)  
[Friedrich Gorenstein](#)  
[Dans le hache-viande de l'utopie](#)  
[Face à la Gorgone](#)  
[Les racines russes du totalitarisme ?](#)  
[Montrer-regarder le camp](#)  
[Jerzy Giedroyc](#)  
[Au pays des morts, la « vie vivante »](#)  
[Les Érinyes de Littell](#)

XIII. [QUELLE EUROPE ?](#)

[Un facteur d'icônes iconoclaste : George Steiner romancier](#)  
[L'âme des bœufs serbes](#)  
[Le « menti-vrai »](#)  
[Europe-racine, Europe-rhizome](#)  
[La traversée d'Europe, un rêve](#)

[DÉDICACE](#)



## Du même auteur

Sur Soljénitsyne : essais. Lausanne, L'Age d'Homme, 1974.

Soljénitsyne. Paris, Éditions du Seuil, 1980.

Vers la fin du mythe russe : essais sur la culture russe, de Gogol à nos jours. Lausanne, L'Age d'Homme, 1982, deuxième édition en 1988.

Russie-Europe, la fin du schisme : études littéraires et politiques. Lausanne, L'Age d'Homme, 1993 (Slavica).

Impressions de Russie l'An I : Crimée, Oural, Haute-Volga. Paris, Éditions Bernard de Fallois ; Lausanne, L'Age d'homme, 1993.

Regards sur la Russie de l'An VI : considérations sur la difficulté de se libérer du despotisme. Paris, Éditions Bernard de Fallois ; Lausanne, L'Age d'Homme.

## Ouvrages dirigés ou codirigés

Soljénitsyne, Paris, L'Herne, 1971. (Cahiers de l'Herne ; 16) (avec Michel Aucouturier).

Autour du symbolisme russe, Cahiers du monde russe et soviétique, 1974.

Le christianisme russe entre millénarisme d'hier et soif spirituelle d'aujourd'hui.

Cahiers du monde russe et soviétique, 1988.

Un maître de sagesse au XX<sup>e</sup> siècle, Vjatcheslav Ivanov et son temps. Cahiers du monde russe, 1994

L'Ukraine ancienne et nouvelle : réflexions sur le passé culturel et le présent politique de l'Ukraine, Cahiers du monde russe, 1995

Bilan de la culture soviétique.

Transitions, Bruxelles, 2002.

Histoire de la littérature russe.

(avec Efim Etkind, Ilya Serman, Vittorio Strada) Paris, Fayard.

Tome III/1 : Le XX<sup>e</sup> siècle. L'Âge d'Argent. 1987.

Tome III/2 : Le XX<sup>e</sup> siècle. La Révolution et les années vingt. 1988.

Tome III/3 : Le XX<sup>e</sup> siècle. Gels et dégels. 1990.

Tome I<sup>er</sup> : Des origines aux Lumières. 1992.

Tome II/I : Le XIX<sup>e</sup> siècle. L'époque de Pouchkine et de Gogol, 1996.

Tome II/2 : Le XIX<sup>e</sup> siècle. Le Temps du roman, 2005.

Les sites de la mémoire russe. T. I. Paris, Fayard, 2007.

VIVRE EN RUSSE (2007)

## QUATRIÈME DE COUVERTURE

[Retour à la table des matières](#)

Aussi cet ouvrage ressortit à l'autobiographie intellectuelle comme à l'histoire de la culture. Les clés de la culture russe – orthodoxie, utopie, fuite hors du monde, complexe de l'échec – éclairent des relectures de Pouchkine, Dostoïevski, Tolstoï, Tchekhov, Blok, Biély, Chalamov et Soljénitsyne.

Le « menti-vrai » de l'idéologie communiste y est étudié, ainsi que la presque « indicibilité » du goulag en tant qu'image honteuse pour l'homme survivant. De brèves analyses des auteurs actuels voisinent avec de longues plongées dans l'univers des « grands visuels » russes comme le peintre et graveur Alexéïeff, le cinéaste Sokourov, ou le peintre Music. Des échappées vers la littérature française avec Volkoff, ou serbe avec Tchossitch, élargissent l'horizon de la « russitude ». L'instabilité de la conscience nationale russe s'éclaire au fil du livre, ainsi que ce primat du spirituel qui pousse l'homme russe à la fuite hors du monde ou à la dissidence, et amena le poète Pouchkine à s'inspirer du grand poète puritain anglais Bunyan et de son *Voyage du Pèlerin*.

L'incertitude sur la place de la Russie dans l'Europe, croisement contradictoire des axes Nord-Sud (des Varègues aux Grecs) et Ouest-Est (le mouvement eurasien) amènent l'auteur à une conclusion relativement pessimiste sur ce qu'est au-

aujourd'hui la « traversée d'Europe », le « désir d'Europe » qui jadis poussa le poète suisse Blaise Cendrars vers le mirage de la « légende de Novgorod ».

Journal de son propre désir de Russie et mise en perspective de ses études sur la littérature et la culture russes, *Vivre en russe*, que propose aujourd'hui Georges Nivat, clôt une trilogie dont les premiers tomes furent *Vers la fin du mythe russe* et *Russie-Europe : la fin d'un mythe*.

[6]

Toutes les illustrations de cet ouvrage sont empruntées à Alexandre Alexéïeff, et tirées de l'édition des Frères Karamazov parue à Paris en 1929. L'éditeur et l'auteur tiennent à remercier chaleureusement Mme Svetlana Rockwell-Alexéïeff qui a donné l'autorisation de les reproduire.

[7]

« La civilisation européenne a été le briquet avec lequel il a fallu frapper nos masses qui commençaient à somnoler. Le briquet ne communique pas le feu au silex, mais le silex, tant qu'il n'a pas été frappé, ne saurait donner de feu. Le feu jaillit soudain de notre peuple. Ce feu était l'enthousiasme, l'enthousiasme du réveil, un enthousiasme au début inconscient : nul n'avait encore compris que s'il s'était éveillé, c'était avec l'aide de la lumière de l'Europe, pour s'analyser lui-même plus profondément et non pour copier l'Europe ; tous avaient seulement senti qu'ils s'étaient éveillés. »

Nicolas Gogol

« Ne pas perdre le fil de souffrance et de tendresse qui rend l'univers de Dostoïevski proche de chacun de nous. »

Albert Camus

« Je ne veux pas mourir sans avoir vu les deux mots qu'une force invincible écarte le plus chaque jour, le mot Russie et le mot bonheur, se rencontrer sur mes lèvres à nouveau. »

Jean Giraudoux

[9]

VIVRE EN RUSSE (2007)

## POURQUOI JE SUIS SLAVISTE

[Retour à la table des matières](#)

Mon premier contact avec la langue russe date de l'âge de 16 ans : j'ai lié amitié avec un relieur en chambre de ma ville natale de Clermont-Ferrand, il était du Kouban et il avait été enrôlé par les blancs, avait combattu sous Denikine, participé à la déroute générale, et s'était retrouvé à Istanbul, comme tant de fugitifs, cherchant à gagner deux sous par des petits moyens, comme les héros de la pièce de Mikhaïl Boulgakov, *La Fuite*, qui organisent des courses de cafards avec enjeux. Il avait débarqué à Marseille sans le sou, avec un pantalon et la chemise qu'il portait. Georges Nikitine était relieur en chambre, il fallait ascensionner une de ces vieilles bâtisses noires dont Clermont a le secret : sa pièce était vaste, encombrée par l'énorme presse, avec des cartons entassés sur un bahut immense. Je garde de lui trois merveilleuses reliures qu'il fit pour trois de mes livres. *Pétersbourg*, de Biély, est gravé d'une superbe Cavalier de bronze en camaïeu mauve d'un côté, de la pyramide virtuelle qui tourmente le fils du Sénateur de l'autre. *Kotik Letaïev* a son cuir gravé et incisé par une croix aux quatre corbeaux, la croix où est crucifié le petit d'homme éveillé à la seconde vie consciente. Sans Georges Nikitine, aurais-je rencontré cette langue merveilleuse, dont l'inventivité poétique m'émerveille tous les jours ?

Avec la littérature russe, mon premier contact fut la lecture des *Démons*. L'élégante traduction de Boris de Schloezer parut en 1951 au Club français du livre, dont mon père achetait presque toutes les parutions. Ce fut une découverte

immense. Non seulement la découverte de l'âme russe divisée, de la fièvre qui agite l'écriture nocturne de Dostoïevski (dont le nom figurait en cyrillique sur la page de garde), mais, grâce à l'introduction de Boris de Schloezer, ce fut aussi les débuts d'une exploration : Pouchkine dont le poème « Les Démon » avait fourni le titre (Schloezer corrigeait pour la première fois l'erreur établie qui voulait que l'on traduisît « Les Possédés », erreur reprise par Camus), Tourgueniev, si venimeusement moqué sous les traits de Karmazinov, l'archétype du « déraciné russe ». Le plus fascinant était ce mélange de trivial, de fait divers et d'utopie dévoyée : Schloezer me faisait découvrir Bakounine, Netchaïev et son *Catéchisme d'un révolutionnaire*, cette « Société de la haine » qui voulait détruire tout et partout en s'alliant aux bandits et aux assassins. La soif de Dieu et la peur de Dieu fascinent toujours le jeune et le moins jeune lecteur de ce brûlot lancé contre les révolutionnaires, mais dont l'auteur repentí reste relié par d'invisibles fils, comme si Dostoïevski était à tout jamais un receleur de violence utopique. Ce « recel » était fascinant, comme l'était l'embrasement de la ville pendant [10] la nuit de gésine où Marie Chatov accouchait tandis que Marie la Boiteuse périsait dans le Faubourg, victime de l'ancien forçat. La connivence générale, l'inquiétante joie intime que crée tout grand incendie, la surprenante atmosphère de « nocturne » que crée l'écriture du roman me saisirent au cœur. Mais j'aimais particulièrement les pages finales de réconciliation avec le peuple, lorsque Verkhovenski père, désarmé et retombé presque en enfance, erre dans les chemins russes comme Lear sur la lande, en compagnie non d'un fou, mais de la vendeuse d'Évangiles. Schloezer, gentilhomme russe parfait, que je connus plus tard, musicologue raffiné, traducteur de Chestov, ne parvenait pas à aimer totalement l'auteur qu'il traduisait fidèlement (en français, pas en russe francisé), sa préface montrait son embarras, l'embarras d'un Européen face à la Russie en flammes. Cet embarras, je l'ai connu, et le connais encore, il fait partie de l'amour pour la Russie. Cependant d'autres lectures vinrent me combler et achever de me convertir : *La fille du capitaine* de Pouchkine, tout d'abord, où l'ancestrale unité du monde était traîtreusement défaite par l'insurrection et la complicité d'insurrection. L'édition bilingue de Raoul Labry, avec son second tome philologique de notes plus volumineux que le texte même, fut longtemps mon livre de chevet. Tout y était enchanteur, par exemple la note sur le mot « loutchina », long copeau de sapin ou de pin qui remplaçait la chandelle pour éclairer l'isba, que l'on fichait sur un bâton, garni d'un fer, appelé « svietets », dans le trou de la table du métier à tisser sur lequel on



travaillait. Labry ajoutait : « Cet antique usage n'a sans doute pas encore disparu dans les lointaines campagnes russes. » Et je rêvais d'aller le vérifier. Ailleurs c'était un proverbe, un verbe composé d'une succulence étymologique détaillée et pourtant mystérieuse, ou un de ces mots monosyllabes qui en russe sont des pépites, ou des grenades sémantiques, tel ce petit mot « likh », dont Labry expliquait : « C'est une particule d'emploi populaire et familier qui exprime, dans une réplique, une joie mauvaise à constater un insuccès de l'interlocuteur. » Ces mots éclairaient à ma figure et ils faisaient ma joie, une joie toujours vécue aujourd'hui en lisant certains auteurs contemporains maîtres du mot russe, comme Mark Kharitonov, Mikhaïl Chichkine ou Andreï Dmitriev.

Le chemin devant moi était long. A vingt ans, je suis entré à l'École normale supérieure de la rue d'Ulm à Paris, j'étais latiniste, mais j'ai achevé des études d'anglais parce que mes séjours dans des écoles anglaises m'avaient fait aimer l'Angleterre (celle de Chaucer, de Shakespeare, de Bunyan, que je retrouvai plus tard traduit par Pouchkine). C'est là, dans cette abbaye de Thélème de la rue d'Ulm, que j'ai commencé des études de russe. Les professeurs d'anglais à la Sorbonne m'ennuyaient et je suis allé écouter le prof de russe, Pierre Pascal. J'ai découvert un maître tout autre, personnel, souriant, chaleureux, c'est lui qui m'a converti au russe définitivement. A la rue d'Ulm, il avait un « lecteur », le poète russe émigré Nikolaï Otsoup, dont beaucoup plus tard j'ai aimé le *Journal en vers*, qui, dans une strophe de dix pentamètres trochaïques, chante sur le mode ironique et élégiaque l'exil, le cosmopolitisme culturel, l'européanité russe... L'Exilé m'apparaissait sous les traits du héros d'Otsoup :

[11]

Poussant Enée devant Ulysse –  
 Guerrier, voyageur, et époux,  
 Projetant Pierre et Mazeppa  
 Sur l'écran du *Rouge et du Noir*,  
 Il suivait chants et oriflammes  
 De Bagration ou des Croisés,  
 Il guettait le cor de Roland  
 Il traversait les épopées  
 Parcourait mythes et légendes –  
 Sans trêve il marchait et marchait...

Cela faisait deux Russie devant moi : celle de la diaspora, de Boris de Schloezer, Nikolaï Otsoup, du très souriant Boris Zaïtsev, que je revois au Conservatoire russe du Quai de Tokyo en 1962 pour son jubilé ; sa carrière fut si longue qu'elle me semblait marier au moins deux siècles : il avait eu avec Andreï Biély un duel en 1909, et en 1962 je le voyais lisant au petit public ses récits italiens si « naïfs », si musicaux... Je revois également à la terrasse de son café habituel des Champs-Élysées le noir et ténébreux Guéorgui Adamovitch, je rencontrais assez souvent le subtil essayiste Wladimir Weidlé, auteur de *Russie présente et absente*, un livre dont la version française a précédé la russe, et la surpasse de beaucoup. Ou encore le compagnon du poète Essenine, lui-même auteur de rares poèmes orientaux rutilants, don juan impénitent, Alexandre Koussikov, dit « Sandro » – un exilé pas comme les autres puisqu'il avait gardé le passeport soviétique, comme Viatcheslav Ivanov, ou encore Vadim Andreïev, un poète et prosateur éclipsé par la gloire de son père, Léonid Andreïev. C'est d'ailleurs bien plus tard que je rencontrai Vadim Leonidovitch, une fois nommé à Genève. Il y avait dans la Genève de 1972 trois glorieux survivants de cette diaspora : outre Vadim Leonidovitch, Marc Slonime, essayiste, auteur d'un livre sur les trois amours de Dostoïevski (que je n'aime pas), le plus jeune député à la Constituante russe que Lénine avait dispersée par les baïonnettes de ses marins rouges, un homme élégant, qui savait parler avec une virtuosité inouïe de l'humour du grand Leskov. Le troisième était une des « jeunes Russes » de Paris des années trente, Vladimir Varchavski, homme sportif et doux, qui a laissé une chronique impressionniste et inoubliable du Montparnasse russe des années trente, celui du poète Boris Poplavski, dont le suicide par overdose, en 1937, était encore un signe majeur des temps.

Envers tous j'ai une dette, ils ont accueilli avec indulgence d'abord l'étudiant naïf que j'étais, puis le jeune professeur débutant. Ils m'ont fait connaître la quintessence de cette ancienne Russie qu'ils avaient emportée avec eux, comme dit Roman Goul, un émigré de l'autre rive de l'Atlantique, et que je vis dans le bureau new-yorkais de sa revue *Novy Journal*. Ils avaient emporté cette légèreté d'âme, cette générosité d'esprit, et aussi cette irresponsabilité juvénile qui ont fait le charme et les malheurs de l'intelligentsia russe. Raïssa Tarr, l'amie d'Anne Heurgon-Desjardin, que je voyais à Paris ou aux décades de Cerisy, qui avait été l'épouse de Kojève, incarnait mieux que quiconque cette aura de l'intelligentsia, citoyenne du monde, et enracinée nulle part, celle que Dostoïevski maltraite si

cruellement dans *Les Démons*, précisément. Et je n'oublie pas le plus cosmopolite [12] d'entre eux, le compositeur Nicolas Nabokov, qui mit en musique les cinq poèmes inédits de Pasternak que je rapportai en 1957. Ni le philosophe si virtuose de la musique des mots et des concepts, Vladimir Jankélévitch, dont j'allais suivre des cours à la Sorbonne, comme je suivais ceux d'Alquié. Je n'ai jamais osé approcher Jankélévitch, mais il incarnait pour moi, autant ou plus que Schloezer, cette symbiose que l'intelligentsia russe a su composer en exil entre malheur et félicité, utopie russe et fragilité française. Il enseignait Tolstoï comme un philosophe du soleil, ou de l'évidence. Lire *Polikouchka* à la lumière de Jankélévitch était un double plaisir. D'abord parce que mieux que les formalistes russes il expliquait que Tolstoï « avait l'esprit ailleurs », et surtout parce qu'il indiquait un univers russe où chaque détail était ciselé dans l'attention au monde, une attention immédiate, « rude », dans une évidence apollinienne. Et, dès lors, était en place le dilemme russe, entre le souterrain et le soleil, entre l'homme déchiré et l'homme intégral. Un dilemme dont, en avançant, on ne sort pas.

Mais il n'y eut pas que les écrivains émigrés, car, en octobre 1956, Pierre Pascal m'envoya en URSS, où lui-même n'allait plus puisqu'il avait échappé de justesse, après dix-sept ans d'engagement révolutionnaire, aux grandes purges de Moscou. Il avait quitté Moscou en mars 1933, et comme il me le dit, un seul Russe l'accompagnait à la gare, Boris Pilniak, le chantre de *L'Année nue*. Je garde les deux livres dédicacés que Pilniak lui avait donnés et dont Pascal me fit don à son tour. J'ai beaucoup aimé plus tard la succulence stylistique de Pilniak, un Allemand de la Volga, dont le pseudonyme russe démontre à lui seul l'enthousiasme slavophile. De tous les prosateurs soviétiques, Pilniak était le seul qu'aimait Pascal, il se rendait chez lui à Yamskoe Polé. Quelques jours avant de partir pour rentrer dans cette France bourgeoise qu'il avait tant détestée, Pascal se rendit une fois de plus chez Pilniak, celui-ci lui fit cadeau de son « roman américain » qui venait de sortir, *O'Keï* ; un journal de voyage où le reporter russe hésite entre l'apologie de la Soviétie, la dénonciation de l'Amérique d'Al Capone et du Ku Klux Klan et une admiration qui transperce ici et là. Est-ce à Pascal qu'il fait allusion dans ce livre en disant que chaque nation a son idéal, pour les Allemands, c'est être Beethoven, pour les Français, c'est être Napoléon ou le pape Pie, pour les Américains, c'est être Rockefeller... La mention des Pie me stupéfia, mais je compris vite : quel autre Français que Pierre Pascal, le « bolchevique catholi-

que », aurait pu lui suggérer le nom de Pie à côté de celui de Napoléon ? « Aux chers Pascal, dans l'affirmation qu'il fera très bon vivre sur terre », écrivit Pilniak. Pascal mettra trois ans à réintégrer la fonction publique française, Pilniak, espion japonais et américain, périra des mains de Staline et ses sbires trois ans plus tard. C'eût été le sort de Pascal sans ce miraculeux retour... Quand je relis ce livre étrange, je les vois tous deux conversant, hérétiques et incorrigibles. Sans doute Pilniak racontait-il sa rencontre californienne avec les « sauteurs » et les « molo-kanes » américains, un vestige de l'ancienne Russie populaire et sectante, irréductible à toute autorité, et que tous deux aimaient tant...

J'avais une chambre aux Monts Lénine, il n'y avait en qualité d'étrangers que deux ou trois Français, des étudiants des pays socialistes et quelques étudiants italiens envoyés par leur PC ; il y avait là Berlinguer et d'autres, j'ai lié amitié avec l'un d'entre eux, qui s'appelait Enzo. J'avais plusieurs amis parmi les Polonais, dont le chimiste Zbygniew [13] Buczkowski, qui soutint son doctorat à Moscou. Il me révéla beaucoup de choses sur la Pologne, la guerre, le ghetto que lui et sa femme (non juifs) avaient alimenté en passant par les égouts, jusqu'au jour où lui avait été arrêté. Il passa un an à Auschwitz dans la baraque des condamnés à mort, surtout des Polonais. Avec Zbygniew, et après le Festival de la jeunesse de Moscou de l'été 1957, j'allai en Pologne et ensemble nous visitâmes le camp d'Auschwitz. Ce n'était pas encore un musée, on y sentait toujours une puanteur de mort. Silencieusement nous visitâmes les lieux où il avait attendu sa mort. Ma correspondance avec mes parents était perlustrée (j'en eus indirectement la preuve plus tard), mais je leur racontais longuement mes découvertes, mes mésaventures, comme celle qui survint en novembre 1956 après les événements de Budapest quand un ami russe m'emmena à une réunion du Komsomol où je vis et entendis un étudiant assez âgé, qui avait été instituteur avant d'entrer à l'Université, et qui, pris d'une sorte d'émotion suicidaire, déclara devant la salle bondée : « Camarades, savez-vous qu'il y a aujourd'hui dans notre pays des gens qui sont au chômage et dont les enfants ont faim ? » J'entends encore le silence de plomb qui tomba sur la salle, personne ne savait quoi faire. Une activiste courut au pupitre et lança « Vous êtes fou ! quelles preuves avez-vous ? – J'étais instituteur à Louga, répondit-il, et je me suis aperçu que certains de mes élèves étaient d'une grande faiblesse, je suis allé voir les parents, et j'ai découvert la réalité. » Le mot chômage faisait partie du lexique réservé aux pays capitalistes, l'entendre appliqué à la réalité

soviétique était une incongruité scandaleuse, indécente, inouïe. On mit rapidement fin à la séance, le lendemain son exclusion fut votée ; son cas n'était-il pas aggravé par la présence d'un étranger ? Les autorités tentèrent de me faire partir, mais je fus protégé par le professeur Goudzi, dont je suivais le séminaire, et qui me remit une lettre déclarant qu'il était satisfait de mon travail. Le séminaire avait lieu dans son grand salon, chez lui, dans une petite rue prestigieuse non loin du Kremlin, où logeaient beaucoup de « nomenklaturistes ». J'avais fait un petit exposé sur deux minuscules récits de guerre au Caucase de Tolstoï et je les avais comparés à la nouvelle de Mérimée « L'Enlèvement de la redoute ». Mais j'avais utilisé l'expression « guerre coloniale de la Russie », mon « opposant » s'était indigné (les guerres de la Russie au Caucase étaient des « guerres de libération ») et le bon Goudzi, au visage un peu simiesque tout parcouru de rides, avait mis fin à l'épisode en disant quelque chose comme : « Vous voyez, il est toujours bon d'entendre des points de vue différents. » Propos hérétique s'il en est ! Mais l'homme était hors du commun, bien qu'il ait donné, comme tous, des gages intellectuels au régime. Pascal m'a confié plus tard que dans un ascenseur, au premier Congrès Tolstoï organisé à Venise par la Fondation Cini, en 1978, Goudzi lui avait dit à voix basse : « Vous savez, moi aussi je suis croyant. »

Les temps étaient incertains, le XX<sup>e</sup> Congrès du Parti avait secoué les colonnes du temple. L'expression « culte de la personnalité » paraît aujourd'hui anodine, mais c'était un détonateur, et nul ne savait quelle bombe allait exploser. A mon arrivée, j'allais voir comment on passait les examens, une étudiante tira devant moi un billet sur le culte de la personnalité, elle se sentit mal, on l'autorisa à tirer un second billet. Le « Rapport secret » de Khrouchtchev ne fut jamais publié par le régime, mais on le lisait dans les cellules du Parti et mon ami Zbigniew me dit qu'on venait de le lire à la cellule de la [14] Faculté de Chimie. Les journalistes polonais de *Po prostu*, en visite à l'université de Moscou, eurent un succès incroyable. Yves Montand, qui vint voir les petits Français du MGU, était interloqué. Une étudiante du séminaire de Goudzi me parla de la résistance en Lituanie, des « frères verts » qui avaient tenu le maquis longtemps après l'annexion soviétique et la fin de la guerre. Son père, un communiste lithuanien, avait été liquidé, sa famille déportée. Une de mes premières visites en ville fut pour un vieux monsieur, professeur de latin. Il habitait un coin de chambre dans l'ancien hôtel particulier de ses parents (ils avaient connu la fameuse « densification de l'habitat »),

réduit à un étage, puis une chambre, puis un coin de chambre isolé par un paravent. Il revoyait un étranger pour la première fois depuis longtemps, partagé entre la peur et l'attrait. Installé près de la fenêtre, ses yeux guettaient en bas la voiture noire qui aurait indiqué que j'étais suivi.

J'ai voyagé, en quête de la campagne russe avec ses lumignons en copeaux de pin... Il fallait pour cela l'autorisation du Département des visas et registrations pour étrangers de l'Université, c'était compliqué, on m'autorisa quand même à aller avec deux amis français à Pskov et Novgorod, encore dévastés par la guerre, où on lisait des graffitis en allemand sur les ruines d'églises magnifiques, que j'ai récemment revues et admirées. Le style élégant et sobre des églises pskovitaines au long cou ceint d'une collerette de triangles et cubes évidés dans le mortier, ainsi que les icônes au style violent et mystique, comme celle, unique chef-d'œuvre, qui nous montre l'ascension du prophète Élie dans une énorme bulle de feu rouge, font de cette république médiévale qui dépendit un moment de Novgorod, mais sans être vassalisée, un des hauts lieux de l'ancienne Russie libre et créatrice autant que Venise ou Gênes... Nous soulevions dans la cité encore à moitié ruinée et qui n'avait plus vu d'étrangers depuis longtemps un manifeste intérêt, d'autant plus que notre règle était d'aller au marché, à l'église, et au bain public. Sur la rivière Velikaïa encore gelée, mais où l'eau commençait à sourdre par endroits, nos « fileurs » s'étalèrent, passèrent à moitié sous l'eau et lâchèrent... Cet étrange petit jeu se répéta souvent, et il avait des connotations inquiétantes. Je suis récemment retourné dans cette ville magnifique, toute proche maintenant de la frontière avec l'Estonie. A Izborsk, une des plus antiques forteresses russes, on est en face des vestiges de châteaux des chevaliers teutoniques. Ici passe une des plus vieilles frontières de l'Europe, ici se sont heurtés catholicisme et foi orthodoxe. Les conquêtes de Pierre sont annulées, et l'on est revenu au tracé frontalier de l'époque d'Ivan le Terrible. Sous les vieilles murailles roussies d'Izborsk stationnent paisiblement quelques voitures immatriculées en Estonie, et donc venues d'« Europe », mais je soupçonne que ce ne sont pas des Estoniens finnois, plutôt des Russes d'Estonie, qui amènent leurs enfants contempler cette leçon de patriotisme qu'est la paisible Izborsk. A Petchora, plus près encore de la frontière, on se plaint que les Estoniens qui viennent faire des achats font renchérir la vie. Dans le superbe monastère, dont l'enceinte médiévale a été restaurée sur une dotation spéciale du président Eltsine, un jeune hiéromoine s'en prend à un photographe qui a

sans doute jeté un débris à terre : « Ici vous n'êtes pas en Occident, ici vous êtes en Russie, il faudra que vous l'appreniez un jour ou l'autre. » En un sens, il n'a pas tort, mais tout est dans le ton...

[15]

Dès mon premier séjour, j'ai été étonné par le fait que la Russie soviétique était très loin d'être un pays enrégimenté, il y régnait un vivant désordre. Gare de Kiev, à Moscou, je voyais des bonnes femmes passer en trombe devant le contrôleur, selon le système du « bélier », pour ne pas payer. Je n'avais jamais été communiste, mais j'étais arrivé bien convaincu qu'il régnait un ordre plus « orwellien » que cela en Russie communiste. Ce désordre m'a plu. « Veux-tu faire connaissance avec une famille où tout le monde a fait de la prison ? » me dit un étudiant d'histoire. C'était la famille d'Olga Ivinskaïa, et j'allais faire la connaissance d'Olga Vsevolodovna, qui avait purgé sa première période de camp, de sa mère, Maria Nikolaïevna, également revenue des camps, de la fille d'Olga, Irina, et du « Classique », le poète Boris Pasternak, qui avait là sa seconde famille, « illégitime ». Je me rappelle très vivement sa première apparition dans le petit appartement d'Olga Vsevolodovna, rue Potapov, qu'Irina. Emelianova a décrit dans son émouvant, savoureux et ironique petit livre de mémoires *Légendes de la rue Potapov*. Je ne savais pas encore que je deviendrais le fiancé d'Irina, que je vivrais et vivrais dans le chagrin la mort du poète, les obsèques à Peredelkino, éternisées par les photos où l'on voit Neihaus le pianiste, Daniel et Siniavski, les deux écrivains du souterrain qui avaient déjà envoyé leurs brûlots en Occident, et que s'accomplirait devant nous tous qui pleurons le poème « Août » de Iouri Jivago. Les grands poètes sont toujours de grands devins. Je ne pouvais savoir que je serais expulsé d'URSS quelques jours avant l'arrestation de la mère et de la fille, exactement le 6 août 1960, ni que cette visite à la rue Potapov déterminerait tant de choses dans ma vie. Le premier retour se fit en octobre 1972, inoubliable reprise de contact avec ce pays qui semblait engourdi dans un communisme moribond, où les intellectuels frondaient dans leur cuisine en laissant couler bruyamment l'eau du robinet, où les liturgies du régime semblaient ne jamais devoir connaître de fin, où on était perpétuellement « à la rencontre de l'anniversaire d'Octobre », ou « dans le bilan de l'anniversaire d'Octobre »... Entre 1972 et 1989 j'ai fait de nombreux séjours, marqués par les rencontres avec des dissidents, l'arrestation de Ga-

briel Superfin, l'amitié avec le poète, dissident, ex-zek, et homme d'un charme et d'un don poétique déroutants, Vadim Kozovoï, mari d'Irina Emelianova.

J'ai vécu trente ans après mon expulsion d'août 1960 la fin de l'URSS comme un second bonheur personnel. D'abord le bonheur de voir que la Russie avait réussi à se libérer du totalitarisme et de l'affreuse stagnation et grisaille du temps des gérantes du PCUS, et ce contre tous les pronostics de tous les soviétologues du monde entier, toujours aveugles et sourds à ce pays (et, au fond, rien n'a changé sur ce point). Et aussi parce qu'il s'agissait d'un bonheur personnel pour moi qui avais consacré ma vie à la Russie, et qui pouvais entièrement renouveler mon contact, et retrouver une symbiose avec ce pays seconde patrie. Seconde naissance et seconde patrie donc, avec ce « retour en Russie » qui s'effectue depuis 1989.

La Russie d'aujourd'hui a du mal à sortir de tant d'années de cruauté sociale, d'aveuglement politique, de séquelles de son penchant pour l'utopie qui l'a entraînée dans le pire despotisme, et de son incapacité à vivre en politique une vie concrète, faite de compromis entre les buts et les réalisations. En revanche, ne s'est-elle pas libérée toute seule, par un effort sur elle-même ? En un sens, l'intelligentsia est revenue à la [16] tactique intellectuelle de la terre brûlée. Elle campe sur son Janicule du refus total de toute alliance avec les libéraux du pouvoir, et même de toute alliance entre elle. Elle laisse donc le terrain libre à des fauteurs de séparation, de mépris, d'antagonismes. Elle se console en se disant qu'il en a toujours été ainsi, pourtant elle jouit entièrement du nouveau climat de liberté, elle édite, elle publie, elle voyage, elle colloque, elle parle à la radio. La Russie d'aujourd'hui est libre et se pense asservie.

L'instauration de la liberté a certes coûté beaucoup de désordre social et d'inégalité, une partie du peuple regrette l'ordre et le pseudo-égalitarisme soviétique (revisité avec des lunettes d'oubli). Le poète-sociologue Alexandre Zinoviev en particulier, qui voit la *perestroïka* comme une *katastroïka*. Parfait exemple des contradictions criantes de la Russie actuelle. Je pourrais longtemps énumérer les contradictions de jugement qui ont cours aujourd'hui dans cette intelligentsia et en Occident aussi. Hier on condamnait la Russie pour ses oligarques, aujourd'hui on s'indigne du sort de M. Khodorkovski, et en écoute avec sympathie les diatribes de l'oligarque en exil Berezovski. Hier on condamnait l'inflation, le non-paiement des pensions, aujourd'hui on ne veut pas voir que la stabilité monétaire acquise a changé la vie et la mentalité des Russes, même au niveau des petits budgets. Hier



on sympathisait avec le journaliste Kisilev, qui campait sur les restes de la Télévision indépendante NTV, aujourd'hui on n'écoute plus ce qu'il dit à la radio ou sur sa petite chaîne de TV. Certes le pouvoir procède à des opérations de reprise en main assez sinistres au niveau des oligarques. Mais pas au niveau de la société, cela est impossible pour l'instant. L'habitude de la liberté est entrée dans les mentalités, et autoritarisme en haut ne veut pas dire despotisme en bas. D'une manière générale, et contrairement à la thèse d'un roman assez réussi de David Markish, les Russes, pris individuellement, savent très bien quoi faire de leur liberté, et s'en servent...

Dresser la liste des intellectuels et artistes russes que j'ai eu la chance de rencontrer serait trop long. Je devrais commencer par Boris Pasternak, que j'ai aimé comme une sorte de père avant même de découvrir sa poésie, et le surprenant renouveau baptismal qu'elle représente pour quiconque s'y immerge... Il faudrait continuer par beaucoup d'écrivains de l'émigration russe comme Guéorgui Adamovitch ou Wladimir Weidlé. Par beaucoup d'écrivains soviétiques comme Bella Akhmadoulina en poésie, Valentin Raspoutine en prose. Raspoutine que j'ai récemment revu à Irkoutsk où il réside par défi envers la capitale, figure inclassable, puisqu'il était un « mauvais » auteur soviétique, toléré par faiblesse, et qu'il est un des esprits blessés par l'évolution de son pays, Il y eut aussi dans mes rencontres et mes amitiés beaucoup de dissidents, de dissidents qui ont le plus souvent émigré, ou ont dû émigrer contre leur gré. J'ai été ami avec Andreï Amalrik, fauché par un camion alors qu'il allait à Madrid protester contre les Pourparlers de la « troisième corbeille » (qui s'en souvient ?), avec Siniavski, l'esthète jusque dans les situations extrêmes, Maximov, l'orphelin et le « dur » de la cour des enfants soviétiques, Viktor Nekrassov, badaud de génie en toutes circonstances et éternel jeune homme, Joseph Brodski, qui m'enseignait son amour pour les grands poètes anglais du XX<sup>e</sup> siècle et qui m'a fait découvrir New York, le sculpteur Ernst Neizvestny, le musicien, protégé au talent infini, Félix Roziner...

[17]

Et, bien sûr, Soljénitsyne, avec qui je n'ai pas de liens d'amitié, mais pour qui j'ai un immense respect, sans songer même à partager toutes ses options (pour lui les malheurs de l'Europe ont commencé avec la Réforme !). Le week-end que j'ai passé chez lui à Cavendish et qui m'a montré comment il vivait est jalon dans ma mémoire. Soljénitsyne est un *classique vivant*. Il faut le prendre avec ses thèses,

sa lourdeur pédagogique, son bourdonnement de néologismes qui enflent sa phrase, comme on prend Dostoïevski avec certains numéros du *journal d'un écrivain*, ou encore Balzac avec ses thèses royalistes, Tolstoï avec ses raisonnements pesants comme des grues portuaires. Certes Soljénitsyne a ses thèses, mais moins rigides qu'on ne croit, comme il a aussi cette vision interne, cette vision du *malheur russe*, qui empreint les deux pans de son oeuvre, celle inspirée par la dénonciation du Goulag, et celle de l'incompréhension du destin historique de la Russie : qu'est-ce qui l'a fait dérailler du cours « normal » de l'histoire ?

Deux obsessions en forme de dénonciation et de questionnement. *L'Archipel du Goulag* et la descente aux enfers sous la conduite de son Virgile à lui, le petit maçon Ivan Denissovitch, et *La Roue rouge*, ou la décomposition-recomposition à l'infini de l'histoire russe à la recherche du point initial du déraillement, que bien sûr il n'a pas trouvé... Soljénitsyne est un classique, c'est-à-dire lu par les jeunes gens, acheté dans tous les points de vente de livres, soumis à l'école et son empaillage. Ce qui restera, c'est un grand visionnaire, un grand moraliste, renfrogné à la manière des justes sur les fresques de Roublev à Vladimir, et un grand récit d'histoire qui déconstruit presque à la minute la minute... Sa poétique de l'histoire russe tient au traumatisme de la dénonciation et à la torture du questionnement.

Depuis la chute du communisme, j'ai eu de nouvelles amitiés, très nombreuses, ai commencé à aller en Russie comme chez moi. Troisième promotion de rencontres. Après l'URSS et ses dissidents. Après l'émigration et ses artistes. La génération de la chute du communisme et de la Russie libre. Comme si s'était brusquement agrandi, étiré, multiplié par miracle l'îlot de liberté dont Arkadi Belinkov, un des plus amers dissidents, disait qu'elle avait duré quatre heures au total en Russie le 14 décembre 1825 - jour du soulèvement des Décembristes sur la Place du Sénat, autour du Cavalier d'Airain qui n'avait encore que quarante-deux ans d'âge. Je citerai ici ma rencontre avec le cinéaste Alexandre Sokourov, dont j'admire immensément le talent, la vision du monde extatique et désespérée, d'un *grain* visuel rêche, ascétique, soulevé par la musique. Il avait lu mon livre sur Soljénitsyne, paru au début de la *perestroïka* et dont le tirage formidable de la revue *Droujba Narodov* à l'époque fiévreuse de la *perestroïka* – presque un million ! – avait fait un texte connu de beaucoup. Depuis quelques années je m'initie à l'œuvre de Sokourov avec passion. Avec lui le grand art russe se poursuit, quête morale où l'inquiétude éthique est inséparable de la splendeur esthétique. Son

*Élégie de la traversée, travelogue* mystique de la pureté russe vers le brouhaha occidental, pour arriver dans la Hollande industrielle et mystique du XVII<sup>e</sup> siècle, représentée par un tableau longuement exploré, scruté comme on scrute un souvenir qui se dérobe, est pour moi une œuvre phare.

Souvent la représentation actuelle de la Russie se résume à l'image d'un régime tsariste qui renaît. Le tsar Boris, le tsar Poutine... Les nouvelles se résument à des épisodes [18] terroristes de la guerre en Tchétchénie. André Glücksman, dont nous avons tous aimé les premiers livres, en particulier *La cuisinière et le mangeur d'hommes*, s'est fait une spécialité de la dénonciation rituelle et vociférante de la Russie d'aujourd'hui. Des interlocuteurs s'étonnent ou s'épouvantent que je puisse retourner dans cet enfer policier, y acquérir un pied-à-terre, y vivre avec une profonde reconnaissance pour ce pays. A croire que le malentendu entre Catherine et les philosophes se poursuit : l'Occident cherche autre chose en Russie que ce qu'il y a, et il se refuse à voir ce qu'il y a, et qui en fait l'attrait unique.

Il n'y a pas en Russie le genre de démocratie que nous avons. Le pays est trop vaste, il lui faudra toujours un pouvoir plus fort qu'ailleurs pour vaincre ces espaces, donc ces tendances centrifuges. Il y a en Russie une grande autonomie des individus, mais elle est corrélée à une sorte de fraternité dans l'usus quotidien, dont les Eurasiens comme le prince Troubetskoy, plus connu pour son cours de Phonologie, ont fait la pierre de touche de la spécificité russe. Un vivre-ensemble qui a fait traverser la dictature communiste avec moins de dégâts que cela aura pu être, et qui explique ces conversions à la religion russe comme celle de mon maître Pierre Pascal, que je me dois de citer ici : le 27 octobre 1917, à l'Institut français de Petrograd qui n'avait pas encore été fermé par les autorités, le lieutenant Pascal traita du sujet « L'âme russe, par un Latin ». Le compte rendu stipule qu'il commença en affirmant qu'il y a une unité d'âme dans le peuple russe ; celle-ci apparaît encore mieux « si l'on écarte de la masse les intellectuels qui en émergent et dont l'âme s'est tant différenciée du fait des éléments reçus du dehors. [...] Cette unité est formée de ces trois caractères qui s'accordent si bien : solidarité – indétermination – tendance vers l'absolu. Le premier étant l'essentiel, le deuxième en représente le côté négatif, le dernier le côté positif »<sup>1</sup> Bien entendu cette « religion russe » amena Pascal à la religion communiste, et à des jugements parfaite-

<sup>1</sup> Pierre Pascal, *Mon Journal de Russie 1916-1918*, L'Age d'Homme, Lausanne, 1975, page 233.

ment partisans, dont il se repentit, mais sans chercher à les masquer ou camoufler puisque son *Journal* reprend strictement les notes de cette époque. Selon lui, l'âme chez le Russe prédomine sur la raison et sur la volonté. Il lui a été imposé depuis Pierre un régime de civilisation étranger, d'où sa paresse, son fatalisme, sa résignation devant l'impuissance, l'inutilité de l'effort...

La discussion qui s'ensuivit présenta tous les arguments que l'on peut opposer à de telles généralités, mais la permanence d'une telle discussion sur le sens de l'action des Russes est un trait de l'histoire intellectuelle russe. Elle se fait sentir aujourd'hui comme avant-hier. Tout se passe néanmoins comme si les instances éthiques avaient changé de camp : autrefois, la Russie jugeait l'Occident, on faisait appel à l'autorité de Tolstoï, il inspirait Romain Rolland, Gandhi et tant d'autres, de Russie venait le primat éthique de l'homme chrétien occidental. Aujourd'hui, le Parlement de Strasbourg, instance éminemment éthique, pèse chaque année l'âme russe sur son trébuchet des droits de l'homme. Et il est certain que la tolérance morale post-chrétienne, dont on lit partout qu'à présent elle est le trait distinctif de l'Europe vis-à-vis de l'Amérique et du reste du monde (aménagement de la législation pour y mettre à égalité les minorités sexuelles avec les autres, refus et fichage des sectes religieuses, refus des spécificités vestimentaires [19] au nom de la laïcité) différencie l'Europe non seulement de l'Amérique et de l'Afrique, mais également de la Russie. Au jugement de cette Europe qui prêche avec force un corpus civilisationnel essentiellement constitué d'interdits antireligieux, la Russie est une « pseudo-démocratie ». Ce que l'on concédera tout à fait si l'on compare à la Suisse, avec ses cantons, sa dévolution du pouvoir vers la base même de la société, le village, la commune, le canton. (Mais de ce point de vue-là, la France n'est guère démocratique, en tout cas nettement moins, avec sa monarchie présidentielle où l'électeur reprend la main une fois tous les cinq ans.) Soljénitsyne prêche pour une Russie décentralisée, une Russie qui reviendrait authentiquement au principe de *zemstvos*, ces organismes de *self-government* qu'instaura dans la Russie des tsars Alexandre II et que ne supprima pas le très réactionnaire Alexandre III après l'assassinat de son père. Il s'agit d'assemblées territoriales qui représentent « la terre » (comme en Allemagne les *Lender*), face au Centre. A eux l'administration des taxes, des écoles, des voies et chaussées, des petits hôpitaux. Quand on relit ce qu'écrivit à leur sujet le très lucide Anatole Leroy-Beaulieu dans son magnifique ouvrage de 1882 *L'Empire des Tsars et Les*

Russes, on voit que les problèmes, *mutatis mutandis*, conservent la même orientation en Russie. Les hésitations du président actuel de la Fédération, Vladimir Poutine, entre la verticale et l'horizontale du pouvoir, le dépouillement de leurs pouvoirs infligé aux gouverneurs après que l'attentat à l'école de Beslan le 1er septembre 2004 eut démontré l'incroyable porosité et incurie des pouvoirs locaux, puis la restitution d'une partie de ces pouvoirs un an plus tard, font songer aux hésitations du pouvoir tsariste et relèvent des mêmes réflexions de Leroy-Beaulieu : « Aucune mesure législative ne saurait entièrement prévenir un mal dont la principale cause est l'ignorance ou l'indifférence du paysan avec la prépondérance invétérée de la police. »<sup>2</sup> Changez le mot « paysan » par « citoyen », puisque la période communiste a anéanti cette classe sociale qui formait, il y a un siècle encore, l'essentiel de la nation russe, et le jugement reste de mise.

C'est un pays fâché avec lui-même, avec son passé et son présent, auquel l'actuel président tente de restituer de la confiance en soi, d'instaurer un début de règne de la loi. Et aussi de reprendre les rênes après une décennie d'extravagant champignonnement des fortunes privées et l'apparition d'*aventuriers-éveilleurs* de la force économique russe. Il y a Poutine parce que la majorité des citoyens en Russie veut Poutine. Quoique formé à l'école des Services spéciaux, il se rallia au premier des démocrates russes, le maire de Leningrad Anatoli Sobrçhak (le même qui invita dans sa ville, rebaptisée à la suite d'un référendum en Saint-Pétersbourg, le grand-duc Wladimir Romanov, afin de renouer avec le passé). Croyant dans l'efficacité d'une bureaucratie d'élite, qu'il cherche à former comme les Services forment à l'intérieur du système militaro-policié une sorte d'*opritchnina*<sup>3</sup> à part, plus intègre, il est sûrement plus libéral que sa propre majorité, et [20] là réside un des problèmes (et une des inquiétudes) pour l'avenir. Il y a dans son camp des partisans d'une sorte de théocratie sans Dieu, mais avec le patriarcat. D'autres sont pour une remise du pouvoir à une nouvelle *opritchnina*. Les tribunaux, jamais expurgés depuis leur soumission au régime soviétique, Sont,

<sup>2</sup> Anatole Leroy-Beaulieu, *L'Empire des tsars et les Russes*, tome II, *Les institutions*, Paris, 1882, page 175.

<sup>3</sup> *L'opritchnina* fut créée par le tsar Ivan IV dit le Terrible pour lutter contre les boyards. Il lui donna une portion à part du pays, retirée aux boyards, et soumise à un régime dérogatoire. L'institution se rendit coupable de multiples atrocités, et son nom est resté odieux dans l'histoire mythique de la Russie, bien que certains historiens aient tenté de la réhabiliter.

avec la procureure générale, une machine qui interprète les désirs du pouvoir, mais ensuite n'est plus maîtrisable.

L'orthodoxie russe d'aujourd'hui est variée, spirituellement riche, mais pâtit d'une majorité de prêtres qui se cantonnent à l'action cultuelle, comme au temps soviétique (avec l'acquisition de biens en plus), et des fanatiques y sont à l'œuvre aussi. Elle reflète le nœud de contraires qui se resserre sur ce pays. La société russe peut très bien faire un usage liberticide de sa liberté, on l'a vu en 1917, hélas. Il n'y aura pas répétition à l'identique de la chute dans le despotisme bolchevique, mais il risque d'y avoir autre chose. La grande et violente *leçon d'histoire* que la Russie s'est infligée à elle-même, si l'on peut dire, est par elle-même comprise contradictoirement, et c'est là le problème le plus aigu d'aujourd'hui. L'individu russe a certes changé, il est plus libre, plus autonome, étonnamment indépendant. Mais il ne s'est pas constitué en citoyen sachant allier ses entreprises personnelles avec sa part de responsabilité dans la société citoyenne. De cet aménagement avec soi dépendra l'avenir russe. Un avenir que le monde extérieur voit toujours à travers un « mythe russe » : le culte de la personne de Gorbatchev n'est qu'un dernier avatar de la propension du monde extérieur à expliquer la Russie par ses « despotes éclairés », en somme la poursuite du rêve de Voltaire et de Diderot. Le « mirage russe » est inséparable du culte de l'homme providentiel. Pour l'avoir refusé, Rousseau s'est fait remoucher par Voltaire avec vigueur, un polisson qui a la manie de prédire la chute des empires, un maniaque qui du fond du tonneau de Diogène nie les indéniables progrès de la Russie de Catherine... Gorbatchev a trouvé ses Voltaires en grand nombre pour l'encenser, et ce d'autant plus qu'il a échoué, et que l'œuvre décisive fut accomplie par Eltsine. Mais l'un correspondait au prince idéal, l'autre en était le contraire !

La Fédération de Russie da de fédération que le nom, comme l'Union n'était union que nominalement, et soviétique encore moins. La Constitution ne prévoit nullement le détachement des composantes. Mais dans les faits, après le départ d'un bon quart de l'empire et le retour de la Russie aux frontières d'Ivan le Terrible, le danger est perçu d'une décomposition de ce vaste territoire qui comporte encore tant de peuples. Mais ce sont des peuples liés aux Russes depuis des siècles, comme les Tatares, et l'islam russe est présent depuis très longtemps. En témoigne l'imposante mosquée aux minarets bleus qui fait face au Champ de Mars à Saint-Pétersbourg, et qui date de 1913 : elle peut contenir cinq mille fidèles.

Quand on va par ailleurs de Moscou à Kazan, on rencontre des mosquées de plus en plus anciennes, dont celle de Kasymov, la première sur ce chemin. Néanmoins le danger de « détricotage » de cet ensemble assez peu peuplé, surtout dans sa partie sibérienne, gage de l'avenir ; les gisements de pétrole qui fait l'aisance actuelle de la Russie subsistent au moins dans les esprits. Certains auteurs de terreur-fiction s'en sont fait une spécialité.

S'il y a peu de chance que cet ensemble, malgré son gigantisme territorial, finisse par éclater, c'est que les peuples qui la composent n'y ont pas intérêt. La Biélorussie, vraie « réserve naturelle » de soviétisme, tente de revenir. Le problème tabou de la Tchétchénie [21] incite tous à la prudence : une Tchétchénie indépendante serait bien moins prospère que ne l'est le Tatarstan indus dans la Fédération, mais jouissant d'une grande autonomie culturelle et politique. Si le mouvement indépendantiste tchétchène ne fait pas école, c'est qu'il y a tant d'autonomie variée dans la Fédération et que des peuples si divers y coexistent paisiblement que ce désir paraît absurde. Le problème tchétchène vient sûrement en grande partie de la tradition rebelle tchétchène, de la très longue guerre de soumission de ce peuple que la Russie dut mener au XIX<sup>e</sup> siècle. Aujourd'hui, c'est un problème, et comme pour tous les problèmes sans issues, à va falloir attendre l'arrivée d'une autre génération qui agira d'un tout autre point de vue. Mais n'oublions pas que le problème est petit aux yeux de la Russie, ce n'est pas la Palestine pour Israël. Mais il est gros de dangers indirects, il peut pourrir l'armée, la police, il détruit le mythe d'un empire d'un autre genre, qui n'a jamais pratiqué l'éradication des autochtones. Aucune « reservation » n'est nécessaire en Russie pour garantir la survie des populations autochtones. Le Finnois, le Toungouze et le Kalmouk, auxquels fait appel Pouchkine dans son dernier poème « Le Monument », font partie de cette hyper-identité (comme les linguistes parlent d'hyper-genre) qu'est le Russe. Le danger aujourd'hui vient plutôt de la mondialisation culturelle, de l'impact, ici comme ailleurs, insidieux, des télé-shows, des feuilletons *made in nowhere* qui déstructurent l'habitant de cet ensemble. Et le laissent vulnérable tant à la dépersonnalisation qu'aux bouffées de nationalisme en retour.

La littérature russe actuelle pratique la dérision et la déconstruction, suivant en cela les grandes lignes de la littérature occidentale. L'Occident veut surtout connaître ces clones de sa propre évolution. Ce sont donc Pélévine et Sorokine que l'on connaît, ou encore les atrocités verbales de Mamleïev. Cette littérature de

la dérision est populaire en Russie auprès d'une certaine jeunesse, mais dans l'ensemble, elle isole la culture du peuple, comme cela n'avait encore jamais été le cas, dans un pays où Tolstoï, avec toute sa force de dissidence morale, avaient su identifier la littérature à l'âme et à la quête de sens du peuple. Mais il est aussi une école que j'appellerai celle du réalisme magique, qui ne renonce pas à la mission de dénombrement du réel qu'a la littérature, mais qui pratique une miniaturisation magique, la réduction à un cosmos fantasme, l'univers provincial de Mark Kharitonov, la ville NN d'Andreï Dmitriev, la ville fantastique, capitale pétersbourgeoise où viennent paître les élans de la toundra du roman *Praïs* de Guirchovitch. Et, bien sûr, il y aussi les continuateurs du grand réalisme russe, j'y mets Petrouchevskaïa par exemple, ou encore Pietsoukh Ce qui fait qu'au total, la Russie a peut-être aujourd'hui une littérature plus intimement reliée à la vie qu'ailleurs. Bien entendu, nos universités occidentales, surtout les américaines, n'entendent, n'étudient et ne couronnent que les jeux de l'intertextualité et de la dérision.

L'intérêt pour la Russie est-il retombé ? Quand j'écrivais le premier volet de ce triptyque, *Vers la fin du mythe russe*, j'étais en face d'un objet d'études et d'amour qui semblait se dérober, se trahir. Je le comparais au panicaut des steppes, ou « déboule-champ », chardon qui court sur la steppe et se nourrit sans racines. Tchekhov a ainsi surnommé un de ses personnages : « *perekati-pole* », ou « déboule-champ »... Insatisfaction incurable, nomadisme invétéré, le *socium* russe avait longtemps semblé rétif à l'installation, en tout [22] cas à la « bonne installation », comme saint Benoît parle de la bonne industrie. Je venais de découvrir Zinoviev et ses *Hauteurs béantes*. Ce puissant satiriste, poète et anti-poète voulait nous imposer l'idée que son Léviathan « ivanesque », c'est-à-dire soviétique, était un millenium installé pour plusieurs générations. J'écrivais sous la séduction, mais aussi contre la séduction de ce nouveau Hobbes. « Le Léviathan que décrit Zinoviev n'a pas réussi l'assujettissement des âmes russes à la fonction et à l'idéologie. » Lorsque j'écrivais le deuxième tome, *Russie-Europe, la fin du schisme*, le Léviathan venait de se dissoudre dans la bourrasque de l'histoire, le grand village Potemkine soviétique venait de s'écrouler comme un décor de papier. Ou plutôt, écrivais-je, il vient de se volatiliser, comme les habits des spectateurs de la séance de magie de Woland dans *Le Maître et Marguerite*. Je me demandais pourquoi nous avons tant de peine à accueillir nos frères russes au banquet européen, alors qu'il aurait fallu chanter alléluia ! Rétrospectivement, on peut se gausser de mon



alléluia. Mais je ne le retire pas. Le retour en Europe des Russes, comme celui des Polonais ou des Baltes, est une chance pour tous. Gardons-nous de la perdre.

Et pourtant, pour la raison que l'utopie, même dégénérée, n'est plus au pouvoir en Russie et que ce qui fascinait l'Occident, c'était exclusivement l'utopie, et même la violence induite par l'utopie, la Russie ne fascine plus comme lorsque Staline la cabrait sous son fouet. Nous avons rêvé par l'entremise de la Russie, sans vraiment nous intéresser aux hommes qui y souffraient et qui y mouraient d'utopie.

Les dangers du monde se sont déplacés et l'intérêt du monde est ailleurs, il va au monde musulman, il va là où est la violence. Nos valeurs détachées de toute verticalité sont très flottantes, très « horizontales ». La « fatigue d'être soi » qui en résulte est une fatigue de l'Occident seul. Une fatigue en quelque sorte communicative, et le danger de la nouvelle Europe unie (sans la Russie, hélas !) est que cette fatigue ne passe d'ouest en est, sans profit pour les nouveaux arrivants.

Alors faudrait-il se réjouir pour la Russie de son exclusion ? Non, quand même pas, et je persiste à soutenir qu'une Europe sans la Russie, et avec la Turquie, sera un non-sens. La slavistique encourt un danger qui est que la Russie soit exclue d'Europe par peur de son territoire et de sa tradition autre. Ses grands jours sont peut-être comptés, on n'aura plus de Pierre Pascal pour se convertir à la « religion russe » et faire une retraite de six-sept années dans ce monastère, comme l'appelait Gogol. Une de mes collègues allemandes croyait récemment que l'acteur Sergueï Yourski, qui mène grand bruit contre l'actuel président, subissait des persécutions de ce fait. Il faut évidemment ne pas connaître la Russie et les changements majeurs qu'elle a connus pour nourrir cette peur d'antan. Le merveilleux acteur qu'est Yourski est aussi un « intellectuel » au sens pleinement russe du mot, il est contre. Alain disait qu'un citoyen doit toujours être contre le pouvoir. Yourski est un disciple d'Alain, c'est tout à son honneur. Mais il est aussi tout à l'honneur de la Russie actuelle que, malgré ses défauts, on y puisse ainsi militer librement contre le pouvoir. Cette collègue n'est pas la seule dans cette erreur, nos médias partagent si souvent ce préjugé.

Quelle importance ? dira-t-on. Que la Russie aille son chemin, qui est autre, eurasien, qu'elle suive son penchant invétéré pour l'autoritarisme, l'Europe n'en a pas besoin ! Nous voulons bien fêter le trois centième anniversaire de Saint-

Pétersbourg et admettre que [23] c'est une ville européenne par excellence, mais elle est à la périphérie, elle a perdu sa façade baltique, son hinterland, c'est autre chose, ce n'est plus l'Europe. Qui dit que l'avenir du monde ne se joue pas dans l'hésitation (réciproque) à admettre la Russie en Europe ? Pour faire contrepoids à l'Amérique et à la Chine, peut-être à d'autres pôles de puissance qui se dessinent, l'apport russe, ou son absence, peut être décisif pour que l'Europe fasse poids. L'Eurasie russe regardera donc ailleurs, elle regarde déjà ailleurs, même si son élite est à la fois européenne et europhile. Mais c'est tout le problème de l'Europe : quel est son commun dénominateur ? Une communauté de droit, une donneuse de leçon morale, un magistère social ? Ou bien encore un échiquier du libéralisme économique, appendice géopolitique de l'Amérique ? Personnellement, il me semble qu'une Europe qui veut être Europe pesant un poids dans le monde aura besoin de la Russie, et que l'alliance de l'Allemagne, de la France et de la Russie contre l'expédition américaine en Irak en a été un signe. Mais nous voyons et savons qu'une large partie de l'Europe ne l'entend pas ainsi. La nouvelle frontière d'Europe, sur l'ancienne ligne Curzon, n'est pas une bonne frontière d'Europe. On aimerait qu'un homme européen comme l'historien et homme d'État polonais Giermek le dise, et le dise haut !

Pour moi en tout cas, le cas est entendu, on a tort de ne pas envisager la place de la Russie dans l'Union européenne, quitte à laisser cette place vide pour l'instant, comme l'est celle de la Suisse, ou celle de la Serbie : la géographie fait partie de notre histoire, le temps est venu de le réaffirmer. Il n'est pas jusqu'à cette haine de soi russe qui ne soit très européenne en somme : l'inquiétude, le nomadisme russe, la *non-installation* dans le bien-être dont parle la première *Lettre philosophique* de Tchaadaïev sont des paramètres à prendre en compte. Mais après une halte à l'auberge, il y a toujours un objet qui ne rentre plus dans la valise quand on la refait ; pour l'heure, dans l'auberge européenne, après la halte de la perestroïka, c'est la Russie qui n'entre pas...

Vladimir Nabokov, dans son poème « A la Russie », implore son pays absent de ne plus revenir à lui en songe. Les songes sont finis, la Russie est trop présente pour venir en rêve au chevet du dormeur. Il n'y a plus de « nuit européenne », tout est présent, tout est évident, tout est contrôlé sur l'écran de sécurité. La Russie n'est plus « absente et présente », plus un cauchemar, plus une utopie, plus de Pierre Pascal pour en faire sa « religion », les scribes fredonnent à nouveau :

« Grattez le Russe... » Reste la Russie, tant pis pour la valise qui repart sur le ruban de l'aérogare européenne.

[24]

VIVRE EN RUSSE (2007)

## VIVRE EN RUSSE

[Retour à la table des matières](#)

Vivre en russe, je veux dire dans la langue russe, a été un des grands bonheurs de ma vie et le reste. J'y suis tard venu, j'étais encore au lycée Blaise Pascal dans ma bonne ville de Clermont-Ferrand, j'aimais le grec, le latin, et même le thème latin, et même les quelques rédactions en latin que mon père, dont j'étais l'élève en première, nous faisait faire comme chez les jésuites au XVIII<sup>e</sup> siècle. J'adorais l'anglais, écouter la BBC, lire et relire les manuels Carpentier-Fialip de littérature anglaise, lire Thackeray et les sœurs Brontë. Mais la découverte du russe fut une affaire différente : un escalier en colimaçon, une vieille baraque médiévale de la rue Grégoire de Tours, et tout en haut un atelier de relieur, avec l'énorme presse qui trônait au milieu, des fauteuils Voltaire défoncés, une petite dame charmante au ruban de velours noir serré autour du cou, à la manière des Auvergnates, et un géant doux, carré d'épaules, dont la voix chantante écorchait un français appris quarante ans plus tôt au débarqué à Marseille d'un Cargo où il était monté à Istanbul, engagé comme chauffeur : c'était Guéorgui Nikitine, natif du Kouban, un des derniers jeunes gens enrôlés par conscription par le général Denikine, et donc un survivant de la guerre civile, faite du côté des Blancs, mais sans avoir été engagé volontaire. Il aspirait les « gué » à la manière ukrainienne, il ne pratiquait pas le « okanié », mais je ne remarquais rien, puisque je ne savais pas le russe. Guéorgui Nikitine me prit en amitié et m'enseignait sa langue, comme il put, sans la moindre méthode pédagogique. C'était la bonne méthode, je lui en resterai reconnaissant

jusqu'à mon dernier jour. Plus tard il fit de superbes reliures illustrées pour mes premiers livres.

Je grimpais l'escalier, subjugué par lui et fasciné par la langue musicale, chantante, mystérieuse, jeune, si jeune ! qu'il me communiquait. Plus tard, ma rencontre avec Pierre Pascal, dans un amphi de l'annexe de la Sorbonne, ses cours du jeudi et du vendredi soir, auxquels assistait toujours le professeur Victor Lucien Tapié, l'historien du baroque, dont je suivais aussi les cours, ont joué un rôle non moins initiatique. Tout cela sera pour un autre livre. Mais en ouverture à ce volume ce que je veux C'est tenter de dire le bonheur qu'est la langue russe.

Si j'ai aimé la Russie, c'est avant tout parce que j'ai aimé la langue russe. On peut imaginer certains pays sans leur langue, même l'Italie, mais on ne peut pas un instant imaginer la Russie sans la langue russe. Quant à la langue russe, je l'ai aimée parce que... Mais peut-on vraiment expliquer pourquoi on aime ? Il ne fait pas de doute que pour moi l'amour du russe balaya mon premier et puissant amour linguistique pour l'anglais. [25] La rue Grégoire de Tours joua son rôle, l'énorme atelier encombré par la presse et par de hautes armoires, sur le sommet d'une d'entre elles Madame Nikitine alla chercher des copies de maths que ma grand-mère paternelle (qui avait inauguré le lycée de jeunes filles de Clermont sous Jules Ferry) avait corrigées quelques décennies plus tôt... Avec le très bonhomme Guéorgui qu'était son mari nous lisions des contes, les contes écrits par Tolstoï pour son « Alphabet » pour les enfants de Iasnaïa Poliana. Il me parlait de Iasnaïa Poliana, son épouse me faisait revivre les cours de maths de ma grand-mère au début du siècle, il s'établissait un étrange cercle magique.

Mon maître improvisé pensait naïvement que si le texte avait été écrit pour les enfants de moujiks, c'est donc qu'il était plus facile, et convenait à mon apprentissage. Aussi me jeta-t-il dans les contes de Léon Tolstoï comme on jette un tout jeune enfant dans l'eau de la piscine. Aliocha était le puîné, on le surnommait le pot parce que sa mère l'avait envoyé porter du lait à la diaconesse et lui avait trébuché et il avait cassé le pot. Difficile de rendre la jouissance qu'il y avait dans les verbes de mouvements, les itératifs, les verbes d'aller et retour, tout cela était donné d'emblée, par une seule forme verbale. L'expression en était tellement allégée, le message était si véloce, que l'on avait l'impression qu'il y avait moins de pesanteur dans l'air, cet air qui véhicule nos mots, nos intonations, nos rires. C'était une joie étonnante, toujours renouvelée, d'être porté par cette syntaxe du

parler des proverbes et des contes, pleine d'énergies comme les théologiens parlent des énergies de Dieu. Je me souviens toujours du plaisir intense que me donnait la concise formulation : « de là partit son sobriquet », une fois qu'Aliocha eut cassé le pot...

Bien sûr ça n'était pas vraiment traduisible, mais sans une langue d'adoption, ou plutôt d'élection, c'est cette intransmissibilité qui fait toute la magie. « Aliocha reçut les bottes frérales », pardonnez ce barbarisme pour rendre l'adjectif d'appartenance. Quel miracle tous ces adjectifs d'appartenance en russe ! Et comme ils apportent quelque chose de fraternel et de communautaire qui entra en nous par la langue ! La psychologie des personnages du conte était simplette, mais le parler et le penser populaire étaient si puissants, si différents ! Et la scène d'amour entre cet innocent d'Aliocha et la cuisinière Oustinia ! C'était si bref, si saisissant !

- Certes, qui t'as dans l'œil ? demanda-t-elle.
- Ben, c'est toi que je prendrais... Tu viendras avec moi ? [Tu m'épouseras ?]
- Ça alors, le pot ! le pot ! comme t'as su tourner ça...

La mort du pot, c'était également d'une concision puissante, effrayante.

- Ben quoi ? c'est-y que tu vas passer ? demanda Oustinia. – Et alors ? C'est-y qu'on devrait tous vivre, tu crois ?

La force spirituelle de cette langue s'imposa tout de suite. Les énergies qu'elle contenait, c'était comme les énergies de Plotin, ou plutôt celles que Plotin attribue à Dieu. Tout était à la fois simplifié, raccourci, et amplifié, enrichi. Aliocha avait oublié ses [26] prières, mais « quand même il priait matin et soir, par les mains, en se signant ». Cette prière par les mains et par le cœur, c'était la langue russe, ce qu'elle recélait.

Plus tard, bien entendu, j'appris la grammaire, un régal par l'entrée si différente du français dans l'expression du verbe, un rappel vivant du grec et du latin par les déclinaisons qui, ici, étaient vivantes ! Un régal par l'étymologie, cette vie des racines, qui, entées sur préfixes et suffixes, donnent naissance à d'immenses tribus

langagières, comme dans l'Ancien Testament les immenses généalogies. Mais ici rien n'était mort, achevé, à la différence du français, et la famille de mots continuait à faire souche, à faire branche, à faire rameaux, la même racine, selon la greffe, disait une chose ou son contraire, une chose et mille choses collatérales... Et puis j'apprenais à distinguer le slave au centre, le finnois ougrien, le tatare, le turc – cachés dans les mots les plus courants, et cela aussi, par comparaison avec la polonais, que j'apprenais avec amour, mais moins d'enthousiasme, était autant de surprises inattendues. Le mot « kazna », ou fisc, venait du mongol, le mot « sobaka », ou chien, venait du turc. Mais cela n'empêchait pas les mots slaves d'être là, comme des doublets, des triplets. Ces incursions de parlars asiatiques, comme les invasions venues de l'Est par la steppe, étaient un peu de chamanisme introduit dans la langue pieuse et bonne des Slaves de l'Est.

Le manuel que nous utilisions, le Boyer et Spéranski, qui expliquait les contes, fables, et « récits vrais » de Tolstoï, fournissait des commentaires grammaticaux aux aspects des verbes, aux expressions proverbiales, aux onomatopées qui étaient comme une autre philosophie du dire.

Le plus étonnant, au fur et à mesure que je pénétrais plus avant, c'était l'extrême jeunesse de la langue : certes elle était antique et vénérable, j'apprenais bientôt l'ancien russe et le slave d'Église, dont la présence dans la littérature russe à partir de Lomonossov, a doté la langue russe d'une double étoffe, d'un double fond : comme si le latin était dans le français, pas à l'origine du français, mais vivait dans le français. Et néanmoins cette langue était perpétuellement jeune ! Filant et tissant sans cesse des vocables, des verbes d'une incroyable richesse, des adjectifs d'une impensable surimpression. Le russe était un parler adolescent, encore bourgeonnant, qui n'avait pas jeté sa gourme et à qui tout réussissait : il pouvait être cinglant comme le français, bref comme l'anglais, pensif et long à la démarche comme l'allemand, pur et chantant comme l'italien. Il faisait mouche dans les proverbes et tout le parler populaire qui en dérive, il était transparent comme un cristal de roche dans les poèmes d'amour de Pouchkine, il était mystérieusement sibyllin dans les poésies binaires, diurnes et nocturnes de Fiodor Tioutchev. Il lui manquait le long cheminement philosophique ? Non, plus tard, je découvris enfin la langue du philosophe Bibikhine, dont les essais phénoménologiques m'enchantent, tel son *Monde-Moi*. En me familiarisant avec les symbolistes russes, en particulier Alexandre Blok et Andreï Biély, je vis leur amour pour les

exorcismes et formules magiques du peuple : l'étudiant Alexandre Blok avait écrit son mémoire de licence sur les formules magiques, et le folklore russe, encore si agissant alors qu'il était mort chez nous, est la clé de sa poésie mystique et lyrique, de l'accès au Terrible monde de son troisième tome de poésie. Quant à Biély, sans les sortilèges russes (et sans Gogol qui est leur émanation) il n'aurait pas écrit *La Colombe d'argent*, c'est-à-dire il n'aurait pas atteint la maturité créatrice.

[27]

Comme le matin dans la poésie de Boris Pasternak, ce jeune géant qu'est le parler russe, fronce les sourcils, et éclate de rire pasternakien :

La jeunesse dans le bonheur fondait, comme  
 Dans un ronflement d'enfant à mi-voix  
 L'édredon fripé par le sommeil.

Le miracle c'est que pour dire « fripé par le sommeil », le russe, le poète (c'est un seul et même être) n'ont qu'un seul mot, et qui dit tout : « zaspannaïa », et bien sûr ma traduction n'est qu'approximative. Le miracle était qu'un verbe intransitif comme « spat », dormir, pût avoir un participe passé, et que tout fût dans l'étrangeté du préverbe « za », marque de fatigue, la fatigue du sommeil. Une voix, des yeux, un traversin peuvent ainsi être marqués par le sommeil. Quelle brièveté et quel pittoresque précisément dans cette marque ! La citation vient d'une poésie du recueil *Ma sœur la vie*, « A Hélène ». Cette jeunesse conservée dans l'oreiller encore ensommeillé, c'était comme si je découvrais toute la langue russe en sa jeunesse et son sommeil infantin. L'intraduisibilité fournissait un bonheur intense.

Gogol, qui est une sorte de mer océane du russe à lui tout seul, collectionne les mots grands et petit-russiens, les proverbes, les formules populaires ; on se perd en lui avec délices et frissons. Le concert des chiens à l'arrivée nocturne et intempestive de Tchitchikov égaré par la tempête devant la porte cochère de Mme Korobotchka (Petite Casette) est un régal, un véritable orchestre de chiens, et orchestre de mots qui se haussent tous sur la pointe des pieds, comme ténor qui donne sa note haute, ou qui s'enfoncent dans leur large col comme basse qui pousse la note la plus incroyablement basse. On peut passer un bon moment de sa vie « dans l'ombre de Gogol », comme dit Andreï Siniavski dans le livre étincelant



qui porte ce titre. L'anesthésie où est plongée la ville de N par l'arrivée et les démarches incompréhensibles de l'acheteur, l'âme morte est avant tout une anesthésie langagière, l'orchestre d'enthousiasme est un orchestre de vocabulaire, la revue des âmes mortes est une parade du parler du peuple russe... Pour ma leçon probatoire à l'université de Genève, je choisis le passage qui rend compte de la rumeur insensée qui s'empara de la ville : je vais traduire « à la lettre », comme on sert à la louche : « Ça, faut croire, c'est les Androns qui passent, c'est sornette et baliverne, c'est paire de bottes à l'embrouille ! » Qui sont les Androns, nul ne sait, pas plus qu'en français, on ne connaît l'origine de « coquecigrue ». Ces Androns m'enchantaient, de plus, je leur dois la chaire de Genève...

Dans toute la langue russe, la vraie, pas celle des chancelleries ou des officines idéologiques, qui ont sévi sous ancien et nouveau régime tour à tour, et aujourd'hui sévissent de conserve, il me semble voir passer mystérieusement ces Androns, défiler la coquecigrue de « l'Incroyabulle », c'est ma manière de traduire *Nebyvalchtchina*, un drôle de film russe sorti en 1984 qui portait ce titre amusant, et où Sergueï Ovtcharov racontait des contes et histoires à dormir debout !

Soljénitsyne a toujours pratiqué comme livre de chevet le dictionnaire de Vladimir Dahl qui contient des milliers de mots qui n'existent pas, mais pourraient exister, ils sont [28] là, comme le frai du saumon dans la rivière. La rivière, c'est la langue russe, notre mère Volga de la langue russe... « Pieu il y avait, Dieu a tout fait ! » Voilà un des milliers de proverbes de sa *Roue rouge* : ils aident à comprendre que le sens doit être là, tout près, mais qu'on ne le dira pas avec des grands mots...

Chez Pouchkine, la langue se fait parque et file nos destins :

Un chuchotis de Parque.  
Le sommeil de la nuit,  
Court, court la vie-souris !

C'est lapidaire comme au fronton d'un temple antique, c'est familier comme un refrain de nourrice. C'est l'oracle de la langue russe qui parle par le poète libertin et troublé par le doute athée...

En 1956 j'ai fait un long séjour à l'hôpital de Sokolniki à Moscou. D'abord j'étais dans l'escalier, puis dans le couloir, puis dans une grande chambrée de trente lits. On discutait ferme, et j'avais du mal à saisir tout, mais j'attrapais des bribes. Le grand sujet, c'était : où soigne-t-on mieux les chevaux, au kolkhoze ou au sovkhoze ? Les protagonistes s'opposaient longuement (on avait tout son temps), puis le chœur entonnait : « C'est partout pire ! » Et j'admirais là aussi la lapidarité de la strophe et antistrophe. Un jour, j'avais un énorme cancrelat sur ma table de nuit, un de ceux qu'on appelle en russe « les Prussiens ». Il me narguait avec ses longues moustaches. Quand vint enfin l'infirmière, je croyais qu'elle allait s'indigner de l'intrus. Pas du tout ! Elle s'écria : « Oh, ce petit chéri ! » Stupéfié, mais attendri, j'admirai une fois de plus l'immense tendresse et variété des diminutifs russes, qui rallongent à l'infini le mot, et l'encoconnent dans l'immense fraternité du vivant que représente la langue russe. (« O kakoï millenki ! »)

Dans *Le Docteur Jivago*, que je lus en manuscrit avant sa publication, mais avec d'énormes difficultés car mon russe était encore élève (il l'est toujours, c'est une langue qui vous garde à l'école toute la vie ! Quelle chance – ce n'est jamais fini ...), j'arrivai au passage où le docteur, emmené de force au camp des partisans, assiste à une séance de désensorcellement de la vache à qui un mauvais voisin a jeté le mauvais œil. Iouri Jivago est fasciné par l'exorcisme de la vache de la soldate Agafia. Et reste longuement caché à suivre l'opération, « tout maléficié » : ah ce mot merveilleux, qui dit tout en un mot, précisément...

Il n'y a pas de conclusion à cette introduction : je citerai seulement le poète David Samoïlov :

J'aime les mots ordinaires.  
Comme des pays inexplorés,  
Évidents au premier regard,  
Leur sens se brouille ensuite,  
On les frotte comme un carreau,  
Et c'est ça notre boulot !

Il oublie de dire, Samoïlov, qu'il a la chance de frotter le carreau russe !

[29]

VIVRE EN RUSSE (2007)

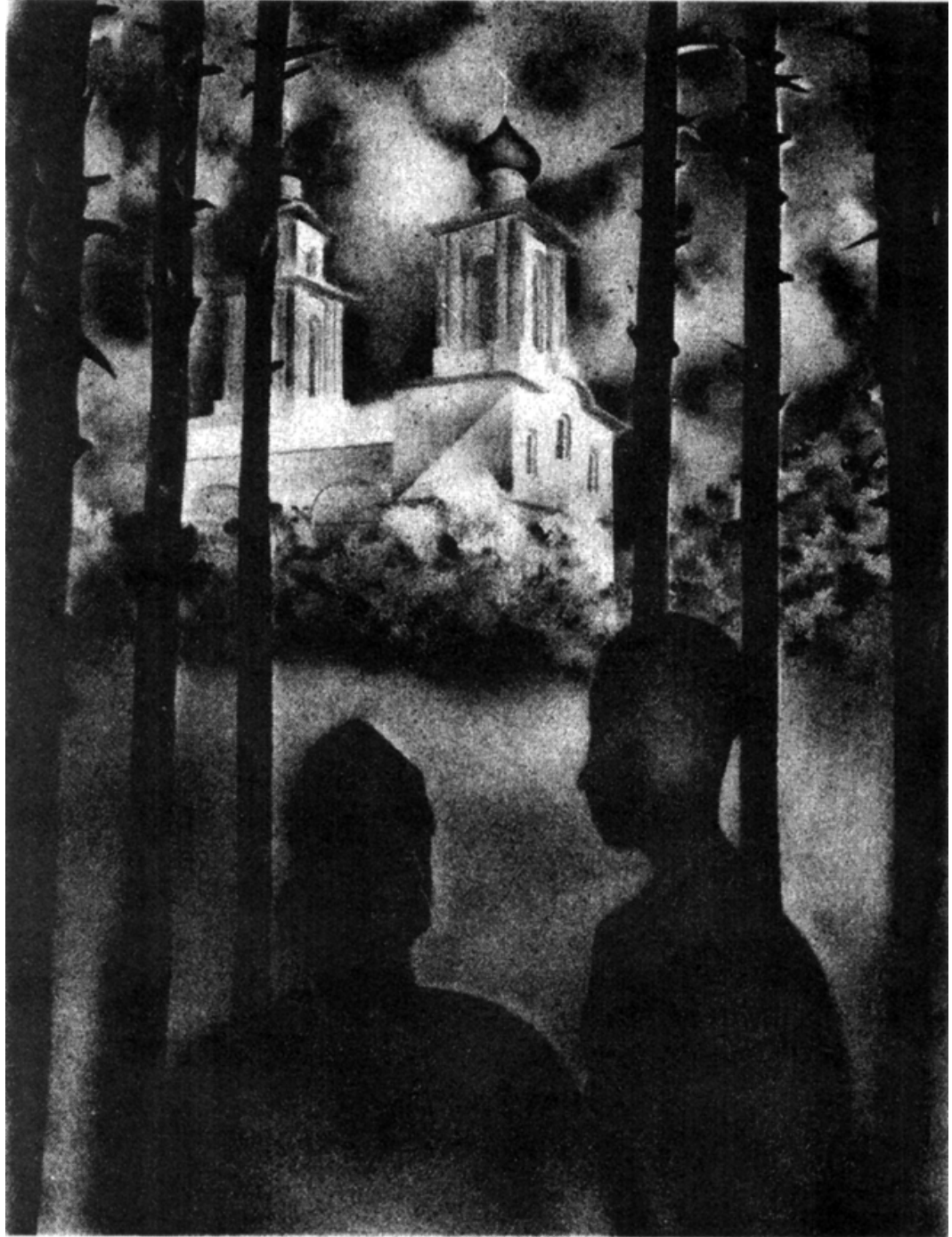
**I**

---

# LES CLÉS

[Retour à la table des matières](#)

[29]



[31]

**VIVRE EN RUSSE** (2007)**I. LES CLÉS****A.****QU'EST-CE QUE  
LA « SOBORNOST » ?**

[Retour à la table des matières](#)

« Sobornost » désigne depuis Khomiakov la nature conciliaire de l'Église, sa capacité à surmonter l'individuel tout en respectant la liberté de chaque personne. Concept slavophile par excellence, il a rapidement dépassé les limites de la théologie, et il fait aujourd'hui référence à une qualité fondamentale de la vie russe, de la pensée russe, et même de la culture russe.

Le mot est souvent traduit par « conciliarité » ou encore par « synodalité », dans la mesure où les conciles de l'Église s'intitulent en russe *sobor* de la racine *bor* – qui veut dire « prendre », et du préverbe *so* – qui veut dire « avec ». Le *sobor* est le rassemblement de toute l'Église. Il a aussi désigné en russe le rassemblement de la Terre russe en la personne de ses représentants élus par les différents « États » d'Ancien régime, boyards, marchands, clercs, paysans, et ce rassemblement s'appelait *Zemskyi Sobor*. Les conciles œcuméniques s'appellent, eux, des *vselenskié sobory*. Enfin, comme la cathédrale où officie l'évêque n'est pas d'abord considérée dans l'orthodoxie comme le siège d'un lieu d'enseignement, une *cathedra*, mais comme le lieu de rassemblement du peuple des croyants, c'est également le mot *sobor* qui la désigne, que l'on pourrait en l'occurrence traduire

par collégiale. Mais à *sobor* on peut aussi ajouter en russe *kafédral'nyi* qui vient de *cathedra* et se réfère à la notion de chaire et de lieu de proclamation du dogme.

Le terme *sobornost*, appelé à une grande extension, a été utilisé pour la première fois afin de définir le caractère de l'orthodoxie par un théologien laïc du XIX<sup>e</sup> siècle, Alexis Khomiakov (1804-1860), également officier, poète et dramaturge. Ce terme appartient donc au vocabulaire religieux élargi. Il est rapidement devenu un mot clé de la pensée slavophile russe, avant de s'élargir à la pensée politique, philosophique ou littéraire. On peut l'explicitier comme étant une « collégialité unanime et libre dans l'esprit ». En 1989, un des théoriciens actuels de la sémiologie, Viatcheslav Ivanov, député au dernier Soviet suprême de l'URSS, lançait un appel à l'esprit de la *sobornost* pour que la Russie puisse harmonieusement passer d'un régime politique à l'autre. Des ouvrages sur la *sobornost* dans la littérature, la pensée russe paraissent tous les jours.

*Sobornost*, avec *pravda* (justice-vérité) ou avec *narodnost* est donc un des grands concepts par lesquels la Russie entend se différencier de l'Occident, toujours accusé par elle d'excès de rationalisme et d'individualisme. La *narodnost* désigne l'esprit national et populaire, tandis que la *sobornost* est l'esprit unitaire dans la liberté des personnes.

[32]

*Narodnost* est l'un des trois composants de la fameuse définition de la Russie par le comte Ouzarov, ministre de Nicolas I<sup>er</sup> : « Autocratie, orthodoxie, *narodnost* ». Impossible de traduire par un seul mot ce qui désigne le lien entre le pouvoir et le peuple, par-dessus tous les intermédiaires, et définit le caractère à la fois populaire et national de la monarchie russe.

Ce mythe a pour complément celui de « la fuite » de l'intelligentsia russe, thème développé par Pouchkine dans *Le Prisonnier du Caucase* – repris par les slavophiles, par Dostoïevski dans son Discours sur Pouchkine (1881).<sup>4</sup> Par Tchekhov aussi, dont j'ai cité le « Panicaud des steppes ».

C'est donc dans un texte en français de Khomiakov que l'on trouve le premier exposé plus ou moins complet de la notion de *sobornost* au sens élargi et abstrait de « collégialité unanime et libre dans l'esprit ». Il s'agit de *Quelques mots par un*

<sup>4</sup> *Journal d'un écrivain* (août 1880), Gallimard, « La Pléiade », p. 1345.

*chrétien orthodoxe sur les communions occidentales à l'occasion d'une brochure de M. Laurentie* (Paris, 1853). L'auteur signe du nom d'Ignotus. Il annonce qu'il prend la plume pour défendre contre des accusations injustes « l'Église catholique orthodoxe », catholique étant ici la traduction française du mot *sobornyĭ*. Dans un autre article, une « Lettre au rédacteur de l'Union chrétienne sur le sens des mots “catholique” et “sobornyĭ” à propos d'un discours du père Gagarine, jésuite », Khomiakov revient sur la définition du mot. Gagarine avait reproché aux orthodoxes de traduire le mot « *katholikos* » dans le Symbole de Nicée par un terme fade, sans force, « *sobornyĭ* », qui a bien d'autres acceptions, signifiant aussi bien ce qui relève de la cathédra, du synode, ou même du social. Khomiakov reprend donc le terme, l'arrache à l'Église romaine et crée cette appellation « catholique orthodoxe » tout exprès. Un peu plus tard, Khomiakov reprend la plume en français pour écrire au rédacteur de *l'Union chrétienne*, en polémique toujours avec le père Gagarine. Gagarine avait critiqué le terme russe *sobornyĭ* pour son obscurité et son imprécision. Il faisait remarquer que le terme russe désigne une réalité tout à la fois synodale, « cathédrale », et même sociale. Le catholicisme n'est qu'une universalité géographique, rétorque Khomiakov, la *sobornost* est une universalité de l'esprit, dit-il en recourant à un argument habituellement adressé aux protestants.

Ainsi, dans la polémique avec un transfuge de l'orthodoxie, se développe l'élargissement du sens du mot : la pensée occidentale individualiste ne peut parvenir à la saisie complète de l'être, seule la *sobornost* y parvient, car elle n'est pas la simple addition des composants de ce synode, mais « elle surmonte organiquement leur exclusion et leur enfermement dans une limitation gnoséologique » (Skobtsova, *Khomiakov*, p. 41). Même le *yourodstvo* ou « folie en Christ » – forme d'ascétisme très caractéristique de la piété russe – participe dans l'Orient au processus gnoséologique. Le fol en Christ simule la folie, renonce aux biens, à l'hygiène et dénonce l'hypocrisie des puissants (le plus connu est Vassili le Bienheureux, au XVI<sup>e</sup> siècle, enterré sur la place Rouge à Moscou), il surmonte les frontières de l'individualisme par la voie de la dérision et du renoncement. En Occident, la participation de la folie et du désordre à la création de l'ordre est rigoureusement impossible et interdite. Le désordre en Orient slave et orthodoxe participe à l'ordre de [33] l'amour parce qu'il procède d'une force et d'un don, alors qu'en Occident il se ramène à une loi... Le principe contraignant de la loi, du

dogme fait partie de la pensée religieuse et philosophique occidentale, alors que la liberté est intégrée à la *sobornost*. Il s'agit d'une « unité-liberté » qui n'est pas imposée, mais vécue par tous dans l'acte de *sobornost*.

Vladimir Soloviev, fils d'un grand historien de la Russie et disciple de Khomiakov, mais appelé à devenir un plus éminent philosophe, a développé cette notion dans celle de « panhumanité » ou d'« humano-divinité ». Par ce concept, Soloviev voulait réintégrer l'harmonie dans l'humanité totale. Il s'agissait selon lui d'établir une « interpénétration complète des principes individuel et collectif, la coïncidence intérieure entre le développement maximum de la personnalité et l'unité sociale la plus complète » (*Leçons sur la divino-humanité*). Ainsi naîtrait une collectivité libre dont la pensée serait une, mais non contrainte.

Soloviev parlait du principe de *obchtchinnost* qui est le principe social de la vie du mir en solidarité économique, sans que le collectivisme y soit imposé. Elle marque la prédestination de la Russie au communisme primitif, fondé sur l'entraide et le refus de la propriété, qui se marque dans la vieille institution sociale du *mir* ou collectivité paysanne qui gère les terres, les répartit, et représente la communauté face au pouvoir politique. Cette vieille institution slave est considérée comme ce qui différencie la société russe collectiviste de l'occidentale, individualiste. Le *mir* proprement dit subsista encore quelques années au début de l'ère soviétique, puis fut supplanté par le kolkhoze et son principe contraignant. On sait que le *mir*, ou collectivité villageoise, qui était solidaire devant l'impôt ou devant la conscription tout autant que face au seigneur terrien, a été l'objet d'une intense polémique en Russie, certains y voyant le gage d'un communisme futur, relié au communisme primitif, et organiquement lié à la vie rurale russe, d'autres y voyaient la dictature du plus fort sur le plus faible au sein d'une assemblée villageoise tenue par les koulaks.

Le théologien Serge Boulgakov rappelle que du point de vue étymologique, paysan en russe ne veut pas dire païen comme en français, mais au contraire chrétien. Ce n'est pas un hasard. La nouvelle pensée religieuse russe de l'Âge d'argent au début du siècle, marquée par la pensée de marxistes convertis à l'idéalisme, puis au christianisme, comme le père Serge Boulgakov lui-même, a insisté sur le caractère cosmique de l'homme, sur la nécessité de promouvoir un christianisme social, une réconciliation de l'homme et de la nature par l'épanouissement de l'énergie économique de l'homme dans le christianisme et même dans l'Église, le



monde étant appelé à s'ecclésialiser (traduction du terme boulgakovien *otserkovlénie*, même dans la sphère de l'économie. L'orthodoxie, dépourvue du principe monarchique et même de tout esprit étroitement ecclésial, est appelée à promouvoir une démocratie économique. La *sobornost*, ou esprit collégial (telle est la traduction que donne du mot Constantin Andronnikof dans le livre de Boulgakov *Orthodoxie*), n'est pas une démocratie, mais elle intègre un esprit démocratique, et en particulier dans le domaine économique. Boulgakov était influencé à l'évidence par Dostoïevski, qui disait que l'orthodoxie était « notre socialisme russe ». Longtemps avant le mouvement Esprit, les penseurs de l'Âge d'argent indiquaient donc la voie d'un christianisme économique intégrant le communisme et le marquant à la liberté de la [34] personne. Le levain de l'Église de la *sobornost* rassemblant les fidèles dans la libre unité de l'Église était appelé à agir dans le monde entier. Nicolas Berdiaev fut l'interprète de cette idée auprès des chrétiens catholiques français des Rencontres franco-russes, puis du mouvement Esprit d'Emmanuel Mounier.

Un autre penseur orthodoxe, le père Paul Florensky, qui périt au Goulag, énonce dans son livre si singulier, intitulé *La Colonne et le fondement de la vérité*, que l'orthodoxie a inventé un sacrement de fraternisation qui a donné lieu à un rite particulier, l'office de l'« adelphopoïèse », rite mi-ecclésial, mi-populaire qui consiste en l'échange des croix et la prestation de serment d'amour amical. Rite qui confirme qu'il ne peut y avoir dans l'Église orthodoxe rien qui ne soit général, ni rien qui ne soit particulier. Ni *Privatsache*, ni droit impersonnel, ce qui correspond au concept de *sobornost*.

Berdiaev, dans son livre sur la pensée de Khomiakov, insiste sur la gnoséologie du fondateur de la pensée slavophile : « L'être n'est donné qu'à la conscience ecclésiale de la communion universelle. La conscience individuelle est inapte à saisir la Vérité. »<sup>5</sup> Mais Berdiaev fait reproche au théologien de ne pas avoir su relier cette « grande idée de la communion universelle (*sobornost*) » à la cosmologie, et à « l'âme du monde », comme l'a fait Soloviev. Philosophie de l'esprit intégral, recherche de l'être concret, ces voies originales, selon Berdiaev, de la philosophie russe dérivent du concept théologique de *sobornost*.

---

<sup>5</sup> N. Berdiaev, *Alekseï Stepanovitch Khomiakhov*, 1912, p. 127.

Berdiaev lui-même est passé par des étapes très contradictoires dans sa pensée, allant d'un aristocratismes prônant l'inégalité à une conception khormiakovienne de la communion familiale, d'une société avant tout terrienne, c'est-à-dire liée à la *zemchtchina*, que l'on pourrait traduire par « voix de la terre », qui est un concept bien différent de celui de voix du peuple : « La *zemchtchina* russe est organique, elle n'est pas divisée en classes qui luttent en volontés antagonistes. » La terre doit être la conseillère du Tsar et faire remonter jusqu'à lui le consensus de la terre ; la *zemskaïa douma* est la représentante de la Terre, et non des classes sociales en lutte. On vit étrangement reparaître pour un instant cette conception dans le dernier Soviet suprême, celui de la perestroïka, où avaient été élus un certain nombre de penseurs slavophiles ou épris de slavophilisme (Sergueï Averintsev, ou Viatcheslav S. Ivanov). Pour eux les décisions politiques devenaient le fruit d'un consensus. Berdiaev écrit que toute l'histoire de la Russie dépend du rapport de la Terre (*Zemlia*) au pouvoir. L'intermède pétersbourgeois (deux cents ans), qui interposa entre le Tsar et la terre la bureaucratie tsariste, fut une catastrophe. Pierre le Grand ordonna que l'on devait écrire avec sa porte ouverte : l'écriture n'avait pas à être un acte isolé et séditieux, mais un acte devant tous, familial, transparent, public.

Incontestablement la *sobornost* est de ces concepts imprécis où gisent l'originalité, l'attrait et pour d'autres la répulsion de la pensée russe. Intraduisible, le mot l'est de par ses usages très polysémiques, en théologie, en politique, dans l'histoire russe, où il est toujours utilisé comme une marque de l'originalité de l'« être-ensemble » russe, ou orthodoxe.

[35]

On le trouve aujourd'hui appliqué même à des domaines comme la littérature, par exemple dans le livre d'un chercheur moscovite, Ivan Esaoulov, sur *La catégorie de la sobornost dans la littérature russe*. L'auteur analyse le principe de *sobornost* dans l'oeuvre de Pouchkine, et en particulier à travers le thème de la solidarité paradoxale entre les hommes, par exemple entre le brigand et futur insurgé et le jeune noble. Depuis longtemps le critère a été appliqué à l'oeuvre de Tolstoï. La rencontre entre Pierre Bezoukhov et le simple moujik Platon Karataïev est un exemple de *sobornost*. Le monde que perçoit alors Pierre est un monde rond, cosmique, où tout est lié par un lien organique paradoxal qui ne relève pas de la raison. Le jeune Petia Rostov ressent dans le tréfonds de son être la *sobor-*

*nost* qui unit tous les soldats, même les plus grossiers, et qui se manifeste lors de la venue de l'Empereur à Moscou, quand Petia se jette en avant en criant « hurrah », tandis que se déroule dans la cathédrale un service d'action de grâces. Le sacristain qui sauve alors Petia de la bousculade et le juche sur le Canon-Roi, qu'on voit encore aujourd'hui au Kremlin, décrit ce qui se passe dans la cathédrale et emploie à plusieurs reprises le terme *soborne* qui signifie « solennellement, tous ensemble, pontificalement », mais dont « le sens resta obscur pour Petia ». Petia ne comprend pas le sens du mot, mais il le vit intensément puisqu'il se jette dans la foule bigarrée, en partage toutes les émotions, et que son enthousiasme va être plus grand encore quand il rejoint ensuite l'armée, cette grande famille où déjà son frère Nicolas se sent aussi bien que dans la maison du père. La mort de Pétia – un des moments les plus intenses de toute l'œuvre de Tolstoï – est elle aussi un sommet d'intense liaison de tout avec tout, de *sobornost* vécue. Mais l'épisode est traité sur un mode musical, comme si l'on entendait une fugue, où chaque instrument jouait son motif propre, « et sans l'achever, se confondait avec un autre qui commençait presque le même motif puis avec un troisième, avec un quatrième ; puis tous se fondaient en un seul, se séparaient de nouveau pour se confondre encore tantôt en un grave chant d'Église, tantôt en un chant de victoire d'une clarté éblouissante ».

Cette fugue tolstoïenne qui accompagne la mort du plus jeune des héros de *Guerre et paix*, c'est la transposition en un morceau séculier d'un vieux choral d'Église orthodoxe et russe : la *sobornost*.

Ce n'est qu'en nous immergeant en nous-mêmes, en allant chercher nos propres racines mystiques dans l'organisme intégral, que nous ressentons notre propre *sobornost*, que nous connaissons notre moi en tant que non-moi. Dans l'atmosphère de l'amour ecclésial, dans l'expérience des mystères sacramentaux, notre singularité est surmontée et le collectivisme ne recouvre plus la *sobornost*.

(Boulgakov, La Lumière sans déclin, p. 367)

[36]

**VIVRE EN RUSSE** (2007)**I. LES CLÉS****B.****D'UNE RUSSISTIQUE  
L'AUTRE**[Retour à la table des matières](#)

La princesse Zinaïda Schakhovskoy écrivit un livre sous le titre *Les habits soviétiques de ma Russie*. Son idée était qu'il y avait un invariant, la Russie, et des variations, un fond stable et des accidents. L'histoire lui a donné raison : les habits ont changé, la Russie est toujours là. En va-t-il de même aujourd'hui avec la slavistique ? J'aurais bien envie de dire à mon tour : « Les habits nouveaux de ma slavistique. » Ou encore : la slavistique d'aujourd'hui est-elle la même que celle d'antan ? D'ailleurs, qu'est-ce qu'antan ? Je suis entré dans l'amphithéâtre de la « nouvelle Sorbonne », pour les cours du jeudi après-midi sur la littérature, et du vendredi après-midi sur le vieux russe et le vieux slave que donnait l'énigmatique Pierre Pascal, avec son éternel sourire de Joconde, rassurant et inquiétant à la fois. Il y avait, tout le temps que j'ai fréquenté ce cours, et bien après, la chevelure argentée et spectaculaire de Victor-Lucien Tapié, dont je suivais les cours sur l'histoire du baroque en Europe. C'était un exemple formidable que de voir un de nos maîtres assis comme un élève à apprendre le vieux russe avec son collègue. Je fus reçu par André Mazon, le slavisant patriarche de l'époque, qui régnait dans le bureau directorial très Biedermeyer de style de l'Institut d'Études slaves, demeure d'Antoine Meillet achetée par le président tchèque Thomas Masaryk, qui avait fait

de sa nouvelle république un havre pour les études russes exilées. Quoique traîné dans la boue par les autorités soviétiques pour la thèse qu'il soutenait concernant *Le Chant du régiment d'Igor* – ce n'était pas une chanson de geste du XII<sup>e</sup> siècle, mais un faux à la manière d'Ossian datant du XVIII<sup>e</sup> – Mazon n'aimait pas les actes de dissidence qui pouvaient offusquer le pouvoir soviétique, et me tança vigoureusement pour être allé en Pologne à la fin de mon premier séjour à Moscou. Le tchéquisant qu'il était n'aimait pas les Polonais et n'appréciait pas leur fronde à l'intérieur du vaste protectorat russo-communiste. C'était un régal que de suivre les petites flèches perfides que Pascal lui adressait sans cesse dans son cours public sur *Le Chant du régiment d'Igor* ; Pascal, slavophile s'il en fut, s'en tenait à la thèse de l'authenticité.

Lirondelle, l'aîné, Mazon, et Pascal, le benjamin s'étaient tous trois retrouvés en 1912 dans le nouvel Institut français de Saint-Pétersbourg, travaillant l'un sur le poète Alexis Tolstoï, troubadour russe nostalgique de la Russie médiévale, l'autre sur Gontcharov, le poète d'Oblomov et de la résistance russe à la praxis allemande, le troisième sur Joseph de Maistre, l'ultramontain amoureux des soirées de Saint-Pétersbourg. L'institut français abritait également l'historien d'art Louis Réau, l'auteur de la première grande histoire [37] de l'art et de l'architecture russe, ainsi que d'un superbe ouvrage sur l'iconographie du christianisme, où l'art orthodoxe est mis à égalité avec les arts occidentaux.

Octobre 17 créa une rupture, Pascal restant au service des bolcheviks, et ne s'intéressant que partiellement à la littérature (Blok parce que dans « Les Douze » il fait précéder les gardes rouges par le Christ, Essenine parce qu'il est un jeune prodige venu de la campagne russe, Pilniak parce qu'il est un amoureux de la Russie des bylines, des sortilèges et de la Révolution [*L'Année nue*].) Les études littéraires restent très disparates, thématiques, dissociées de l'histoire littéraire (par exemple le *Joukovski* de Marcelle Ehrard, ou *Le Monde poétique d'Alexandre Blok* par Sophie Lafitte).

Ma slavistique fut donc celle de Pierre Pascal, qui n'aimait pas Pouchkine à cause de son athéisme supposé et de ses polissonneries, préférant les fables de Krylov et leur savoureux langage, privilégiant l'approche sociologique de la littérature en ancien marxiste qu'il restait, et excellent dans la lecture de grands textes mi-folkloriques, mi-poétiques comme l'épopée des marchands vieux-croyants d'outre-Volga de Melnikov-Petcherski. Une de ses élèves préférées, Sylvie Lu-

neau, traduisit et publia chez Gallimard l'immense fresque intitulée *Dans les forêts*, et ce chef-d'œuvre de traduction, que l'on doit à l'influence de Pierre Pascal, est injustement méconnu. La grande traduction savoureuse de la *Vie de l'archiprêtre Avvakum* par Pascal, qui accompagnait son livre sur *Avvakum* ou *Les débuts du Raskol* reste pour moi le nec plus ultra de la traduction inspirée. Il faut dire que l'époque était aux grands traducteurs stylistes comme Montgault ou Schloezer. A eux trois ils ont formé un magnifique corpus d'œuvres russes dont la saveur est passée en français. Les traducteurs compagnons de route, comme Maurice Parijanine, Brice Parain (que j'ai souvent rencontré au café du coin de la rue des éditions Gallimard), ou Vladimir Pozner ont, eux, fané, et leurs traductions ne sont plus lisibles.

Je goûtai à la slavistique anglaise par mes deux années à Saint-Antony's college à Oxford. Il y avait un merveilleux amoureux des langues et du russe en particulier (mais aussi du celte, qu'il apprit sans aucune nécessité familiale ou professionnelle), Max Hayward. Avec lui nous traduisions d'anglais en russe du Chesterton ou du Conrad. Il y avait le bon géant Konovalov, l'élégant Boris Unbegaun, un Russe dont la famille était venue d'Allemagne en Russie au XVIII<sup>e</sup> siècle, qui avait émigré en France et qui, professeur à Strasbourg, avait reflué sur Clermont-Ferrand avec toute l'université de Strasbourg, avait connu mon père avant de se faire rafler par les Allemands, philologue passionné, qui arrivait en vélo, toute toge au vent... Le collège comptait surtout des historiens, un ancien colonel anglais qui travaillait éternellement sur la Légion tchèque (que Pascal était allé sermonner au nom de la Mission militaire française dans l'Oural en 1918, sans aucun succès autre que de se convaincre lui-même de la fausseté de la propagande française pour la poursuite de la guerre), et surtout le plus excentrique des Russes britanniques, mais qui était non moins citoyen de la Mitteleuropa, disciple et exécuteur testamentaire de Brentano, George Katkov. C'était le petit-fils du grand Mikhaïl Katkov, qui avait édité Dostoïevski dans son *Messenger russe*. Il fit un livre sur l'année 1917, le rôle joué par l'Union des villes pour se substituer au gouvernement, s'appuyant ainsi l'autorité légitime en Russie. Sa communication au Congrès des historiens [38] de Stockholm sur Lénine et l'argent allemand reste légendaire, la délégation soviétique se retira avec bruit.

J'étais à Oxford lors de la publication du *Docteur Jivago*, que j'avais lu en manuscrit l'année d'avant, et il y avait là les deux sœurs du poète, Lydia et Joséphine,

ainsi que Isaiah Berlin, qui avait été leur conseiller dans l'affaire de la publication du manuscrit que leur avait envoyé leur frère. La décision fut prise de n'en rien faire, et c'est donc par d'autres voies, par l'éditeur communiste italien Giangiacomo Feltrinelli, que le poète réussit à se faire publier. Le traitement du thème juif par l'auteur du roman, ce refus ou cet embarras d'être juif, l'importance du thème chrétien tant dans les discussions autour de Vedeniapine ou de Simouchka que dans les vers du docteur n'étaient pas bien vus par les deux sœurs, non plus que par Berlin.

Max Hayward et Manya Harrari, qui habitaient Londres, traduisaient fébrilement le roman et j'étais étroitement mêlé aux problèmes de traduction, à l'enthousiasme et au secret qui entouraient cette entreprise littéraire. Les cours de Isaiah Berlin qu'il donnait au bâtiment universitaire de Schools, devant un public enthousiaste, m'enivraient moi aussi : devant nous, mêlant les langues, incrustant souvent du russe à ses longues et nerveuses périodes oratoires, un Européen tressait les différentes littératures européennes en un écheveau qui racontait l'histoire de la liberté en Europe. Il était parfois injuste, partial, et lorsque parut la traduction française de son livre *Les penseurs russes*, où il proclame que la pensée russe est un *Janus bifrons*, j'écrivis que oui, la pensée russe, mi-européocentrique, mi-européopète était un *Janus bifrons*, mais que chez Isaiah Berlin on ne voyait qu'une face de ce Janus, l'occidentale, en particulier son cher Herzen, mais point l'autre face, en particulier Dostoïevski. Il fut piqué au vif et m'écrivit une longue lettre pour se défendre. J'étais un peu étonné, et surtout contrit d'avoir visé si juste : le maître était blessé... Chez lui, dans son manoir accueillant, où un couloir caché contenait une surprenante collection de tableaux à thèmes antireligieux (en particulier une série qui représentait « le départ de la mère supérieure »), devant le petit groupe auquel il m'avait agrégé, il racontait sa fameuse soirée chez Akhmatova, où la poétesse pensait renouer le fil du temps, et supposa même que le despote, mis au courant de cette rencontre entre poète russe et diplomate anglais, avait décidé de lancer en représailles rien moins que... la guerre froide. (Un autre interlocuteur occidental de la poétesse me raconta ses entretiens, le peintre Josef Czapski, qui l'avait vue à Tachkent pendant l'évacuation, et avant que lui même ne rejoignît l'armée du général Anders.)

Je dois donc autant à Oxford qu'à la Sorbonne, sinon plus, mais je dois encore plus à l'université de Moscou, bien que le séjour (deux années en 1956-57 et

1959-60) y ait été très douloureux pour moi à certains moments. Je garde un souvenir reconnaissant du professeur Goudzi et de son séminaire sur Tolstoï, des cours passionnants sur Pouchkine (mais avec de grands *excursus* sur Freud ou d'autres sujets sulfureux) du professeur Bondi devant des amphithéâtres bondés (c'était à la vieille université, en face du Manège), de Douvakine et son séminaire sur Maïakovski. Mais Moscou, ce fut aussi les dissidents, les conciliabules dans la cuisine des Kopelev, l'arrestation de Gabriel Superfin, le rédacteur de la *Chronique des événements*, petite publication de samizdat qui mettait en rage le KGB – sans parler de ma propre aventure, les rencontres avec Boris Pasternak, la famille [39] d'Olga Ivinskaïa devenue un moment la mienne, mon expulsion le 10 août 1960 : la slavistique, ce fut pour moi tout cela, de façon irrémédiablement emmêlée.

Les textes avaient par la force des choses une saveur particulière, liée à leur destin de textes persécutés. Lire *Le Docteur Jivago* dans une des éditions « maison » sur pelure ultra fine, plus tard me faire prêter *Tiorkine en enfer* de Tvardovski, *La Grande Élégie à John Donne* de Iosif Brodski, que je recopiai à la main, plus tard encore, et cette fois-ci en Suisse, recevoir le manuscrit des *Hauts béantes* d'Alexandre Zinoviev, réceptionner mystérieusement par la poste, sans nom d'expéditeur, le manuscrit à l'écriture microscopique du texte d'Edouard Kouznetsov, *Journal d'un condamné à mort*, c'était autre chose qu'emprunter tranquillement un livre à la bibliothèque de la Sorbonne... Je restituai son manuscrit à Edouard, aujourd'hui homme politique israélien, lors de sa libération, quand il vint parler à Genève, à l'initiative de Stéphane Hessel. Lui non plus n'avait aucune idée du cheminement de son manuscrit. Non seulement les textes parvenaient ainsi auréolés d'un statut de victimes, mais d'une façon générale, fonctionnait une sorte de téléphone « arabe » annonçant : il faut lire *Novy Mir* de décembre, il va sortir avec retard, mais c'est une vraie bombe, et l'on découvrait *Une journée d'Ivan Denissovitch*, le petit veau commençait à donner des coups de corne au grand chêne...

Depuis que la Russie est redevenue un pays libre, ou presque, que l'on y édite comme on veut ce que l'on veut, par la force des choses la slavistique n'a plus ce parfum de clandestinité, d'interdit ni de découverte liée aux destins du monde libre. Il y a assurément une continuité, mais elle n'est vraiment marquée que pour



la littérature ancienne, dès que l'on aborde au XX<sup>e</sup> siècle, la cassure entre l'avant et l'après-perestroïka est importante, capitale souvent.

Avvakum, découvert avec les cours de Pascal, est toujours là. Mais l'histoire même de la redécouverte d'Avvakum par Pierre Pascal dans la cave de l'Institut Marx Engels en 1926 est un épisode lié aux aléas de la vie soviétique, l'édition qu'il découvrit avait été jetée là avec d'autres livres réquisitionnés lors d'arrestations d'académiciens ou d'intellectuels. Secrètement, une fois rentré en France, et après avoir soutenu sa thèse, il avait correspondu avec des spécialistes soviétiques. Moi-même, étudiant, envoyé par lui à la chapelle des Vieux-croyants du cimetière Rogojskoe à Moscou, j'avais découvert que son livre était conservé par la communauté en grand secret et comme un livre saint... Les commentaires fulgurants qu'en fait Siniavski dans *Une voix dans le chœur*, ouvrage écrit au camp et sorti du camp sous forme de lettres adressées à sa femme (il s'agit du camp khrouchtchévien ; dans un camp stalinien, il n'était pas question de correspondre avec qui ce soit) ont augmenté l'attrait du texte, son enchantement. Même un texte classique du XVII<sup>e</sup> siècle a donc son destin particulier, lié au XX<sup>e</sup> siècle par ce mélange de violence, de fantastique et de miracle de la survie qu'a si extraordinairement montré Pasternak dans son Docteur Jivago.

À dire vrai, même la littérature ancienne a connu ses avatars. Prenons le *Dit de la loi et de la grâce* d'Hilarion. Ouvrons la série des *Monuments de la littérature de l'ancienne Russie* publiés de 1978 à 1989 par l'académicien Likhatchev. Le *Dit* a été rajouté *in extremis*, dans un tout dernier tome paru après la *perestroïka*, en 1994. Si reconnu qu'était l'académicien Likhatchev à la fin de l'ère soviétique, il ne pouvait pas inclure un texte [40] d'authentique apologétique chrétienne dans une série à tirage relativement important (50 000). Le *Dit de la loi et de la grâce* n'est donc reparu qu'après la chute du communisme. Rappelons qu'il avait été « inventé » en 1804 par Olénine, que Karamzine l'avait lu en manuscrit, et qu'il avait été édité pour la première fois en 1844. Vladimir Toporov, auteur d'une grande étude sur la sainteté en Russie, nous dit dans sa préface qu'il ne pouvait être question dans les années 1970 de publier quoi que ce fût sur ce sujet. Lui-même envoya son texte à la revue *Russian Literature*, qui paraissait à Amsterdam. Et bien sûr, Likhatchev ne pouvait enfreindre cet interdit. Ce qui fait que sa grande série des *Monuments de la littérature de l'ancienne Russie* est aussi un monument de la démarche en « guingois » qui était un aspect tragi-comique de la

culture soviétique, même dans le domaine médiéval ! Le grand public, lui, n'avait rien à connaître du *Dit de la loi et de la grâce*, ni du *Journal d'un écrivain* de Dostoïevski, ni moins encore du *Docteur Jivago*, dont la parution avait pourtant été annoncée par la revue *Novy Mir* en 1948... La censure n'aime pas les opposants, mais elle n'aime pas non plus les sympathisants. N'oublions pas que l'oeuvre de Gogol avait connu la censure, en particulier le titre des *Âmes mortes* avait dû être modifié. Les « bonnes intentions » ne font pas forcément le bon serviteur... Quant aux écrivains soviétiques même bien intentionnés, ils ont connu la censure comme les autres, voire l'arrestation et la mort. Ce fut le cas de Babel ; Gorki y échappa en mourant de belle mort (encore que l'affaire ne soit pas éclaircie à ce jour, et son secrétaire fit partie de la journée du procès de Boukharine l'année suivant la mort de Gorki) et les *Œuvres complètes* de Gorki, pourtant sacré père du réalisme socialiste, ne pouvaient être complètes, tout un institut à Gorki dévoué y travaillait, mais on n'y trouvait point ni les *Pensées intempestives* de 1917-18, ni *Les deux âmes*... Le Gorki hostile à Lénine et Trotski, le Gorki qui affiche son appréhension que les bolcheviks ne donnent libre cours à la sauvagerie du peuple russe, trop « asiatique » à ses yeux, était évidemment un Gorki totalement à bannir des mémoires. C'est à Oxford, pas à la Sorbonne, que j'appris à connaître ce côté caché de Gorki, par George Reavey (qui, étrangement, avait été un ami de mon père pendant son année berlinoise). Il fit sur ce sujet une brillante communication à un colloque de Saint-Antony's en 1962. A Paris, Boris Souvarine, qui publia en 1964 dans la revue *Preuves* un article, son « Gorki censuré », n'avait pas accès aux étudiants, et Pierre Pascal se taisait comme un sphinx. Tout le reste répétait à l'envi les mensonges soviétiques. Fadeev n'avait-il pas dû récrire *La Jeune garde* (avant de se suicider) ? Et Leonid Leonov réécrire son *Voleur* ? Enfin, ironie suprême, pour les *Œuvres complètes* de Staline, n'avait-il pas fallu que le Hoover Institute de Stanford prenne le relais des éditions soviétiques, une fois le dictateur disparu <sup>6</sup> ?

Parfois les commentateurs soviétiques faisaient des allusions sibyllines aux œuvres ostracisées. Les initiés pouvaient apprécier une allusion secrète, les autres restaient dans le noir. Lev Lossev a écrit un ouvrage en anglais qui est un excel-

---

<sup>6</sup> Comme il s'était aussi chargé de publier le tome manquant de la *Petite Encyclopédie de la littérature* publiée dans les années 30 par l'Institut des professeurs rouges : le tome comportant la lettre S manquait à l'appel, personne n'osant écrire l'article sur le même Staline.

lent résumé du statut particulier de la littérature russe et de la critique sous le règne de la censure soviétique : [41] *On the Benevolence of Censorship*, autrement dit *Des bienfaits de la censure*. Le détour qu'impose la censure est en effet parfois bénéfique, surtout en poésie. Mais, comme le déclara Siniavski devant le Centre Pompidou lors de la petite manifestation en marge de l'exposition Paris-Moscou de 1977, si la mort donne son sens à la vie, si la censure donne son sens à l'écriture, il n'en découle pas qu'il faille chanter louange à la mort (c'est pourtant ce qu'a fait Pouchkine dans son « Banquet pendant la peste ») non plus qu'à la censure... L'exposition Paris-Moscou était une somme remarquable, due à l'initiative du remarquable directeur du Centre Pompidou de l'époque, Pontus Hulten, mais elle avait fait des compromis avec l'orthodoxie soviétique, la limite fixée à l'avant-garde russe, en 1930, permettait d'éviter les écueils majeurs de la liquidation morale et parfois physique de cette avant-garde (Meyerhold ne figure pas dans les biographies, sa mort dans les caves de la Loubianka n'étant pas un sujet public), et les ajouts de livres et créations de l'émigration russe (par exemple la traduction de *l'Anabase* de Saint-John-Perse par Adamovitch) restent totalement inexplicables. Pour la critique scientifique, l'époque et ses compromis avec la raison d'État soviétique, ou plutôt les sinuosités de la « ligne générale » du parti, qui édictait alors la vérité, était calamiteuse, et des tonnes de critique soviétique sont tombées dans la poubelle de l'histoire littéraire. Ajoutons que cette chute a entraîné celle de pas mal de littérature critique occidentale servilement attachée à suivre la ligne générale... Et même d'ouvrages d'histoire. Le plus édifiant des exemples étant *l'Histoire de la Hongrie* que commit l'historien français Emile Tersen, membre du P.C.F., et qui faisait partie des « intellectuels communistes » avec Pierre Poujade, le russiste Jean Pérus, auteur d'un *Gorki* évidemment très expurgé, Pierre Daix, et bien d'autres auteurs dont Jeanine Vergès Ledoux a fait l'histoire. *L'Histoire de la Hongrie* de Tersen aux vénérables Presses Universitaires de France connut même l'ablation d'une page dans une réédition où Rajk, le « traître titiste », disparut...

Étudiant, j'ai assisté à Moscou au jubilé du poète Ilya Selvinski qui devait avoir soixante ans. On entendait de délicieuses et minuscules allusions aux épreuves subies par le jubilaire, au chemin difficile qu'avait parcouru l'auteur constructiviste de « Oulialiaevchtchina ». C'était l'initiation à une langue secrète, où le bon poète devait avoir souffert tout en restant un bon communiste. Un ami m'avait

conseillé la lecture du poète symboliste Andreï Biély, mort en 1934. Le professeur Nikolaï Goudzi me déconseilla d'étudier Andreï Biély, c'était un auteur non interdit, mais non recommandé. Il était dans les limbes. Sa *Correspondance avec Alexandre Blok* (expurgée, comme on le sait maintenant) avait paru en 1939, à une époque où la mise au pas de la littérature soviétique semblait parachevée, mais le Musée littéraire que dirigeait Bontch-Brouïevitch pouvait encore se permettre des publications aussi peu idéologiques (Blok et son ami Biély y dissertaient sur la différence entre Sophia-Céleste et Sophia-Astarté ...). Goudzi me conseillait d'élire pour sujet de recherche le poète symboliste Valéri Briousov, moins parce qu'il avait adhéré, seul parmi tous les symbolistes, au Parti communiste, que parce qu'il symbolisait bien « l'amitié entre les peuples », un concept très actif sous le régime soviétique. Briousov avait traduit beaucoup, en particulier les poètes français, ou belges, comme Verhaeren, il était ce qu'il fallait à un étudiant français. Je suivais le séminaire sur Tolstoï de Nikolaï Kallinikovitch, lequel séminaire avait lieu chez lui, dans [42] son luxueux appartement de la rue Granovski, derrière le Manège. On y portait encore le deuil de Mark Chtchéglou, un jeune critique qui venait de mourir, et dont les études sur Tolstoï paraissaient alors très hardies (elles portaient sur l'ironie de Tolstoï). C'était l'époque où un simple article comme celui de Pomerants sur « la sincérité dans l'art » pouvait faire sensation (on en voit le reflet dans le Pavillon des Cancéreux). J'ai déjà parlé de mon professeur Nikolaï Goudzi. Il avait eu des mots très durs pour certains slavissants occidentaux. En ce qui me concerne, j'ai gardé bon souvenir du séminaire et de la personnalité du vieil académicien. Il m'évita par sa lettre de recommandation des ennuis graves, quand, avec deux autres Français, je fus convoqué par le recteur Petrovski, devant un aréopage qui comportait également le doyen des Lettres, Roman Samarine, et nous fûmes accusés de fainéantise, un chef d'accusation qu'aimait le pouvoir soviétique, et qui fut celui qu'on adressa au jeune poète Brodski, et auquel il dut sa déportation dans le Grand Nord...

La censure s'exerçait benoîtement lorsque l'on achetait un livre ancien, en voici un exemple tiré de mes souvenirs : il y avait en face de la Bibliothèque Lénine un bouquiniste qui a aujourd'hui disparu, j'y achetai certaines œuvres de Biély, en particulier les *Mémoires*, mais le gérant se retirait dans l'arrière-boutique afin de supprimer la mention du préfacier, qui était Kamenev, nom odieux et qui était à l'index. Il avait deux méthodes, l'une qui recourait à l'encre de Chine, l'autre qui

consistait à éliminer avec une paire de petits ciseaux. Le résultat est que certains de mes livres ont sur la page du titre les uns des petites fenêtres, d'autres des rectangles noirs indélébiles...

À l'époque du « Dégel », selon l'expression inventée par Ilya Ehrenburg dans un assez mauvais roman, quand la littérature commençait véritablement à dégeler, réapparaissaient des noms disparus, le plus souvent ils étaient nantis de la précision in fine « victime de répression illégale », mais d'autres pouvaient disparaître. Ainsi entre la parution du tome V de la nouvelle *Petite Encyclopédie littéraire* où il y a un bon article sur Viktor Nekrassov et dans le tome IX, qui comporte l'index, le nom de Nekrassov a disparu car entre-temps il avait émigré, et il était donc devenu « *non-person* »... Il l'avait d'ailleurs bien mérité, puisqu'une partie de son oeuvre soviétique, bien avant son émigration, jouait au petit jeu des comparaisons et allusions, en particulier dans ce très joli petit texte qu'est *Des deux côtés de l'océan*. Et puis, convenons-en, la punition était bénigne.

Nous révérions la série prestigieuse d'*Héritage littéraire*, mais certains des premiers tomes avaient été retirés de la circulation et d'autres, annoncés, ne parurent jamais, comme le tome II du *Maïakovski*, en raison de la pudibonderie soviétique, dont il convient de rappeler l'importance dans l'exercice de la censure. Ilya Zilberstein, l'éditeur d'*Héritage littéraire*, écumait Paris et y achetait des manuscrits de Tourgueniev, mais observait scrupuleusement les formes qui convenaient en pays soviétique ; il me demanda d'écrire l'article « Blok et la France » pour le tome IV du volume consacré à Alexandre Blok, et je lui remis un article qui commençait en affirmant : « Blok n'aimait pas la France, en tout cas pas la France contemporaine » ; il fit la grimace et me déclara gentiment que, même si c'était vrai, cela contrevenait aux règles de « l'Amitié entre les peuples ». Quand la fameuse et remarquable série « Littérature mondiale », fondée par [43] Gorki en son temps, publia un tome intitulé *Poésie du Moyen-Orient*, tout le monde se rua dessus, car on savait qu'il y aurait des morceaux de la Bible. On y trouva en effet le Cantique des Cantiques, des extraits de la Genèse, le Livre de Job, le livre de Ruth, l'Ecclésiaste... Quelle émotion ! Quelle sensation ! Toute l'intelligentsia s'emballa.

Les différentes étapes de ce dégel méritent chacune une étude, elles résonnaient comme autant de carillons annonçant l'étape suivante. Le Mandelstam de la *Bibliothèque du poète*, par exemple, qui avait attendu quinze années d'affilée l'au-

torisation finale et qu'avait élaboré un des grands sauveurs de l'héritage de l'avant-garde, Nikolaï Khardjiev, fut une sensation extraordinaire. Même des gens qui ne connaissaient rien à la poésie savaient que le petit volume bleu valait de l'or. Il était plus recherché que la zibeline au Moyen Âge et, comme elle, il servit de monnaie d'échange. On allait l'acheter en Asie centrale, qui avait reçu son contingent comme il convenait à l'époque, et on le revendait à prix d'or à Moscou. Il était en vente dans les *beriozkas*, ou « magasins à devise pour étrangers ». J'allais en acheter pour des amis, qui devaient rester à la porte car des cerbères exercés savaient refouler tout Soviétique qui faisait mine d'entrer indûment dans ces antres du dollar. On y vendait les Mandelstam à côté des piles de Brejnev, et des touristes américaines très excitées achetaient l'un et l'autre...

C'était aussi l'époque où l'on allait rendre hommage à Nadejda Mandelstam, où elle complétait ses *Mémoires*, et y tranchait de tout, même au risque de ternir l'honneur de tel ou tel. Mais la dissidence avait fait d'elle, comme de Lydia Tchoukovskaïa, une pythonisse, dont tout mot était sacré, et tout verdict définitif. Son verdict sur Nikolaï Khardjiev était sans merci. Le jeune lévite en russistique que j'étais avait bien du mal à distinguer le vrai du faux entre ses différentes visites aux différents gardiens de la dissidence morale et intellectuelle... Après des années de semi-clandestinité, Khardjiev émigra en Hollande, se fit traiter dans son ancien pays de bradeur des biens culturels russes, alors qu'il les avait sauvés. Heureusement un magnifique recueil d'études et d'hommages à sa mémoire a paru récemment.

On aime en Suisse dire que tout est propre en ordre. Eh bien, on peut dire que tout dans la russistique de l'époque était propre en ordre. Car même le désordre était bien classifié : il y avait la littérature soviétique officielle, Kotchetov et autres, il y avait la littérature semi-officielle, à petit tirage, avec Vassili Belov, Boris Mojaev, et Valentin Raspoutine, les « écrivains du village », ou *dereventchiki*, tous trois salués dans le *Chêne et le Veau* de Soljénitsyne comme des écrivains de la conscience russe ; il y avait le *samizdat*, comme la revue *Vskhon*, enfin il y avait le *tamizdat*, ce qui, venu d'URSS, était publié en Occident, comme *La Taupe de l'histoire* de Vladimir Kormer. La slavistique occidentale était généralement prosoviétique et tâchait en France de vendre du Maïakovski sous l'aile d'Elsa Triolet et d'Aragon, deux figures tutélaires de l'amitié franco-soviétique, et qui régnaient chez Gallimard. Moins souvent elle était antisoviétique et veillait à faire

passer les textes clandestins, à publier les impubliables comme les textes oubliés de Gorki : Vladimir Dimitrijevié, depuis son bastion lausannois, joua un rôle fondamental pour la découverte des grands inconnus de la littérature russe, les manuscrits interdits venus de l'URSS comme *Vie et destin* de Grossman, dont l'apparition fit et fait toujours date, tant ce livre résume la descente aux enfers du XX<sup>e</sup> siècle, mais sous la conduite d'un [44] narrateur dont la poétique est celle de la bonté humaine. Mais aussi les grands textes oubliés, gelés par la période soviétique, comme *Feuilles tombées*, ou *Apocalypse de notre temps* de Vassili Rozanov, ou *L'œuvre commune* de Nikolaï Fiodorov. À quoi s'ajoute la superbe série de textes théologiques orthodoxes, qui ont fait connaître la pensée des théologiens russes en exil, lesquels ont, à eux tous seuls, compensé et au-delà l'absence de toute pensée religieuse dans l'Église officielle soumise à Moscou, en particulier Serge Boulgakov, traduit infatigablement par le prince Andronikov (par ailleurs interprète de De Gaulle et théologien orthodoxe assez tranchant...). En Amérique, Gleb Struve et Boris Filipov publiaient Mandelstam et Akhmatova, puis se faisaient violemment tancer par Nadejda Mandelstam pour leur incompetence textologique.

Les dissidents étaient des récalcitrants au caractère de bois, exigeants, fantasques, surprenants. Il me revient en mémoire ici avant tout mon amitié avec Andreï Amalrik, si tôt disparu dans un accident de voiture en allant à Madrid protester contre les palinodies des diplomates penchés sur la « troisième corbeille » des accords dits d'Helsinki, mais aussi la figure si touchante du dissident et poète Vadim Delonay, emporté par une cirrhose. Il y avait « l'Internationale de la Résistance » que dirigeait Maximov avec panache, tout en se plaignant que le public français ne lisait pas ses romans, ce qui était vrai. Il avait fondé la revue *Kontinent*, où les guerres fratricides se déclenchèrent très vite, avec le duel Maximov-Siniavski, qui dura deux décennies avant que leur haine d'Eltsine ne les jette dans les bras l'un de l'autre... C'était l'époque où chaque éditeur français voulait avoir son dissident. Mais l'intérêt s'émoussait avec la vitesse que met l'Occident à changer de sujet. *Une voix dans le chœur* eut des lecteurs, *Ivan – Douratchok*, pourtant un livre très instructif du même Tertz-Siniavski, n'en eut presque pas. Krasnov-Levitine, qui vivait à Lucerne d'un subside des Églises protestantes suisses, n'eut pas d'éditeur du tout pour sa monumentale *Histoire de l'Église Vivante*, c'est-à-

dire du schisme des années 1920 dans l'Église orthodoxe russe. On retrouva son corps dans le lac de Lucerne un soir de grand vent...

La littérature de l'émigration russe, à l'époque, était bien à nous, les russistes occidentaux, si du moins nous daignons nous y intéresser. L'Union soviétique ne la revendiquait pas officiellement, elle avait certes essayé de les faire revenir, surtout sous Staline, d'abord en 1937, puis en 1948, mais elle n'avait rapatrié que de rares écrivains : Kouprine en chair et en os, Bounine dans ses textes seulement, et évidemment seuls ceux d'avant la Révolution. Encore des Œuvres dites complètes qui ne l'étaient pas du tout ! Dans l'ensemble il n'y avait pas de concurrence soviétique à redouter en ce domaine, mais la slavistique française rechignait à s'y intéresser, fascinée par l'Union soviétique, et négligente envers un trésor qui était à côté d'elle. Les archives partaient aux États-Unis ; que de manuscrits qui auraient pu trouver refuge à la Nationale de Paris si celle-ci avait bien voulu les acheter, sont partis aux archives Bakhmetev de Columbia à New York, ou, comme celles de Mérejkovsky et de Hippus, à Urbana-Champaign... D'autres partaient en Russie soviétique, comme celles de Rémizov, alors qu'il avait été publié à Paris, avait lié amitié avec Jean Paulhan... C'est à Saint-Pétersbourg qu'en 2003 eut lieu une exposition sur ce Paris russe, Paris ne fit rien. Que de belles éditions devenues rares ! Combien d'archives d'écrivains vieillissants qui ont été pillées, de revues pour *happy few* [45] dont on a du mal à trouver des ensembles complets ! Heureusement certaines dations furent là pour nous sauver du déshonneur, comme celle qui contraignit, à la mort de l'héritière des peintres Larionov et Gontcharova, à laisser en France une partie de ces deux univers magnifiques. Les grands, hiératiques, « apôtres » de Natalie Gontcharova que m'avait entraîné voir Camilla Gray dans le petit logis de Larionov et Gontcharova, je les ai revus au Musée russe, enfin avec le recul nécessaire. Je ne dis point cela par dépit nationaliste, mais parce qu'il eût vraiment été naturel que Paris offrît un grand musée pour rassembler l'œuvre de la diaspora russe qui, dans les heurs et malheurs de cette ville entre les années vingt et les années cinquante, y avait trouvé un refuge, et une grande inspiration.

Quand, à Cerisy-la-Salle, on organisa une décade sur « le Grand siècle russe », on y vit Wladimir Weidlé, très en forme encore, auteur de magistraux essais écrits directement en français comme *Les Abeilles d'Aristée*, ou *La Russie absente et présente*, mais aussi de récits plus plats dont Maria Rozanova-Siniavski se moqua



cruellement plus tard. Et également le noir Adamovitch qui, à Paris, me donna cinq ou six fois rendez-vous dans son café des Champs-Élysées. Caché au fond de la Californie, Nikolaï Morchène, un poète subtil et « américain » à qui je rendis visite à Monterrey, représente pour moi la diaspora d'outre-Atlantique, mais il y avait aussi Roman Goul, à qui je rendis visite à New York, en son bureau de la revue *Novy Journal*

À partir des années 70 on commença à avoir de grandes conférences communes avec les Soviétiques sur les classiques. En particulier à la Fondation Cini de Venise. Mais si l'on évoquait l'élimination des colonies de tolstoïens en fin des années 20 en Russie, la délégation soviétique, après un coup d'œil en direction de son chef, se retirait comme un seul homme. C'était l'époque où la parution d'un petit récit véridique d'Y Grekova, « La coiffeuse », passait pour un événement politique sensationnel, ou les *Mémoires* d'Ehrenburg, *Hommes, années et vie* pourtant si autocensurés, faisaient sensation. *Destins d'écrivains*, un texte autrement incisif, rédigé par Ivanov-Razoumnik en Allemagne dans un camp pour D. P restait inconnu ou presque (je le découvris dans la bibliothèque de mon collègue d'Oxford, Saint-Antony's, dans la collection d'un ancien diplomate anglais, Orchard)<sup>7</sup>, et plus oublié encore *Le Voyage au pays du Zeka* de Margoline, qui préfigurait *L'Archipel du Goulag* (et que traduisit en français Nina Berberova). Parfois l'on apprenait que les traductions faites de la littérature soviétique obéissaient à des diktats de la censure soviétique. Ainsi l'affaire d'*Heureuse Sibérie* fut en tous points édifiante. Anatoli Kouznetsov avait protesté contre des modifications apportées par les traducteurs à son texte, et entamé une action judiciaire ; mais il fit défection lors d'un voyage, et déclara publiquement que les traducteurs avaient raison, et avaient en réalité répondu à son vœu. Ainsi tout le corpus des textes soviétiques était soumis à des distorsions, des manipulations orwelliennes, et comportait un souterrain mouvant, clandestin, attirant comme la cache d'un trésor. *Slavic Review* donna le texte de l'« Ode à Staline » de Mandelstam, que la mémoire de Nadejda Mandelstam n'avait pas voulu retenir, les *Cahiers de Sapporo* donnèrent de grands inédits de Tchaadaïev, l'auteur des [46] *Lettres philosophiques*, textes qui démontraient combien l'occidentaliste déclaré fou par l'empereur Nicolas pour avoir soutenu que la Russie avait fait le mauvais choix en adoptant la forme grecque du christianisme était devenu dans sa résidence forcée un slavophi-

<sup>7</sup> Aujourd'hui le texte est devenu accessible.

le convaincu... Les énigmes russes semblaient se tendre la main par-dessus les siècles et les régimes politiques.



Las, tout s'est compliqué pour le slaviste étranger depuis la chute de la citadelle qui surveillait la littérature russe comme une criminelle dangereuse. Les auteurs de l'émigration, rapatriés, voire même « kidnappés » par des éditeurs peu scrupuleux, paraissent dans le plus grand des désordres en Russie, où les centres d'étude de l'émigration ne se comptent plus. Les dissidents ? Il y a belle lurette qu'on n'en veut plus, ils font la navette entre leur domicile occidental et un pied-à-terre moscovite ; à quelques exceptions près, ils ne sont pas vraiment rentrés en Russie, mais y ont leurs œuvres complètes. On fêta en novembre 2002 les 80 ans d'Alexandre Zinoviev, dont les *Hauteurs béantes* m'avaient émerveillé quand je les lus en manuscrit. Michel Heller et moi le recommandâmes aussitôt à Vladimir Dimitrijevié. Le 28 novembre 2002 l'intelligentsia russe de la capitale, le président Poutine, le chef de l'opposition communiste Ziouganov se pressaient donc autour du Maître dans la grande salle généalogique des tsars au Musée Historique de Moscou. L'auteur des *Hauteurs béantes* et de *Katastroïka* rassemble ainsi frondeurs et partisans du pouvoir dans une démarche paradoxale, mais qui n'a jamais cessé d'être la sienne, dénonciation et glorification de Staline à la fois ! Seul de tous les dissidents, Boukovsky boude, et la Russie le boude, cependant que Natalia Gorbanevskaïa poursuit son chemin poétique ténu, mais authentique, dans son exil de Paris. Elle resta longtemps apatride, scandaleusement oubliée par les autorités françaises comme par les russes. La France qui donna un jour la nationalité à Siniavski, à Maximov, à Nekrassov, l'avait oubliée ! Honneur à la Pologne qui lui a donné la citoyenneté en 2005 : poloniste et européenne, cette grande résistante le méritait bien...

Les revues, les grosses revues ? Les anciennes ont survécu, elles ont connu leur heure de gloire en 89-90 quand les tirages ont dépassé le million, tant la Russie s'enivrait de la découverte de textes naguère interdits, dissidents ou venus de l'émigration. J'ai moi-même bénéficié de ce phénomène quand mon petit livre sur Soljénitsyne parut, avant même le « retour » des textes de Soljénitsyne dans la

revue *Droujba Narodov*, qui frôlait alors le million pour ce qui est du tirage et bien plus pour ce qui est du lectorat. Elles ont survécu, mais en louant leurs locaux à tel ou tel trust japonais ou américain ; les tirages sont retombés en dessous des 20 000 ; ce qui serait inespéré en France, mais elles sont toutes en accès libre sur Internet (au site *Zburnal'nyj zal*, ce qui est un phénomène caractéristique de l'Internet russe non encore corrompu par les « péages » à l'occidentale : ce qui en fait une exception remarquable dans le monde de la Toile. Depuis 1990, combien de revues petites ou grandes, de tous formats, ont apparu et disparu ! Leur histoire reste à écrire. Parmi les nouvelles venues, citons *Nestor* pour l'histoire, *Réserve inaliénable* pour l'essai, [47] *Le Messager de l'Europe* avec ses épais dossiers sur la réforme judiciaire ou la réforme foncière, *Art and Times* pour l'art et le graphisme, et bien d'autres encore. Quant au *Net* russe, il est extraordinairement ouvert et généreux, rien à voir avec l'occidental. Des bibliothèques entières mises à disposition, le dictionnaire Dahl en libre accès, tous les dictionnaires, toutes les revues, beaucoup d'écrivains contemporains donnent tout sur leur site. Roger Chartier a décrit la révolution engendrée par le *Net* : la lecture a changé, elle est revenue à la technique du rouleau qu'avait chassée le folio, elle est revenue à la lecture du texte anonyme, qu'avait chassée au XV<sup>e</sup> siècle l'invention des volumes de textes d'un seul et même auteur. Nous voici donc dans une nouvelle ère de la lecture, et nous ne savons ce que cela donnera en Russie et ailleurs, mais en Russie les prémices sont extraordinairement prometteuses. Le lecteur russe est toujours un des plus avides, la production de livres est surabondante, un miracle sur quoi je vais revenir, mais le livre est en revanche très mal distribué, et beaucoup trop cher pour son destinataire naturel, la « démocratie intellectuelle », comme disait Pierre Pascal... le *Net* est la solution : profusion de sites d'auteur, de poésie, de bibliothèques assemblées par des enthousiastes désintéressés, de groupes de recherche et de monastères virtuels. Le slaviste d'aujourd'hui ne peut ignorer le *Net*, ou alors il ne connaît rien de la vie culturelle de son objet d'études. Il faut naviguer, et donc je navigue ; mes premiers essais timides datent de 1998, entraîné par Natalie Ivanova, critique et rédactrice en chef adjointe à la revue *Znamia*, qui m'initia. Il fallut maîtriser les encodages, apprendre le KOI 18 et autres sigles... Un poète d'Omsk m'a trouvé par mon site Internet, et nous avons engagé un dialogue régulier. Lui-même publie dans différentes revues purement internetiques. Il faudra un jour que j'aille à Omsk vérifier qui il est. Le serveur Yandex doit évidemment être mentionné. Quand on sait le manier, il fournit par exemple

le secret de toute citation que l'on n'arrive pas à repérer. Plus besoin d'errer dans les *Œuvres complètes* de Maïkov ou de Mamine-Sibiriak, deux mots, un clic et Yandex fournit une suggestion en général exploitable.

C'est dans cette seconde étape de ma russistique que j'ai lié amitié avec deux philologues qui m'ont chacun à sa façon énormément apporté, et à qui je me dois de rendre ici hommage.

La slavistique a maintenant en Russie de nouveaux étalages, dont le principal est sans conteste la revue le *Nouvel Observateur littéraire* (*Novoé literaturnoé obozrénie*), fondé par Irina Prokhorova, et qui ne cesse de publier les recherches occidentales, et celles des Russes occidentalisés, plus, parfois, des études plus classiques. Igor Smirnov ou Mikhaïl Iampolsky sont un peu les maîtres à penser de cette revue. Elle a maintenant une importante bibliothèque en marge de la revue, et publie des recherches très nouvelles comme le livre de Mikhaïl Vaïskopf *L'écrivain Staline. Ou Comment fonctionne le vers de Brodski* de Valentina Polukhina et Lev Lossev. Tout ce qui dans la production des structuralistes d'hier était rareté introuvable est aujourd'hui republié : *Séméïètike*, la revue de Tartu, les textes de Sarah Mintz sur Blok, les œuvres complètes des maîtres du structuralisme soviétique : Iouri Lotman, ou Vladimir Toporov. Les études eurasiennes de Lev Goumiev qu'on se passait sous le manteau sont publiées à des tirages énormes, puisqu'elles viennent alimenter un courant de pensée « eurasien » qui a aussi des allures de mouvement [48] politique, son maître à penser, Douguine, et ses sites Internet. Les monographies savantes philologiques ou historiques, classiques cachés ou perdus que republiait à La Haye le défunt et regretté Cornelius Van Schoonenveld sont repris, divulgués, pas tous, mais beaucoup. Je n'ai plus à demander à Alek Jolkovski de m'envoyer son dernier article depuis la Californie, j'ouvre son site et je vois ses derniers travaux, qu'aussitôt j'imprime. Et même les bibliothèques publiques s'y sont mises. Si la *Leninka* est restée scandaleusement longtemps fermée, la *Poublichka* de Saint-Pétersbourg a construit son catalogue informatique, et envoie des textes scannés, moyennant finance il est vrai. La profusion est de rigueur dans les librairies philologiques des deux capitales. On ne sait plus où donner de la tête dans les librairies-café comme Projet Académique rue Rubinstein à Saint-Pétersbourg, ou les différentes filiales de *OGUI* à Moscou (dont *Pir-Ogui*, plus porté sur la gastronomie). Toporov, Uspensky, Averintsev et tant d'autres ont leurs œuvres complètes sur les rayons, à côté de Foucault, Staro-

binski ou Derrida. Et même de vieilles institutions ont su survivre, comme la « Bibliothèque du Poète », reprise par un éditeur privé et dirigée par le poète Alexandre Kouchner à Saint-Petersbourg. Citons le nouveau Mandelstam superbement complété et annoté par A. G. Metz, avec une préface de M. Gasparov, le Kouzmine de Sajine, le Khodasevitch de Bogomolov ou encore le Goumilev, le Zinaïda Hippus, etc.

Le foisonnement dans les sciences de l'homme est particulièrement frappant. Pas seulement le rattrapage du temps perdu avec de très nombreuses traductions d'auteurs occidentaux où les Français sont leaders incontestés, pour une fois, grâce au « plan Pouchkine », c'est-à-dire à l'aide à la traduction fournie par la France. On traduit d'ailleurs aussi la fiction française, et pas le plus facile puisque tout Perec est en cours de traduction, ni la plus classique puisque Houellbecque est en vente, et qu'il est recensé un peu partout... La philosophie a reparu, en traduction, avec Jaspers ou Derrida, mais aussi en création russe avec Bibikhine, dont l'inspiration phénoménologique et chrétienne donne des ouvrages remarquables, en particulier *La nouvelle Renaissance*, ou la philosophe-poète Olga Sedakova à qui Jean-Paul II a décerné un prix de poésie chrétienne au Vatican... La théologie n'est pas en reste, avec, par exemple, Sergueï Khorouji, traducteur de Joyce, mathématicien, et théologien (un peu intolérant, dans la tradition de Florensky).

Les poètes sont là, des armées, et le poète « conceptualiste » Dimitri Prigov <sup>8</sup> annonce sans rire qu'il en est à son 33 000<sup>e</sup> poème. Nul n'a vu, ni ne verra jamais ces poèmes en leur suite, mais il s'agit d'un *remake* satirique du roman (ici du poème) productiviste soviétique, et cette dérision qui englobe passé soviétique et présent capitaliste est le moteur de beaucoup d'auteurs d'aujourd'hui, comme Pélevine, qui cherche refuge idéologique dans le bouddhisme. Quant à la prose, elle est innombrable, dominée par des femmes : Pétrouchevskaïa, les sœurs Tolstoï, Oulitskaïa... Les prix littéraires ont souligné le paysage russe de la littérature, le Booker suivi par l'antibooker, le prix Apollon Grigoriev, le prix Andreï Biély, le prix Triomphe, et tant d'autres, dont certains sont des bouées financières pour écrivains en péril. Enfin le patriarche des lettres russes, [49] Alexandre Soljénitsyne, réfugié en sa demeure près de Moscou, continue de lancer des brûlots avec son étude en deux tomes *Deux cents ans ensemble* sur juifs et Russes, et n'en finit

---

<sup>8</sup> Décédé en juillet 2007.

pas d'alimenter les polémiques pour savoir s'il est antisémite ou pas, ou peu, ou beaucoup. Les études sur cet auteur ont champignonné, mais sont dans l'ensemble marquées par la polémique ou le panégyrique. La Russie savante ne s'intéresse pas à lui. Et il continue d'être une voix dans le désert, ce qui n'est sûrement pas pour lui déplaire. Dans son film-entretien de quatre heures avec lui, le cinéaste Alexandre Sokourov tente de percer la carapace du Maître, mais y arrive difficilement.

La russistique a donc changé parce que son objet d'étude a changé. Et je ne fais ici que mentionner que cette russistique, qui épousait assez docilement l'impérialisme grand-russien sous sa forme soviétique, a découvert qu'elle était « chauvine » sans le savoir, qu'il existait aussi une sphère culturelle biélorusse ou ukrainienne. Des voyages dans ces deux pays m'ont métamorphosé, je ne suis plus le russiste exclusif que j'étais, même s'il est bien difficile de changer ou d'élargir indéfiniment son horizon d'investigation. Il m'a fallu découvrir Bykov en langue biélorusse, m'initier au magnifique poète ukrainien Vassil Stus, repenser la culture ukrainienne grâce au grand ouvrage de Miroslav Popovic. Là aussi, on peut dire que l'objet d'étude a changé, et n'a pas seulement subi une scission. Enfin, il serait grand temps d'étudier comme il se doit le phénomène de la culture soviétique, puisque l'objet est manifestement circonscrit et décédé ; mais cela se fait très peu. Le regretté Felix Roziner, dans son exil à Boston, avait entrepris une encyclopédie des concepts et realia soviétiques, en collaboration avec le sémiologue Viatcheslav Ivanov, mais la mort du premier a mis fin à la tentative. En Amérique, des études sur le stalinisme de tous les jours paraissent, comme celles de Geoffrey Brooks. En Russie, de jeunes historiens sont aussi au travail, et par exemple vient de paraître un livre remarquable sur *La vie quotidienne et la conscience de masse 1939-1945* par deux chercheurs qui ont exploré les archives du parti, de Beria, etc. Le tableau qui en ressort est différent de celui que nous connaissions. Des gens simples écrivaient de très courageuses lettres de protestation contre les répressions de masse. Une lettre adressée à Beria compare ce que fait le maître du pays avec l'Inquisition. Ce courage caché de simples hommes et femmes russes à l'heure des tortures et des répressions de masse doit nous faire changer de point de vue sur un régime qu'il est maintenant de mode de défendre, et pas seulement dans les milieux nationalistes russes, mais aussi dans le camp des historiens « révisionnistes » américains, qui mettent la guerre froide au compte de leur propre pays.

La russistique a changé, comme la vie en Russie, comme la littérature russe. Le salon du livre de Paris, en mars 2005, a donné une idée de ce changement. Non par le stand officiel de la Russie, pays hôte d'honneur, avec ses bouleaux argentés et un peu ringards, mais par la délégation d'écrivains qui sont venus.

[50]

**VIVRE EN RUSSE** (2007)**I. LES CLÉS****C.****MORBUS ROSSICUS**[Retour à la table des matières](#)

L'expression est de Zamiatine, dans un article consacré à Fiodor Sologoub ('« visages », 1924). L'article reprend le texte d'une intervention de Zamiatine au jubilé de Sologoub, qui avait été fêté le 11 février 1924. Y avaient pris la parole également Boris Eikhenbaum, Akim Volynski et la poétesse Anna Akhmatova. Evgueni Zamiatine est un Russe qui connaît particulièrement bien l'Occident. Ingénieur naval, il a séjourné un an en Angleterre, d'où il est revenu avec le récit *Les Insulaires*, une satire de certains aspects du philistinisme petit-bourgeois anglais – de même on trouvera des traces de satire anti-américaine dans *Nous autres*, qui n'est pas seulement une anti-utopie dénonçant le totalitarisme soviétique (bien sûr sans les mots anti-utopie ni totalitarisme qui n'ont pas encore cours à cette époque), mais également, et au moins autant, le taylorisme à l'américaine.

Zamiatine est également un satiriste et stylisateur de la province russe, de l'arriération provinciale russe. Comme l'ont été avant lui presque tous les symbolistes russes, Sologoub avec son tortueux et immense roman, encore non traduit, *Les Mirages*, Biély avec *La Colombe d'argent*, ou encore Blok avec le cycle du « Monde terrible ». Et à la même époque Gorki donne aussi une terrible satire de l'arriération russe. Cependant les motivations sont très différentes : Gorki commence sa dénonciation des « deux âmes » russes, c'est-à-dire de l'asiatisme de



l'âme russe populaire, tandis que Biély ou Sologoub s'enchantent de cette arriération, et y voient un gage de résistance aux forces de dislocations de la raison mécanique venue d'Occident.

Zamiatine rapporte dans ce texte de février 1924 un propos tenu par Blok en sa présence : « Je commence à aimer la Russie d'un amour haïssant. » Sa thèse est que Sologoub est un rêveur, un « don Quichotte » russe (pour reprendre la classification de Tourgueniev), qui rêve à sa dulcinée Russie. Ce don Quichotte est un maximaliste. A la moindre goutte d'« à peu près », ou de « presque » qui vient atténuer une affirmation, il rejette le breuvage qu'on lui propose. Les Sancho Pança et les Tchitchikov acceptent, eux, avec plaisir, le breuvage où est tombée la goutte d'à-peu-près, l'idéal qui est légèrement corrompu par le compromis avec la réalité. Tchitchikov ne dit-il pas dans la seconde partie des *Âmes mortes* au général Betrichtchev, son protecteur : « Aime-nous tout noirs de crasse que nous sommes, car blancs et purs – tout le monde nous aimerait. »

Les Don Quichotte russes refusent donc toute concession. Ils exigent un vin absolument pur ou bien pas de vin du tout, tout ou rien. Ainsi est défini le chemin de [51] ceux qui ont reçu en partage le douloureux don de l'amour irréconciliable. Le toqué Don Quichotte et le toqué Sologoub quitteront instantanément Aldonza parce qu'ils ont une sorte de réactif qui décèle sur-le-champ si dans le vin d'Aldonza la vie a été jetée ne fût-ce qu'une molécule d'impureté, ne fût-ce qu'un milligramme de compromis. Le verre qui contient ce vin, Don Quichotte et Sologoub le jetteront par la fenêtre. Non qu'ils n'aiment pas le vin de la vie, mais parce qu'ils l'aiment plus que personne, parce qu'ils l'aiment trop, d'un amour « blanc ».

Et même l'hidalgo russe en remontre à l'hidalgo espagnol, car ce dernier finit par concéder :

Eh bien ! voilà qui suffit, mes amis ! Quel chevalier de la Manche fais-je donc ? Je suis tout simplement le bon Alonso !

Jamais l'hidalgo russe ne fera cette ultime concession au réel !

Zamiatine définit Sologoub comme le plus européen des symbolistes russes, parce qu'il est le seul Russe, après Gogol, à amalgamer le réel et le fantastique en

une forme littéraire précise, selon une recette secrète qu'ont depuis longtemps élaborée les maîtres européens. « Si, avec l'acuité et le raffinement européens, Sologoub avait également assimilé l'âme européenne, cette âme mécanique et desséchée, il n'aurait pas été le Sologoub que nous chérissons. »

Mais heureusement sous l'habit européen sévère et pudique, Sologoub avait su préserver une âme russe incontrôlable. Cet « amour blanc », l'amour qui exige tout ou rien, cette maladie absurde, incurable, merveilleuse – ce n'est pas seulement le propre de Sologoub ou de Don Quichotte, et pas la maladie du seul Alexandre Blok (maladie dont précisément il est mort), mais c'est notre maladie russe, notre *morbus rossica*. « De cette maladie souffre la meilleure partie de notre intelligentsia, et, Dieu merci, elle ne s'en guérira jamais, quoi qu'on entreprenne pour la soigner. »<sup>9</sup>

On reconnaît là la thèse que la Russie est l'hérétique des nations européennes. Dans *Le Fléau de Dieu*, Zamiatine décrit le jeune Attila envoyé à Rome et tout bouillonnant de rage face à la civilisation romaine. Le jeune captif barbare, otage d'un empire lequel est *de facto* déjà otage des Barbares, se lie d'amitié avec un loup, lui aussi captif dans sa cage, et par une belle nuit, il libère le loup.

Sur le thème d'Attila, Zamiatine a aussi écrit une pièce de théâtre, en complément de son récit. La pièce comporte un épisode burlesque qui met en scène les rapports entre littérature fausse et vie vraie. Le poète romain Marullus vit à la cour d'Attila et il écrit des odes en son honneur.

*Marullus* – J'ai écrit une ode. Permits que je la lise. Alors je pourrai mourir en paix.

*Attila* – Mourir en paix ? Eh bien, soit !

*Marullus* – Tremble ô Rome ! Entends le bruit sourd

Des sabots qui viennent d'Orient !

Nous les Huns puissants, nous allons,

[52]

Comme l'éclair sur toi marchons,

Occident ! Vois les Huns puissants !

*Attila* – Dis donc, cela fait longtemps que tu es un Hun

---

<sup>9</sup> On remarquera que Zamiatine met indûment le mot latin « morbus » au féminin...

*Marullus* – Depuis aujourd'hui ! Non, depuis hier... Que dis-je ? Depuis la semaine dernière !

*Attila* – Tu es un vieux Hun ! Un Hun comme il nous en faut. (*A Edekone*)  
Demain tu l'enverras contre les Romains, et au premier rang, qu'il fasse ses preuves !

(*Marullus se jette en arrière et il s'enfuit.*)

*Zyrkon* – Ah ! Marullus a la colique...

Cette saynète est une variation burlesque sur le thème des Huns, ou des Scythes, disons des Barbares, tel qu'il a sévi chez les poètes symbolistes du début du siècle, au fur et à mesure que l'on prenait conscience que l'eupéanisation de la Russie du « siècle d'Argent » s'achèverait par un désastre, baptisé soit Révolution (le « plus grand roman russe du XIX<sup>e</sup> siècle », a dit Pasternak), soit asiatisme (l'asiatique prenant en Russie le dessus sur l'Europe). C'était l'époque du « péril jaune », l'expression de Guillaume II, empereur d'Allemagne, et du dépeçage de la Chine par les Occidentaux, y compris les Russes. En 1917 et 1918 avaient paru les deux recueils intitulés *Les Scythes*, dirigés par le sociologue Ivanov-Razoumnik.

L'art scythe, ce sont de lourdes plaques d'or arrivées avec Demidof à la capitale en 1715, naissance d'une collection sibérienne des tsars, et d'un mythe : la Russie est eurasiennne plus qu'eupéenne. C'est aussi, à partir de 1774, les fouilles des tumulus de la région de Kertch et la découverte du passé « grec » de la Russie nouvelle. Les « antiquités russes » sont nées, et elles ne font que croître et grandir puisque les découvertes des tumulus de l'Altaï ont prouvé l'existence d'une brillante civilisation antérieure aux Scythes déjà au VII<sup>e</sup> siècle avant notre ère. Naturellement elle n'avait rien à voir avec les Slaves, qui n'apparaîtront que 1500 ans plus tard. Mais le mythe est lancé, et il est nourri presque en permanence. Le message donné par le recueil qui date de 1919 est que la Russie sibérienne et méridionale connaissait une grande civilisation scytho-sibérienne, qui est celle de la steppe.

La Russie hésite alors entre mythe protecteur et mythe menaçant : cette Russie scythe, sibéro-méridionale, cette Russie des steppes d'abord inquiétante est bientôt revendiquée pour narguer et jeter le défi à l'Europe trop sûre d'elle. L'imaginaire russe hésite à se situer dans l'Europe bien assise, expérimentée, ou l'Europe asiatique, jeune, barbare, mongole et scythe à la fois. D'où le balancement entre Don

Quichotte russe et Attila, le nomade cruel assoiffé de liberté. Le sort tout particulier que la Russie éduquée du XIX<sup>e</sup> siècle a fait au Chevalier à la triste figure est très emblématique. Pouchkine fait appel à lui avec son poème sur le triste chevalier :

Il était un pauvre chevalier  
Taciturne comme un saint homme  
L'air morose et le teint blême  
D'esprit hardi et de cœur simple.

[53]

Le solitaire chevalier se rend à Genève (on est avant la Réforme, sans doute, mais ce détail reste mystérieux), il a une vision de la Vierge Marie (pas de la Mère de Dieu, comme en orthodoxie), tombe amoureux de la Madone, et renonce à tout commerce avec les femmes. Dès lors il ne relève plus son heaume, nul ne sait qui est ce sombre paladin qui a mis un chapelet autour de son cou en guise d'écharpe. Il retourne en son château triste et silencieux, prie sans discontinuer la Vierge, entend l'appel à la Croisade, inscrit sur son bouclier « Ave, Mater Dei », revient et s'enferme à nouveau, et meurt sans les sacrements. Cette étrange « légende » ne put passer l'obstacle de la censure. L'avant-dernière strophe dit en termes amusants, presque populaires, la lutte du diable pour prendre possession de l'âme du paladin à sa mort

Bien vous savez que Dieu jamais il ne pria,  
Que jamais jeûne il n'observa,  
Et qu'indécemment faisait sa cour  
A la maman de notre Christ.

Ce poème étrange décrit un amour mystique et maladif, exclusif de toute vie concrète, de tout commerce avec les hommes, une hérésie qui fait préférer la Mère de Dieu aux trois hypostases de la Trinité. Pouchkine a réemployé le poème dans les *Scènes du temps des chevaliers* (il devient la romance que chante Franz) puis Dostoïevski l'a repris dans son roman *L'Idiot*.

Lors d'une scène conclave où tous sont rassemblés chez les Epantchine, Aglaé récite le poème avec exaltation et le commente. Il est clair qu'elle voit dans le prince Mychkine une hypostase du Chevalier à la triste figure, qui échoue lui aussi à changer le monde et retourne en son lieu d'exil en Suisse pour y reprendre un traitement psychiatrique. Le détail de Genève a pu intervenir dans le choix par l'auteur de cette citation si capitale. Il s'explique moins en 1829, lors de la première rédaction. Genève était certes connue par ses foires, mais point par ses sanctuaires mariaux. Et l'on peut se demander si le poète, ironiquement, ne choisit pas la ville de la future Réforme de Calvin parce que précisément Calvin y instaurera un christianisme presque sans référence à Marie, c'est-à-dire sans élément érotique. Il ne s'agit pas de libertinage, mais de sanctification de l'éros. Genève serait alors citée par dérision, et pour lutter avec ce qui sera le pôle d'un christianisme désincarné. La maladie du Chevalier triste, provenant à l'évidence de celle du Chevalier à la triste figure, est donc l'idéalisme anti-européen, antirationnel, conduisant à l'enfermement et à la folie, à la moquerie (exprimée par le diable), mais aussi au salut. A moins que Pouchkine n'ait confondu Genève avec Gènes (toutes deux Genova en latin)...

Dans un livre assez hétéroclite, Iouri Aïkhenvald a fait un inventaire des occurrences de Don Quichotte dans la littérature russe. Il cite le juriste Ansky, qui écrivait par exemple : « La Sibérie est la vraie patrie des Quichotte ; en Sibérie l'habitude d'errer, de partir en quête d'aventures, est très fréquente. » La comparaison entre Russie et Espagne a été faite, et est justifiée par rapport à un *tertium* qui est l'Europe. Les deux pays peuvent être inclus en Europe « en plus », par-dessus le marché, si j'ose dire, bien que l'inclusion européenne de l'Espagne soit plus ancienne et a été faite par la manière forte par les [54] rois très catholiques qui éliminèrent tout ce qui ne leur paraissait point européen en Espagne : l'Andalus, les Juifs, tout ce qui avant eux avait fait de l'Espagne un carrefour qui ne correspondait pas au modèle d'une Europe latine, catholique, et renaissante. En un sens, l'oeuvre de Pierre est comparable. Les dix siècles d'« invasion andalouse » et les deux siècles de « joug tatar » ont été traités de manière comparable dans les deux bouts de l'Europe : extirpés de la mémoire.

Dans un célèbre discours de 1860 sur les Hamlet et les Don Quichotte, Ivan Tourgueniev a opposé le héros de Shakespeare à celui de Cervantès. Le temps des Hamlet est fini, affirme-t-il, des Hamlet désespérés et égoïstes. Voici venu le

temps des Don Quichotte qui meurent pour une illusion généreuse. Et le peuple (les Sancho Pança) est plus proche d'eux qu'il n'en a l'air. Les Don Quichotte meurent pour une justice sur terre qui n'existe pas sur cette terre. Ainsi Tourgueniev donne de la Russie une interprétation donquichottesque qui a enthousiasmé ses contemporains : la Russie est en marche vers le sacrifice aveugle et vain, inutile en somme. Et peu importe la maritorne grossière qui se cache sous leur Dulcinée, le réel fangeux sous l'idéal. Gogol avait donné une sorte de portrait d'un Don Quichotte russe raté en la personne de Tchitchikov, l'acheteur des âmes mortes. Car Tchitchikov sacrifie tout pour une installation sur terre qui ne lui réussira jamais. Il a une extraordinaire capacité à croire en son rêve, même si ce rêve ne sort pas de la trivialité ; dans la seconde partie, Tchitchikov rêve à une usine de retraitement des ordures qui transformerait en or tous les détritiques du monde.

Un siècle ou presque plus tard, on retrouve Don Quichotte dans la fable unanimiste d'Andrei Platonov, *Tchevengour*. La monture de Kopionkine (dont le nom même évoque la lance du chevalier) s'appelle certes « Rosa Luxembourg », mais le couple de Kopionkine et Rosa Luxembourg errant sur la plate steppe russe où ils recherchent le « communisme » est une variante ironique de Don Quichotte et de sa Rossinante. « Au retour, Kopionkine chevaucha jusqu'à la nuit close, mais par un chemin plus court. Il faisait largement nuit lorsqu'il avisa le moulin et les fenêtres éclairées de l'école. » S'ensuit une bataille avec le bruit du vent, le gardien assiste Kopionkine, agite son gourdin et Kopionkine taillade au sabre ce bruit subversif. Platonov, mieux que personne, a donné forme mythique à la « maladie russe ».

Dans un article de 1918, « Sont-ils vraiment des Scythes ? », Zamiatine avait posé la question aux révolutionnaires, aux bolcheviks, à tous les nouveaux chevaliers de l'Utopie. « Octobre victorieux » est une formule qui trahit la Révolution trahie. Car le vrai Scythe tend son arc et lance sa flèche au hasard, sans but précis. Il erre sans fin. Un Scythe sédentarisé est un non-sens, un Scythe attiré par la ville n'existe pas. Une révolution stabilisée est une fausse révolution. Le révolutionnaire spirituel, c'est celui qui est un vrai Scythe, qui sait que « le chemin de la révolution est un chemin de croix ».

La défaite, le martyre sur le plan terrestre, c'est gage de victoire sur l'autre plan, le plan supérieur, celui des idées. La victoire sur terre, c'est la défaite assurée sur l'autre plan, le supérieur. Il n'est point de troisième voie pour le vrai Scythe, le

révolutionnaire spirituel, le romantique. Une éternelle quête du succès, et un éternel insuccès ! Un éternel Juif errant, une éternelle quête de la Belle Dame, qui n'existe pas.

[55]

Zamiatine, pour qui *l'intelligente* est toujours un révolté, le Scythe spirituel est toujours un « hérétique » qu'attend le bûcher, regarde la Révolution russe et, dès 1918, se lamente : « Comme il était triste de voir l'archer scythe changé en mercenaire, le centaure scythe – remis à l'écurie, l'esprit libertaire marcher au son des orphéons ! »

En 1910, Dmitri Mérejkovsky publiait son recueil *La Russie malade*. Dans *Maman Truie*, la réflexion se fait de plus en plus amère, lancinante aussi. Mérejkovsky cherche un secours en lisant les Mémoires du censeur Nikitenko, dont la longue carrière traverse les règnes de Nicolas I<sup>er</sup> et d'Alexandre II. Nikitenko était un libéral, partisan du « petit à petit », c'est-à-dire à l'opposé du maximalisme défini par Zamiatine comme « morbus russicus ». Il se lamente de l'esprit de servilité qui a sévi sous Nicolas (sans épargner Pouchkine !), il salue les réformes d'Alexandre, mais il constate qu'elles s'accompagnent de répressions plus hypocrites encore que sous son père. Au règne de la peur, écrit-il, a succédé le règne du mensonge. Le partisan du « petit à petit » a beau être libéral, il ne déplore pas moins secrètement l'absence de poigne forte, et quand il y a la poigne, à déplore l'absence de libéralisme... Tout en Russie doit venir d'en haut, y compris la liberté, parce que ce ne peut être que la liberté de l'esclave. Nikitenko, ancien serf, avait dû écrire à son ancien maître pour faire libérer sa mère et son frère, dont le sort dépendait alors non de la loi, mais du bon vouloir du maître. « Tout ce que nous nommons beau et sublime consiste en idéaux-illusions, et n'est que mensonge », telle est la conclusion du pauvre Nikitenko dans ses *Mémoires* écrits secrètement, pour le tiroir. Autrement dit, constate Mérejkovsky, l'ennemi des nihilistes était bien plus nihiliste encore. Le libéral russe est un gladiateur qui n'est encore qu'un esclave dans l'âme.

Et contemplant l'élégante statue de Pierre I<sup>er</sup>, par Falconet sur la place du Sénat, la comparant avec la lourde statue d'Alexandre III par Paolo Tolstoï (aujourd'hui devant le Palais de Marbre sur le Quai des Palais, à Pétersbourg), Mérejkovsky s'écrie : « Ce n'est pas un cheval, c'est une truie au gros cul ! »

Elle est bien plantée, la mère Russie avec son Tsar ! – Mais est-ce un cheval, ça, non, c'est une truie, ce n'est pas un cheval ! Elle ne va pas se mettre à danser. On peut lui arracher la bouche avec le frein, la mémère Russie ne sait vraiment pas danser, quel que soit le dompteur, et quelle que soit la musique ! Quant à Pierre le Grand sur son coursier d'airain c'est un « acte de décès », le monument de Falconet ce ne fut qu'un espoir trompé, une féerie passagère. Le cul ! c'est le cul l'essentiel de cette monture !

Entre la maladie du maximalisme et la lourdeur paralysante, la Russie, en somme, louvoie entre deux maux complémentaires quoique opposés...



[56]

**VIVRE EN RUSSE** (2007)**I. LES CLÉS****D.****LES PARADOXES DE  
L'«AFFIRMATION EURASIENNE.»**

[Retour à la table des matières](#)

Le moment semble venu de réapprécier scientifiquement un mouvement de pensée qui orienta une partie de la pensée universitaire russe dans l'émigration, le mouvement dit « eurasien »<sup>10</sup>, et qui, depuis cinq ou six ans, réoccupe du terrain politique en Russie où il a ses sites internet, ses publications de popularisation, son chantre, l'historien publiciste Alexandre Douguine (encore que celui-ci, devenu conseiller du président, semble vouloir instrumentaliser la « marque eurasiste » au profit du pouvoir)<sup>11</sup>. Le mouvement de pensée des années vingt resta relativement peu connu parce qu'il ne pouvait pas plaire à la majorité de l'émigration russe blanche en vertu de ses concessions au pouvoir bolchevique, et il ne plaisait pas non plus au bolchevisme, qu'il interprétait dans une grille de lecture non marxiste. Aujourd'hui l'étiquette « eurasien » est devenue courante sur le marché des idées en Russie, sans que le mouvement initial et ce qu'il veut dire scientifique-

---

<sup>10</sup> Otto Böss, *Die Lehre der Eurasaier ein Beitrag zur russischen Ideengeschichte des 20. Jahrhundert*, Wiesbaden, 1961. Marlène Laruelle, *La quête d'une identité impériale : le néo- Eurasisme dans la Russie contemporaine*, Paris, 2006.

<sup>11</sup> Aleksandr Dugin. *Osnovy geopolitiki. Geopolititc eskoe buduscee Rossii*, Moskva, 1999.

ment ait été vraiment étudié. Il explique pourtant de nombreuses attitudes, il dessine peut-être le contour de l'avenir géopolitique de la Russie, qui n'est plus un empire contraignant comme sous les communistes, mais qui connaît une forte nostalgie de cette période dans la mesure où cette nostalgie est le seul bien que préservent certaines masses populaires qui ne participent pas encore à l'enrichissement. Ce qui fait qu'entre le désir européen, qui est réel dans une partie de l'élite russe, et la tentation de la Realpolitik entre pro-américanisme de circonstance et nouvelle alliance avec la Chine capitaliste et communiste, l'eurasisme vulgarisé reste une séduction de l'esprit pour beaucoup de Russes. Les Eurasiens sont pour Alexandre Douguine « les pères fondateurs », ceux qui nous ont appris à « penser par l'espace », nous ont préparé à résister à « la croisade de l'Occident contre nous » et à refuser d'être définis comme « un secteur arriéré de l'Occident ».

Le prince Nicolas Troubetskoy, un des fondateurs du mouvement, a posé le mieux le problème central à la question nationale russe : qui sommes-nous ?

[La connaissance de soi est un problème tant d'éthique que de logique, le seul qui soit vraiment universel et pour les personnes et pour les nations.](#)

[57]

L'assimilation de la nation à une personne remonte au romantisme allemand, et a nourri la pensée slavophile russe. Ce qui est nouveau dans la pensée des « Eurasiens », c'est que ce « connais-toi toi-même » adressé à la Russie, et doublé d'un « sois toi-même », conclut, contre toute la tradition slavophile du XIX<sup>e</sup> siècle, que la Russie est moins « slave » qu'« asiatique » ou plutôt « touranienne ». Une équipe de linguistes, de géographes, d'historiens et d'ethnologues s'employa à en faire la démonstration. Parti de l'université de Sofia, le mouvement gagna Prague puis Paris, c'est-à-dire les principaux centres de l'émigration universitaire russe.

« Le “caractère slave” et la “psyché slave”, écrit Nicolas Troubetskoy, sont des mythes. » Chaque peuple slave a son propre type psychique et, de par son caractère national, le Polonais ressemble aussi peu au Bulgare que le Suédois au Grec. Il n'existe pas non plus de type physique, anthropologique commun aux Slaves. Chaque peuple slave a développé sa propre culture séparément et les influences culturelles réciproques des Slaves les uns sur les autres ne sont pas plus

fortes que celles des Allemands, des Italiens, des Turcs et des Grecs sur ces mêmes Slaves. La langue seule relie entre eux les Slaves. <sup>12</sup>

Des arguments scientifiques étayaient cette thèse. Nicolas Troubetskoy en donne plusieurs de différents types. Linguistiques d'abord. Dans le vieux fonds du vocabulaire russe, les concepts les plus intimes sont venus par le persan, alors que les termes techniques transitaient par les langues romanes et germaniques. Ainsi le sanscrit *deivos* qui a donné *deus* en latin et *dieu* dans toutes les langues non slaves, a pris en russe un sens péjoratif que l'on retrouve dans le *div* du *Dit du régiment d'Igor*, et qui désigne un être méchant. Il nous vient par le persan, et donc après la réforme « zarathoustrienne » (en vieux-persan il a une connotation maléfique, c'est Asmodée). La racine *div* ou *dev* ayant été accolée au « démon », c'est la racine *baga* (riche) qui donna le mot « dieu », tant en slave qu'en vieux-persan <sup>13</sup> :

Il faut supposer que les ancêtres des Slaves, d'une façon ou de l'autre, avaient pris part à l'évolution des concepts religieux qui, chez leurs voisins les anciens Perses, conduisit à la réforme de Zarathoustra.

Troubetskoy poursuit sa démonstration à l'aide du mot russe *verit* (croire) qu'il rapproche de l'avestique (langue du livre sacré zoroastrien) *varayaiti*, lequel veut dire « choisir » et signifie donc que les premiers Slaves comprenaient l'acte religieux de la même manière que les zoroastriens, c'est-à-dire comme un « choix », entre les principes jumeaux et opposés du bien et du mal, d'Ahrimane et d'Ormuzd...

Nicolas Troubetskoy n'est pourtant pas un esprit fantastique comme l'était le romancier contemporain de Pouchkine Veltman à qui nous devons des fantaisies linguistiques époustouflantes. Il s'agit d'un des plus grands savants linguistes qu'ait connus la Russie, il fut le père de la phonologie, il a joué un rôle capital dans le Cercle Linguistique de Prague (lui-même avait reçu une chaire, et enseignait à Vienne), mais son rôle dans le mouvement [58] eurasién est peu connu. Il est

<sup>12</sup> Kn. N.S. Trubeckoj, *K probleme russkogo samopoznaniia, sobranie statij*, Evrazijskoe Knigoisdatel'stvo, 1927.

<sup>13</sup> Cf. N.S. Trubeckoj, *Izbrannye trudy po filologii* sous la rédaction de T Gamkrelidze, Moskva, 1987.

même vraisemblable que ses éditeurs scientifiques sont gênés par ce volet de son œuvre, si riche, bien qu'il soit mort à quarante-huit ans. C'est ainsi que les éditeurs soviétiques de 1987 n'incluent aucun de ses articles « eurasiens » dans la bibliographie qu'ils fournissent et, nulle part dans les notes, la préface ou la postface, ne font allusion à son rôle capital, et si fertile, dans le mouvement « eurasien ». La postface mentionne seulement la « trilogie » inédite et inachevée conçue par Troubetskoy en 1909-1910, et dont la première partie était intitulée « De l'égoïsme », dédiée à Copernic, la deuxième s'intitulait « Du faux et du vrai nationalisme », dédiée à Socrate, et la troisième, « De l'élément russe », était dédiée au Cosaque rebelle qui avait mis en péril la Russie de la Grande Catherine, Pougatchov...

Dans les notes biographiques de Roman Jakobson qui accompagnent la traduction française des *Principes de Phonologie*, le fait eurasien est également absent, les articles eurasiens du jeune prodige linguiste ne sont pas indus dans la bibliographie. Or il ne fait pas le moindre doute que Jakobson connaissait parfaitement toutes les publications eurasiennes » de son ami Troubetskoy, puisque lui-même avait milité dans les rangs eurasiens ». Il est vrai qu'en 1984, parut en italien une édition de *L'Europe et l'humanité* de Troubetskoy et que, à la demande de Vittorio Strada, Jakobson préfaça le livre de son ami et évoqua son rôle dans le développement de l'« Eurasisme ».

La carrière savante de Troubetskoy avait donc commencé sous le signe d'une interrogation non conformiste sur le phénomène national... Dès l'âge de vingt ans, Troubetskoy avait conçu un vaste ouvrage en trois volets intitulé *Justification du Nationalisme*, ouvrage inachevé mais dont parut une première partie, celle précisément intitulée *L'Europe et l'humanité*. En particulier, Troubetskoy avait conçu la notion nouvelle d'« aire linguistique », où des langues d'origine différente ont une évolution à certains égards convergente.

Autre Eurasien notoire, Roman Jakobson prolongea justement cette intuition d'une parenté linguistique russo-asiatique dans un livre paru en 1931, intitulé *Pour une définition de l'alliance linguistique eurasienne*. La notion d'*alliance linguistique*, définie par Troubetskoy dans un article, paru dans les *Annales Eura-*

siennes N° 6 et intitulé <sup>14</sup> « De l'élément touranien dans la culture russe », consiste à relier des langues hétérogènes par leur origine, mais qui vont toutes dans le même sens : ici, ce n'est pas la parenté dans le passé qui joue, mais le voisinage géographique, ou encore la contiguïté. *L'aire eurasienne*, qui comprend le rameau russe des langues slaves, les langues finno-ougriennes de l'Est (outre le finnois : le votiak, le komi, le zyriane, etc.), des langues du Caucase et des langues turques, se caractérise par l'absence de ton (la *monotonie*, opposée à la polytonie), et par une organisation des consonnes selon le timbre (consonnes *sourdes ou sonores*). Déjà Trediakovski, au XVIII<sup>e</sup> siècle, remarquait que les oreilles non russes n'entendaient [59] pas cette distinction entre consonnes sourdes et sonores. En revanche elle existe ou elle se développe dans toutes les langues de la grande plaine eurasienne. Et de toutes les langues romano-germaniques, seul le rameau oriental, à savoir le roumain, a introduit cette opposition de timbre dans son système phonologique tandis qu'en sens inverse, le hongrois, rameau occidental du finno-ougrien, l'a perdue...

Pour mettre en relief ce système des oppositions de timbre, Jakobson recourt à son poète préféré, Khlebnikov, subtil utilisateur des corrélations les plus fondamentales et les plus intimes de la langue russe. L'Eurasie se présente donc, du point de vue de la *phonologie*, cette nouvelle science inventée par Troubetskoy et Jakobson, comme un immense *continent-île* entouré par des *aires à polytonie* qui ignorent l'opposition de timbre (à l'exception de l'extrême-occidental irlandais). De cette parenté phonologique découle un avantage pour l'extension de l'alphabet cyrillique : il est le seul à noter commodément ces oppositions de timbre et toutes les petites langues non slaves de l'aire eurasienne ont donc intérêt à l'adopter. Jakobson fait remarquer qu'à l'époque où il s'écrivait en alphabet latin, sous l'influence du polonais, le biélorusse demandait 1,5 d'espace écrit en plus de ce que lui aurait permis l'alphabet cyrillique. Ainsi les savants eurasiens justifiaient l'extension de l'alphabet cyrillique aux parlers et langues non russes de l'aire eura-

<sup>14</sup> *Evrzjiskij Vremennik*, Neperiodiceskoc izdanie pod redakcej P. Savickogo, P. Suvéinskogo i ka. N. Trubeckogo. Kniga I., Berlin, 1925. De 1921 à 1929 à parut six numéros de ces *Annales*, qui eurent des rédactions changeantes, et même des titres changeants. Le premier tome s'intitulait *Ishod k Vostoku. Predeuvstvija i sversenija*. Il parut à Sofia en 1921. Le second, *Na putjah*, parut à Berlin en 1922. Le troisième parut également à Berlin, et portait le titre de *Evrzjiskij Vremennik*, Kniga tret'ja. Le quatrième est de 1925. Le cinquième parut à Paris en 1927. Le sixième parut à Prague en 1929, et s'intitule *Evrzjiskij Sbornik*.

sienne, c'est-à-dire de l'empire russe : il faut reconnaître que, sur ce point, Staline fut leur disciple.

Dans ses *Dialogues avec Krystina Pomorska* <sup>15</sup>, Jakobson est revenu sur cette période eurasiennne de son activité de savant.

Je publiai au cours des années trente des études qui prouvaient l'existence d'une vaste alliance de langues eurasiennes englobant le russe et les autres langues de l'Europe de l'Est, et aussi la plupart des langues ouraliennes et altaïques, qui disposent de l'opposition phonologique des consonnes par la présence et l'absence de palatalisation.

Jakobson évoque l'hostilité suscitée par ses théories, et rappelle le mot de Joseph de Maistre, sur quoi il concluait un de ses propres livres : « Ne parlons donc jamais de hasard... » En fait, si les découvertes de Troubetskoï et de Jakobson étaient menées dans un esprit scientifique, il ne faut pas oublier non plus leur contexte « eurasiennne » ; l'alliance des langues à opposition de timbre, c'était en définitive l'empire russe, la vaste Eurasie, nettement distincte du massif linguistique de l'Europe occidentale, et qui évoluait sous l'influence de la langue russe, elle-même autrefois reliée à un Orient perse, que l'Occident n'avait jamais connu... <sup>16</sup> D'ailleurs, dans les *Dialogues*, Jakobson, s'il parle assez peu de son engagement « eurasiennne », rend un hommage appuyé au géographe « eurasiennne » Piotr Savitski, « ce visionnaire perspicace de la géographie structurale ».

Autre lien entre Russie et Orient : après la Perse zoroastrienne, il y eut le choix de Byzance. Depuis Tchaadaïev la thèse de la nocivité du choix de Byzance par la Russie perce sous beaucoup de descriptions de la Russie. Là aussi, Troubetskoï prend le contrepied. [60] Comme pour l'influence perse, il faut ici distinguer « âme » et « corps ». Par son corps, la Russie est attirée par l'Occident germano-romain, mais par son âme elle est parfaitement épanouie dans un contexte « oriental », et en particulier byzantin, c'est-à-dire dans une « symphonie » de toutes les activités humaines, politiques, religieuses et quotidiennes. « Les Slaves occidentaux avaient des orientations beaucoup moins définies. » Comme ils ne

<sup>15</sup> Les Eurasiens sont très discrètement mentionnés dans *Dialogues* (Paris, 1980), et pas du tout dans *Une vie dans Le langage* (Paris, 1984).

<sup>16</sup> R.O. Jakobson, *K harakteristike evrazijskogo jazykovogo sojuza*, 1931.

touchaient directement à aucun des foyers de culture indo-européenne, ils pouvaient librement choisir entre l'« Occident » germano-romain et Byzance – faisant connaissance de l'un et de l'autre, principalement par des intermédiaires slaves. Le choix s'exerça en faveur de Byzance et il donna tout d'abord d'excellents résultats. Sur le sol russe la culture byzantine se développait et embellissait. Tout ce qui était reçu de Byzance était organiquement intégré et servait de modèle pour une création qui adaptait tous ces éléments aux exigences de la psychologie nationale. Cela est particulièrement pertinent pour les sphères de la culture spirituelle, de l'art, et de la vie religieuse. Au contraire, rien de ce qui était reçu de l'« Occident » n'était intégré organiquement, ni n'inspirait aucune création nationale. Les marchandises occidentales étaient achetées, mais pas reproduites. « On faisait venir des spécialistes étrangers, mais pas pour former des disciples russes, pour exécuter des commandes. »

On retrouve dans la démonstration de Troubetskoy les grandes intuitions des nationalistes russes du siècle précédent : l'influence occidentale était pour les Russes, selon eux, un carcan, car leur conception de la vie est *globale* et non différenciée, ils admettent l'improvisation libre à l'intérieur des formes : la danse russe en est un exemple, elle fait jouer l'ensemble du corps, et pas seulement les jambes, comme à l'Occident. Elle est dissymétrique alors que la danse occidentale est construite sur des paires de cavaliers et de cavalières, elle encourage l'improvisation, ce qui ne se retrouve qu'en Espagne, à l'autre bout de l'Europe, mais s'y explique par l'influence arabe... Troubetskoy a même un dithyrambe particulier pour la « prouesse » russe (*oudal*) c'est-à-dire la folle témérité, la bravoure sans but. La « prouesse », appréciée par le peuple russe dans ses héros, est une qualité spécifique aux gens de la steppe, mais incompréhensible tant aux Romano-Germains qu'aux autres Slaves...

Nous ne sommes pas loin id des pages les plus nationalistes de Léon Tolstoï : la danse russe de Natacha Rostov devant son oncle, ou encore les prouesses des Cosaques russes en émulation avec leurs adversaires caucasiens (la *djiguitovka*).

Où, quand, comment cette petite comtesse, élevée par une Française émigrée, avait-elle pu, par la seule vertu de l'air qu'elle respirait, s'imprégner à ce point de l'esprit national, s'assimiler ces manières, que le pas de châte aurait dû depuis longtemps effacer ? »

(*Guerre et paix*, II, IV, ch. 7)

Eh bien, la réponse, c'est que la petite comtesse Rostov est une Eurasienne, une Russe « touranisée » <sup>17</sup>...

[61]

Troubetskoy montre la touranisation à l'oeuvre chez Pougatchov, dont les meilleurs alliés sont les Bachkirs ; il montre que la gamme à cinq tons est eurasiennne, que les Tatares sont sans peine devenus orthodoxes et, bien entendu, que la Russie moscovite est la continuatrice naturelle de l'empire tataro-mongol et non pas de la Russie de Kiev, thèse fondamentale chez les historiens « eurasiens », et destinée à passer dans l'historiographie américaine grâce à un Eurasien russe devenu américain et professeur à l'université de Yale : George Vernadsky. La thèse se résume chez Troubetskoy en une phrase provocante : « L'État moscovite est né grâce au joug tatar. » Jamais le renversement des thèses classiques sur la destinée russe n'avait été aussi scandaleusement affirmé. Rappelons que Karamzine proclamait que « la nature même des Russes de son temps porte encore la marque ignoble qu'y a imprimée la barbarie mongole ». Chantal Lemerrier-Quelquejay a montré avec à-propos que le jugement de Karl Marx replit, *grosso modo*, celui de Karamzine :

La boue sanglante du joug mongol ne fut pas seulement écrasante, elle dessécha l'âme du peuple qui en était la victime. <sup>18</sup>

<sup>17</sup> Récemment le slaviste anglais Orlando Fingés dans un livre intitulé *Natasha's Dance, a Cultural History of Russia* a pris l'épisode de *Guerre et paix* pour titre emblème de ses réflexions sur la spécificité russe, un sujet sans fond et sans fin, où chacun, depuis deux siècles, s'exerce à trouver une spécificité dont l'essence est par définitions ambiguë, c'est-à-dire non réductible à une formulation d'héritage simple.

<sup>18</sup> CE Chantal Lemerrier-Quelquejay, *La paix mongole*, Paris, Flammarion, 1970.



Le renversement « eurasien » des perspectives historiques, nous le trouverons dans le livre *Héritage de Tchinguiz Khan. Un regard sur l'histoire russe non depuis l'Occident, mais depuis l'Orient*, que le prince Nicolas Troubetskoy a publié sous les initiales mystérieuses de I.R.<sup>19</sup> (Nicolas Troubetskoy, selon G. Vernadsky). L'ouverture du livre nous en livre d'emblée la thèse :

La conception qui régnait auparavant dans les manuels d'histoire, selon laquelle le fondement de l'État russe fut posé dans la prétendue « Russie kievienne », ne résiste guère à l'examen. L'État, ou plutôt le groupe de petits États, de principautés plus ou moins indépendantes, qu'on groupe sous le nom de Russie kievienne, ne coïncide absolument pas avec cet État russe qu'aujourd'hui nous regardons comme notre patrie.

L'erreur des historiens classiques, selon Troubetskoy, fut de considérer que la Russie, en rejetant le « joug tatar », avait refermé une parenthèse. Or c'est tout le contraire : il y a eu fusion de la Horde et de la Russie, la Russie non seulement a cessé de payer tribut sous Ivan III, mais, sous Ivan IV, elle a fusionné avec la Horde, à son propre profit. *La Russie d'Ivan IV, c'est la Horde russifiée et « byzantinisée »*. Développons ces arguments.

L'ancienne « Rouss » était un système fluvial, un chemin d'eau qui allait « des Varègues aux Grecs », et avait donc intérêt à parvenir jusqu'à Constantinople. La Russie moscovite héritière de la Horde est un empire « eurasien », basé sur l'immense système des quatre bandes géographiques parallèles qui vont de l'océan Pacifique au Danube : la *toundra*, la *forêt*, la *steppe* et la *montagne*. Dans ce vaste système continental est-ouest, *qui détient la steppe, détient l'empire eurasien*. Tchinguiz Khan fut le premier à l'unifier. [62] Son empire était un empire qui s'appuyait sur une *aristocratie de nomades*. Les valeurs suprêmes qu'appréciait le grand Empereur, et qui cimentèrent son empire, étaient la fidélité, la loyauté, la fermeté de caractère : *le futur « caractère russe »*. Le sédentaire est, par inclination naturelle, de caractère servile, le nomade de caractère aristocratique. Tchinguiz honorait l'ennemi qui lui avait résisté, il punissait le traître qui s'était rallié à lui. Ce système de valeurs, dont hérita la Russie, ne fait pas de différence entre la

<sup>19</sup> I.R., *Naslede Cingishana. Vzglyad na russkujn istoriyu ne s Zapada, a s Vostoka*, Berlin, 1925. les initiales I.R. rappellent celles du poète KR., un cousin de Nicolas II.

religion et le temporel, ou, si l'on se permet un vocabulaire anachronique pour mieux comprendre, entre le public et le privé. Certes, l'empire de Tchinguiz fut vaincu, parce que le chamanisme, qui était la religion de l'Empereur, ne pouvait pas attirer les fidèles des fois religieuses monothéistes, mais *l'exigence d'une foi personnelle, quelle fût* (Troubetskoy célèbre la tolérance de Tchinguiz Khan) *et la non-séparation des sphères spirituelles et temporelles*, fondements du grand empire eurasiatique, demeurèrent les fondements de l'empire russo-eurasiatique lorsque l'« ulus »<sup>20</sup> moscovite prit la tête de la Horde... Comme l'empire de Tchinguiz ne présentait pas de modèle religieux attractif, les Moscovites empruntèrent artificiellement un modèle déjà mort, celui de l'État religieux byzantin. La greffe du modèle byzantin sur l'empire eurasiatique produisit l'empire russe. Les nombreuses conversions spontanées de Tatares et leur apport considérable à la nouvelle monarchie sont la preuve que ce modèle correspondait bien au type psychologique élaboré depuis le grand empereur eurasiatique.

Il est étonnant de voir à quel point Troubetskoy a su, dans ce petit livre-thèse, réemployer et réorienter les grands postulats de la pensée slavophile. Par exemple lorsqu'il démontre qu'aux mœurs nomades et aristocratiques de l'empire de Tchinguiz a succédé « le ritualisme russe » : ce qui veut dire qu'être russe. C'est une manière globale, homogène, de vivre, sans séparer le temporel du spirituel, sans idéaliser un mode politique, comme le feront les Européens, mais, au contraire, en cultivant le perfectionnement de soi – de façon à faire reculer la *niepravda* (injustice) par l'action de chacun. « Le pouvoir du Tsar s'appuyait sur le ritualisme russe de la nation. » L'étranger, pour le Russe, n'était pas le païen, le non-Russe, mais celui qui refusait d'entrer dans cette sphère globale de la « profession des mœurs russes »<sup>21</sup> ... Il ne s'y mêlait aucune xénophobie, aucun chauvinisme. Le nationalisme russe n'a rien à voir avec la division intolérante de l'Europe en « nations » jalouses et exclusives l'une de l'autre...

Ce n'est qu'après la révolution menée violemment par le tsar Pierre le Grand qu'en voulant à toute force acquérir la puissance, au sens occidental du terme, la Russie devint intolérante, chauviniste et militariste. Elle adopta des buts diplomatiques que lui soufflaient les étrangers, et qui n'étaient pas authentiquement ceux

<sup>20</sup> Ce mot mongol désigne le « domaine » unifié par un khan ; l'ulus mongol fut proclamé en 1206.

<sup>21</sup> *Rossija i Latinstvo*, Sbornik statij, Berlin, 1923.

d'un empire eurasien : par exemple la conquête de Constantinople et des détroits (les puissances européennes avaient intérêt à pousser la Russie à affaiblir la Porte, afin de se protéger d'elle). Dans la nouvelle Russie européanisée, plus personne, à la suite du grand schisme de la société, n'était plus vraiment « chez soi », explique Troubetskoy, en reprenant une formule qui rappelle fortement les formulations tant de Gogol que de Tchaadaïev :

[63]

D'une façon ou d'une autre, dans la Russie de l'époque de l'européanisation, personne ne se sentait tout à fait « à la maison » : les uns vivaient comme sous le joug de l'étranger, les autres comme dans un pays qu'ils auraient conquis, ou encore une colonie.

(Ouvr. cité, p. 39)

L'empire pétersbourgeois mena une politique « antinationale ».

« La mutilation de l'homme russe entraîna la mutilation de la Russie elle-même. » Un homme russe était né sous le « joug tatar », qui n'avait nullement été un joug, mais l'élaboration d'un type de preux et de saint, qui devait beaucoup au modèle des vertus exigées par Tchinguiz Khan et qui s'était greffé sur l'orthodoxie. A la russification des « mourzas » tatares avait fait contrepoids la « touranisation » des Russes eux-mêmes. Or, avec Pierre le Grand et l'européanisation violente, ce type d'homme régresse devant un autre type d'homme, intolérant, militariste, exploiteur et étranger dans son propre pays. De plus, cet homme pseudo-russe porte un masque. Il fait semblant de professer d'autres valeurs que les siennes vraies, et cette hypocrisie le défigure encore plus.

Lorsqu'il aborde la question de savoir dans quelle mesure le nouveau régime bolchevique a hérité de l'une ou l'autre des deux faces de l'empire russe, Troubetskoy, malgré quelques nuances, conclut que ce nouveau régime poursuit l'européanisation de la Russie et tourne le dos à la véritable nature « eurasienne » du pays. Il n'est donc pas étonnant, note-t-il, que ses meilleurs serviteurs soient, comme sous Pierre, les sujets originaires des provinces baltes. Et pas étonnant non plus que tant de voyageurs occidentaux reviennent de Russie soviétique convaincus que si le communisme ne marche pas encore bien là-bas, c'est en raison des

« sauvages russes ». Au passage, le lecteur de Soljénitsyne reconnaît dans les arguments de Troubetskoy un même reproche au pouvoir communiste : dépenser en vain de l'énergie et des moyens russes pour la propagande dans des pays lointains, qui n'ont rien à voir avec l'authentique Russie.

L'erreur de la monarchie antinationale postpétrine consistait en ce que, voyant l'unique danger dans la force militaire et économique des différentes puissances européennes et voulant opposer à ce danger une force russe militaire et économique équivalente, elle emprunta et elle implanta en Russie un esprit totalement étranger à la Russie, celui du militarisme européen, de l'impérialisme d'État et du faux nationalisme (chauvinisme). Mais l'erreur du pouvoir issu de la Révolution fut que, voyant l'unique danger dans le régime bourgeois-capitaliste, il s'est mis, pour conjurer ce danger, à implanter en Russie une vision du monde non moins étrangère à la Russie et non moins européenne, celle du matérialisme économique, et à réaliser en Russie des idéaux de communisme créés en Europe et parfaitement étrangers à la Russie. (Ouvr. cité, p. 54)

Comme on le voit, c'est son analyse « eurasienne » qui conduisit Troubetskoy à ses positions antisoviétiques.

*L'Héritage de Tchinguiz Khan* peut véritablement être considéré comme le plus éclatant manifeste des Eurasiens, il apporte les thèses les plus centrales et les plus provocantes qu'aient élaborées les historiens et ethnographes de la famille de pensée eurasienne. De plus ses liens avec le passé slavophile et avec les futures thèses de Soljénitsyne sont [64] évidents. Il apparaît probable que Soljénitsyne ait lu ce petit livre, tant la proximité des thèses est évidente.

Mais le cœur des démonstrations de Troubetskoy n'en reste pas moins spécifique : sa Russie n'est ni « varègo-slave » comme celle des slavophiles classiques, ni européenne, mais « russo-touranienne ». L'étonnant tribut d'admiration payé à Tchinguiz Khan place la Russie vraiment *ailleurs* qu'en Europe, et dans un christianisme qui ne veut pas de lien avec les autres christianismes. La mongolophilie du grand savant est étonnante dans ses outrances : le linguiste a probablement soufflé plusieurs intuitions à l'historien. Ce livre-pamphlet dessine une ligne de pensée nationale russe qui, tout en se situant, par certains aspects, dans la mou-

vance « slavophile », tourne délibérément le dos aux autres Slaves, coupables de « trahison latine ».

Le recueil de 1923 *La Russie et la latinité* ne touche qu'indirectement notre sujet. Mais il est entièrement imprégné d'esprit de séparation et d'affirmation de l'orthodoxie par rapport à la latinité. L'une est « surnationale », l'autre est « internationale », écrit le philosophe Ivan Iline, qui deviendra bientôt un maître à penser du nationalisme russe antibolchevique. C'est que théologiens, philologues et historiens qui ont contribué à ce recueil, quoique réfugiés en Occident, se cabrent tous contre la soi-disant suprématie de cet Occident.

Le plus symbolique, écrit Iline, c'est que le génie national russe avec son âme *surnationale* ait accepté la plénitude du mystère de la transsubstantiation, alors que la latinité, restée prisonnière de l'« internationalisme », n'ayant pas encore surmonté la nation, obéissant à son instinct de conservation ne peut que s'obstiner dans son unilatéralité, et déclarer la guerre à ce qu'elle ne saurait atteindre, et dont, dans sa suffisance européenne, elle ne saurait même éprouver le besoin. (Ouvr. cité, p. 215)

De quoi s'agit-il ? Une fois de plus de la potentialité orthodoxe à transformer le monde entier en *Église* (communauté, *sobornosi*), sans pratiquer la ruineuse distinction « latine » entre le séculier et le religieux, le laïc et le clérical. Même l'état de « fusion » et de malléabilité où se trouve la Russie dans ses bouleversements, état de « malléabilité » que d'autres esprits, Wladimir Weidlé par exemple dans sa *Russie absente et présente*<sup>22</sup>, jugent plutôt sévèrement, semble à plusieurs auteurs de ce recueil eurasien la meilleure chance pour la transformation globale du monde en *Église*. Le futur historien de l'Église russe (dans l'émigration), Kartachov, déclare :

---

<sup>22</sup> Cf. Vladimir Weidlé. *La Russie absente et présente*. Paris, 1949. Weidlé écrit de la culture de l'ancienne Russie : « C'est quelque chose de vague, de mou et d'indécis. » Il est remarquable que le joug tatar ne joue presque aucun rôle dans la réflexion de Weidlé : les mêmes constantes subsistent pour lui au cours de l'histoire russe, il n'y a pas de cassure ; il résume la première phase de l'histoire russe par la formule : « Un peuple, pas de nation. »

Quand tomberont les murs de la prison communiste, et que la Russie libérée commencera sa restauration, l'Église russe, qui aura connu, dans son expérience du martyre, toute la force maligne des persécutions de l'Antéchrist, saura poser avec force et justesse devant le monde chrétien le problème de l'unité chrétienne. (Ouvr. cité p. 143)

[65]

C'est ce problème de l'Eurasie chrétienne qui a fait trébucher les Eurasiens. Comment vouloir à la fois les « rythmes » de l'Eurasie, le retour au grand mouvement eurasien de Tchinguiz Khan et une sorte d'orthodoxisation générale du monde, comme font plusieurs Eurasiens notoires ? A cet égard les polémiques que menèrent les Eurasiens sont instructives. En 1926 parut à Kharbine un gros ouvrage de réflexions « historiosophiques » du journaliste Vsevolod Ivanov (à ne pas confondre avec l'écrivain soviétique du même nom). Cet ouvrage s'intitulait *Nous (My)*.<sup>23</sup> Un recueil de 1923 posait déjà le problème de *La Russie et la latinité*. Le recueil a des aspects historiques, théologiques et philosophiques. Il représente une sorte de surenchère par rapport aux Eurasiens, sa pétition de principe est que la Russie doit être « asienne » et non « eurasienne » ; Pierre le Grand avait repris l'héritage et la volonté de Tchinguiz Khan mais, malheureusement, il importa une marchandise européenne sous une forme asiatique... La polémique avec « l'Asiate » V. Ivanov occupe plusieurs numéros de la *Chronique eurasienne*, une publication d'abord ronéotée, puis imprimée, née à Prague en 1925 et poursuivie à Paris. Ivanov rêvait d'un « panasiatisme » réel avec la Chine, la Mandchourie, le Japon...

L'Orient, c'est précisément le Guide : et c'est pourquoi nous autres, Russes, avec notre Tsar blanc, nous sommes des hommes de l'Orient.

Pour les hommes de l'Asie, le Tsar russe est un khan blanc (ainsi Pierre le Grand désignait l'empereur chinois lorsqu'il lui écrivait).

<sup>23</sup> Vsevolod Ivanov. *My – Kul'turno-istoriceskie osnovy russkoï gosudarsvennosti*. Izd. « Bambukovaïa Rossia », Kharbine, 1926.

Auquel des deux foyers mondiaux de culture appartenons-nous ? Vers lequel tendons-nous ? Vers l'Asiatique ! Là et là seulement, dans ces énormes espaces de déserts, de steppes, de monts d'émeraude, de cités magiques, de rituel quotidien fixé et mesuré, de sagesse débordante d'amour, là où la tension de l'esprit dans les élans bouddhistes se résout harmonieusement par une union avec l'esprit pratique du confucianisme, là seulement nous sentons le souffle de ce qui nous a toujours attiré : l'énorme richesse naturelle de la vie elle-même. En Asie nous sommes chez nous, voilà ce dont nous devons devenir conscients !

Seule la « fenêtre sur l'Asie » peut compenser l'erreur de Pierre...

Les Eurasiens recevaient avec le livre d'Ivanov, beaucoup plus superficiel, en dépit de sa longueur, que la brochure de I.R., un reflet hypertrophié de leurs théories où le danger était de réduire l'orthodoxie à n'être plus qu'une religion de l'Orient parmi les autres, comme elle l'avait été sous la monarchie de Tchinguiz. Ils s'employèrent donc à corriger les thèses d'Ivanov, tout en saluant cet écho qui leur venait des « antipodes », et qui pouvait paraître confirmer leurs thèses. Dans sa réponse à Ivanov (*Chronique eurasienne* n° 5)<sup>24</sup> M. Volguine affirme :

[66]

Non, la Russie n'est pas une chambre froide pour importateurs de culture européenne ou asiatique. La Russie n'a pas que des *données*, elle a sa propre culture de l'esprit, qui est originale, forte et orthodoxe, représentée dans l'héritage des pères comme philosophie authentique.

Comment dépasser ce paradoxe d'une pensée qui se voulait à la fois panasiatique et panorthodoxe ? Les Eurasiens ne manquaient pas de mots : ils aimaient, par exemple, se référer à « la poly-unité culturelle ». Le peintre Malevski-Malevitch offrait une solution avec le « scythisme » de Dostoïevski, dont, pour la première

<sup>24</sup> *Evrasijskaïa Hronika* parut de 1925 à 1928 d'abord à Prague pour ce qui est des quatre premiers numéros, puis à Paris. Le numéro X parut en 1928 ; ce fut, à notre connaissance le dernier. La publication est précieuse parce qu'elle fournit une chronique des conférences, séminaires et débats organisés par les Eurasiens ainsi que des polémiques qu'ils déclenchèrent. Elle donne assez souvent la parole à des contradicteurs. C'est une des publications qui permet d'esquisser la vie intellectuelle et politique de l'émigration dans les années vingt.

fois, les derniers articles du *Journal d'un écrivain*, sur l'avenir « asiatique » de la Russie orthodoxe, devenaient pierre angulaire d'une nouvelle vision de l'avenir russe (et devaient être repris dans la vision qu'expose Soljénitsyne dans sa *Lettre aux dirigeants*).

Un autre interlocuteur des Eurasiens était l'idéologue du « national-bolchevisme », l'historien Nicolas Oustrialov, dont les articles provenaient aussi des « antipodes » asiatiques, c'est-à-dire de Kharbine également. Oustrialov semblait, par bien des points, proche de la pensée eurasiennne, mais sa thèse centrale était qu'un nouveau nationalisme russe était en train de naître en Russie bolchevique, contre la volonté même des bolcheviks, et que ceux-ci n'étaient plus vraiment communistes, mais des agents du *nationalisme russe*.

Le philosophe et historien Iline, le plus « nationaliste » des Eurasiens, se chargea de lui répondre, comme il l'avait fait dès le quatrième numéro de la *Chronique eurasiennne*, tentant de définir les rapports entre pensée eurasiennne et héritage slavophile. Partant du vieux dualisme romantique et d'origine allemande entre « organicisme » et « criticisme », Iline compare les deux mouvements et récuse la tendance « théocratissante » qu'il aperçoit chez les slavophiles et leur épigone Vladimir Soloviev. Les Eurasiens, selon lui, saluent les formes vigoureuses d'État et se gardent d'idéaliser le droit, comme l'a fait l'Occident, ce qui l'a mené à un état de faiblesse. Oustrialov parlait de « nationalisation d'Octobre », c'est-à-dire soutenait que la Russie communiste et internationaliste allait, selon lui, vers une évolution nationaliste ; le jugement n'était pas si faux, et il fut salué par Nicolas Tatichchev dans la *Chronique eurasiennne* (VI).

Mais Iline et les maîtres à penser de l'Eurasisme, Savitski, Karsavine, Souvtchinski, voyaient plutôt l'Eurasisme comme un substitut organique au communisme bolchevique. Pour bien appréhender leur approche politique qui, aujourd'hui, nous apparaît étrangement floue – ils polémiquaient sur tous les bords, avec Milioukov d'un côté et avec Oustrialov de l'autre (Oustrialov à son tour était ridiculisé par Boukharine !) – il faut se rappeler que 1925 et 26 sont des années elles-mêmes très floues : l'opposition va-t-elle gagner, les bolcheviks sont-ils radicalement divisés ? L'hypothèse que Staline pourrait l'emporter est mentionnée comme grotesque dans les réflexions de la *Chronique eurasiennne*.

[67]



1926 est l'année trouble par excellence. Le voyage secret de Choulguine <sup>25</sup> en Russie soviétique donne lieu aux espoirs et aux illusions les plus fous. La manchette de la traduction française du livre, en 1927, déclarait :

Sensationnel. Un Russe blanc célèbre, que les Bolchevistes reconnaissent comme « le plus intelligent de leurs adversaires », révèle ce qui se prépare actuellement en Russie.

Choulguine résumait, « en deux mots », ses impressions :

Quand je partais là-bas, je n'avais plus de Patrie... A mon retour j'en ai une !

Savitski développa une théorie économique de la « patronocratie », c'est-à-dire d'un pouvoir économique fort, les « patrons » pouvant être privés ou l'État, pourvu qu'ils fussent de vrais « patrons », c'est-à-dire mus par autre chose que l'« égoïsme économique ». Dans le débat de l'émigration sur l'« après-communisme », débat dont sont remplies ces années « floues », les *Eurasiens* hésitaient sur le problème de la « dénationalisation » de l'industrie, sur celui des libertés formelles et sur bien d'autres encore.

En fait, le centre des préoccupations « eurasiennes », c'est la puissance et la forme forte de la « monarchie eurasienne ». Mieux vaut une forme forte et communiste que l'affligeante débilité d'avant 17, mieux vaut être *le premier au village que le dernier en ville*... La pensée eurasienne prend souvent la forme d'aphorismes ou de proverbes, qui sont autant de variations sur le thème « un tiens vaut mieux que deux tu l'auras ». Pierre Souvtchinski l'écrivait noir sur blanc en 1927 : la Russie a besoin d'une nouvelle « autocratie » ! D'ailleurs, au même moment, le mouvement voisin des « Mladorossy » ou « Jeunes Russes », prenait aussi à son compte cette demande d'un pouvoir fort, et Karsavine saluait leur émergence dans la *Chronique eurasienne*. Finalement, n'était-ce pas toute l'Europe qui commen-

---

<sup>25</sup> Vassili Choulguine, La résurrection de la Russie. Mon voyage secret en Russie soviétique, Payot, Paris, 1927.

çait à avoir la hantise et nostalgie du pouvoir fort, capable de contrebalancer les forces de dissolution morale ou économique nées après la tuerie de la Grande Guerre, forces qui allaient se déchaîner avec la « grande dépression » de 1929 ? Lorsqu'ils évoquent la « Russie-Eurasie », les Eurasiens parlent du « massif » populaire ; ils se veulent non pas démocratiques, mais « démotiques » ; l'expression est de N. Alekseïev, un professeur de droit qui rejoignit les rangs des Eurasiens en 1926. Là aussi le diagnostic des Eurasiens était faux, mais ils n'étaient pas les seuls à commettre cette erreur. « Les masses populaires russes ont indubitablement et irréversiblement ressuscité à la vie politique et sociale », écrit Souvtchinski en 1927. Seulement, ce « massif » ne devait pas s'exprimer selon les lois arithmétiques occidentales, ni même par rapport au seul temps présent, il devait englober le passé et le futur !

Ni parti politique, ni simple approche géographique et historiosophique, le mouvement eurasien se considère comme un « ordre religieux » ; il se veut à l'Orient l'équivalent des ordres religieux occidentaux, jésuites ou francs-maçons. Dans l'Orient russe, selon les Eurasiens, seul le mouvement des « starets d'outre-Volga » peut leur servir de précurseur (mais pas dans les formes littéraires et philosophiques élaborées par [68] Dostoïevski pour son starets Zossime). Ainsi, assez étrangement, ils se voient comme un mouvement religieux en marge de toute orthodoxie et de tout centralisme culturel russe. Cette *confrérie* ou cet *ordre* religieux n'a pas encore accès à la métropole soviétique, mais espère y accéder bientôt, et elle nourrit ses espoirs du témoignage de fugitifs soviétiques qui, dans la *Chronique Eurasienne*, s'intitulent par exemple : « un étudiant soviétique eurasien ». Dans l'émigration le mouvement eurasien se heurte à une vive hostilité qui, en fait, est son principal aliment : les représentants des anciennes mentalités « abstraitement occidentalistes » de l'intelligentsia russe des générations précédentes, par leur hargne, confortent les Eurasiens dans leur conviction centrale.

Leurs alliés littéraires ou historiens sont tous des « inclassables ». C'est l'historien George Vernadsky <sup>26</sup> dont le livre *Esquisse de l'histoire russe* représente une

---

<sup>26</sup> G.V. Vernadsky, *Nacertanié russkoj istorii. Cast' pervaja*, Evrazijskoe Knigoizdatel'stvo. Sans indication de lieu, 1927. On retrouvera plus tard les thèses de cet historien dans son grand ouvrage *History of Russia*, paru à Yale University Press, et en particulier au tome III : *The Mongols and Russia* et dans *The Tsardom of Moscow 1547-1682*, New Haven and London, 1969. Dans *Nacertarnie Vernadski* écrit : « Dans le processus de développement de l'empire russe la tribu russe non seulement a tiré parti des données géographiques du ber-

version scientifique des théories sur la passation des pouvoirs de la monarchie mongole à la monarchie moscovite. La poésie de Marina Tsvétaïeva, et plus généralement la revue *Verstes* (*Versty*), revue littéraire la plus proche des Eurasiens, publiée par le mari de Tsvétaïeva, Serge Efron, où se côtoient Rémizov. Artème Vesiolý, Karsavine et le prince Sviatopolk-Mirski, représentent la version littéraire. Le principe de *Verstes*, c'est la « frénésie », la frénésie russe, non européenne, « eurasienne » ; la revue puise dans les textes soviétiques qu'elle reproduit tout ce qui illustre et développe cette poétique de la frénésie, forme russe de l'*ubris*, démesure des Grecs : frénésie anarchiste d'Artème Vesiolý, frénésie masochiste de Biély dans *Moscou sous le coup*, dont est publié un extrait, frénésie tsvétaïevienne, frénésie de Rozanov, célébrée par Rémizov dans un article nécrologique peu conformiste, frénésie du protopope Avvakum, exhumé dès le premier numéro par Troubetskoy et dont les chapitres sur la Daourie peuvent être lus comme des textes « eurasiens ». Lev Chestov, qui participait au comité de rédaction, fournit en quelque sorte le manifeste philosophique avec son texte sur « les discours frénétiques de Plotin », montrant la révolte de Plotin contre le logos et sa parenté avec les *diatribes* d'Epictète, cependant qu'Arthur Lourié donnait une illustration musicale avec Stravinski et la « canonisation des genres musicaux bas », « élémentaires », ou encore « scythes » de la Russie. Nicolas Troubetskoy, dans ce même numéro de la revue, se livre à une analyse littéraire du *Voyage au-delà de trois mers* du marchand Nikitine, c'est-à-dire du plus célèbre des textes « eurasiens » de l'ancienne littérature russe (1473).

Il est remarquable, écrit Troubetskoy, que la seule prière à la Russie, une manifestation irrépressible d'ardent amour d'Afanassi Nikitine pour sa patrie, est citée dans le *Voyage en tatar*, et sans traduction russe.

[69]

Le recours au tatar, ou à l'arabe, ou au persan, dans les moments les plus intimes du texte, n'est-il pas la preuve de l'*eurasisme* du célèbre voyageur russe ?

---

ceau eurasien, mais encore elle l'a pour une large part créé à son profit en vue de l'avenir, comme un tout unique, adaptant pour son bénéfice les conditions géographiques, économiques et ethniques de l'Eurasie. » Dans *The Tsardom of Moscow* Vernadsky souligne toutes les vertus du royaume « eurasien » de Moscou qui sont symétriques à celles du royaume de la Horde : la tolérance religieuse en particulier. Le « Tsar blanc » ne fait que poursuivre l'œuvre de la « horde blanche »...

Troubetsky nous montre Nikitine pleurant sur le « ritualisme russe », mais se cachant par pudeur sous le masque tatar...

Nous voilà revenus à ce « connais-toi toi-même » russe qui est à la racine des interrogations slavophiles, puis « eurasiennes ». La réponse est-elle dans la géographie, dans l'histoire, dans le folklore, dans le « rituel russe », dans la vocation russe à l'« autocratie russe » ? En définitive tout concourt, pour les Eurasiens, à cette originalité de la Russie, pour laquelle ils bataillent avec l'Occident « romano-germain ». Malgré leurs efforts pour se distinguer des « slavophiles » historiques, et malgré de notables divergences, ils sont bien, en définitive, un surcroît de cette insurrection intellectuelle et affective de la Russie contre le modèle occidental. Au moment où la Russie bolchevique semble hésiter, où le Parti bolchevique est ravagé par les dissensions, où le nationalisme semble réapparaître sous l'internationalisme de façade, où l'Europe occidentale elle-même commence à céder aux idéologies corporatistes qui véhiculent une bonne part du rêve romantique, les Eurasiens marquent un moment important de « l'autoconscience » nationale russe. Ils ont joué peu de rôle à l'intérieur de la Russie parce que le principe de force, qu'ils adulaient, allait précisément l'emporter en Russie bien au-delà de leurs propres espoirs. Ils ont eu une influence paradoxale dans l'émigration russe qu'ils ont surtout aidé à se définir. Leur signification vient plus en définitive de la qualité des esprits qu'ils attirèrent un moment à eux, et cela s'explique par le fait que le mystérieux *hybride* sur lequel ils bâtissaient toute leur théorie, « Eurasie », non seulement était très bien choisi, mais incarnait le refus d'alignement culturel qui fait partie intégrante de la culture et de l'histoire russes et qui, sous des appellations changeantes, ne cessera sans doute jamais d'irriter, d'attirer, et d'enchanter... Un rejeton très particulier de la pensée « eurasienne » semble être le géographe et ethnographe visionnaire Lev Goumilev, père d'une théorie très romantique de l'ethnogenèse.

Poussés dans leurs retranchements, les Eurasiens définissaient l'Eurasie comme un « rythme », un rythme autre que le rythme européen, un rythme large, frénétique parfois, un rythme qui les accordait au grand empereur mongol, dont ils avaient fait leur figure de proue. Un rythme qu'ils ont baptisé « sarmate », ou « scythe », ou « eurasien », ou « mongol », peu importe au fond l'appellation, le rythme du *Sacre du Printemps*, des « Chants tsiganes » de Selvinski, de *La Russie lavée de sang* d'Artème Vesioly, des « Scythes » de Blok, le rythme de la force

*nomade*. Paradoxale, l'affirmation eurasiennne consistait à affirmer l'instable, à canoniser l'hétérodoxe, à jeter le vieux défi des nomades à toutes les forces sédentaires de la vieille Europe « abusivement » importées dans l'empire eurasienn...

Aujourd'hui que la Russie se cherche des « pères » qui ne soient ni l'ancien régime, ni le communisme, l'eurasisme se présente comme une thèse originale, préservant la Russie de l'extension pure et simple des thèses et critères occidentaux, sans reprendre la doxie marxiste. L'eurasisme peut servir de Bible géopolitique et offre une alternative à Fukuyama et autres thèses venues de l'Occident américain : l'avenir est déjà là ; il est fait de démocratie occidentale, de libéralisme économique et de fin des cultures [70] concurrentes. La coalition des eurasiens ou affiliés va de l'ex-dissident Alexandre Zinoviev à Alexandre Douguine. Beaucoup d'hommes politiques flirtent avec ce concept. Mais les cartes sont aujourd'hui brouillées très momentanément par l'alliance entre le président Poutine, qui pourtant a inclus beaucoup d'éléments de la géopolitique eurasiennne dans son discours, et le président Bush : le terrorisme, l'internationale terroriste empêchent pour l'instant l'eurasisme rénové de trop se développer. Les Russes, selon Douguine, sont un peuple d'empire, et d'empire eurasienn, mais ils sont aujourd'hui sans empire, à un stade postempire. L'empire est nécessaire parce que les Russes sont eurasiens, qu'ils n'ont jamais construit un État nation et en sont incapables. Ni ceci, ni cela, pensent les Eurasiens, mais « tertium datur », c'est-à-dire que la Russie ne sera ni un secteur occidental, ni un territoire en développement, mais un troisième objet. Un nouvel *ulus* dirigé comme celui de Tchinguiz par des méthodes absolument révolutionnaires, et contraires au rationalisme occidental. La Russie telle que la voient les nouveaux Eurasiens cherche son nouvel *ulus*. Douguine avance même la thèse qu'elle le trouvera dans une nouvelle alliance avec la Perse, l'Iran chiite, continental et anti-occidental... La chimère cauchemardesque du roman d'Andrei Biély *Pétersbourg* est donc toujours bien présente : le touranisme, et l'apparition du Touranien.

Nicolas Apollonovitch se mit à rêver : il était un ancien Touranien, il s'était réincarné dans la chair et dans le sang d'une vieille noblesse russe afin d'accomplir le devoir sacré : ébranler toutes les assises. L'antique Dragon devait se nourrir du sang dégénéré des Aryens et tout dévorer de sa flamme.

La pensée eurasienne a eu de grands moments, mais elle est restée idéologique, mais quand elle a été incarnée par de grands savants. Elle était leur part de rêve idéologique. Et ce rêve était double : détruire l'histoire au profit de la géographie, de l'espace, un espace qui différencie à jamais la Russie eurasienne de l'Europe des petits cantons. Et ébranler les assises pour donner du rêve utopique.

[71]

**VIVRE EN RUSSE** (2007)**I. LES CLÉS****E.****FUGA MUNDI**

[Retour à la table des matières](#)

Le monastère russe s'appelle souvent « désert ». Ainsi *Optina Poustyn* – le désert d'Optino. Fuir le monde pour rejoindre la terre promise en passant par le désert, en fuyant au désert, est un des piliers de la vie monastique et de la vie du croyant assimilé à un pèlerin.

La fuite d'Israël au Désert a créé l'alliance avec Dieu. La fuite du croyant au Désert crée l'alliance nouvelle de chaque croyant. Entre la « bonne industrie » bénédictine et la « fuite au désert » des anachorètes, la foi orthodoxe penche toujours vers la fuite, l'errance, le pèlerinage au désert, le *strannithestvo* (du mot *strannik*, l'errant).

D'où une étrange parenté avec les Puritains anglicans qui voulaient toujours aller plus avant dans la destruction de l'Église établie et finirent par imaginer la fuite hors du vieux monde vers le monde nouveau, la fuite du Mayflower hors du monde ancien, pécheur. Étrange parallélisme, mais qui explique une partie de la psyché russe, de la culture russe et de la littérature russe. Le plus connu des Puritains anglais est John Bunyan, auteur de *The Pilgrim's progress*, pèlerinage rêvé de l'âme inquiète, désireuse de fuir ses propres péchés et la sauvagerie de ce monde.

As I walked through the widerness of this world, I lighted on a certain place where was a Den, and I laid me down in that place to sleep ; and as I slept, I dreamed a dream. (Je marchais dans le désert de ce monde et descendis à un endroit où était un antre, je m'y allongeai pour dormir ; et dans mon sommeil j'eus un rêve.)

Le rêve de Chrétien est un rêve apocalyptique. Il aperçoit un homme qui ouvre un livre en fuyant sa demeure, qui pleure et tremble en lisant le livre et s'écrie : « What shall I do ? » Ce cri d'angoisse du Puritain qui ouvre le livre de la prédestination ressemble beaucoup au cri angoissé du révolutionnaire russe, du « croyant athée » (l'expression est du père Serge Bulgakov) : *Que faire ?* expression devenue le titre du manuel des « hommes nouveaux », le roman didactique de Tchernychevski, et qui fut repris par Lénine. Question pragmatique, question apocalyptique... « What shall I do to be saved ? » (Que dois-je faire pour être sauvé ?) est le cri du pèlerin puritain. Il s'adresse à sa femme et ses enfants, leur annonce que la ville va être réduite en cendres.

[72]

In which fearful overthrow, both myself, with thee, my wife, and you my sweet babes, shall miserably come to ruin, except (the which yet I see not) some way of escape can be found, where by we may be delivered. (Dans cette terrible chute, moi et toi, chère épouse, et vous, doux enfants, tous nous subirons une effroyable disgrâce, sauf si nous trouvons une voie de fuite – laquelle, ne sais encore – et lors trouverons le salut.)

Voilà le mot clé : « escape », fuite. C'est la fuite hors du monde, la fuite de l'anachorète, l'angoisse de Loth, de ceux qui fuient Sodome et Gomorrhe, qui savent que le livre est écrit, ouvert, mais pas encore déchiffrable.

Or, un des plus impressionnants poèmes de Pouchkine est inspiré par John Bunyan. Il s'intitule « Le pèlerin » (« *Strannik* »). Il a été écrit le 26 juin 1835, peu de temps avant la mort en duel, mais à un moment où le poète, par toute sa conduite, déjà commence à rechercher la confrontation fatale.



C'est un poème écrit en hexamètres iambiques, de caractère solennel et envoûtant. Il décrit en cinq parties la fuite du narrateur saisi par l'angoisse apocalyptique. Tous s'écartent de lui comme d'un insensé.

Je repartis errer, épuisé de mélancolie  
 Observant avec effroi tout autour de moi,  
 Tel un esclave qui trame une fuite sans espoir,  
 Ou un voyageur qui se hâte vers l'abri de nuit.

Un jeune homme vient à sa rencontre, avec un livre ouvert ; il lui confie sa peur et l'adolescent lui conseille la fuite. « Où fuir ? Et quel chemin choisir ? » L'adolescent, l'ange, indique une faible lueur au loin.

La cinquième partie est la plus étonnante ; marquée par une sorte de panique générale, elle aboutit à une pétrification presque surréaliste. La famille, les amis de Chrétien, saisis de panique, lui hurlent de revenir sur ses pas, la poursuite s'organise, mais Chrétien leur échappe.

Pouchkine n'est plus le poète anacréontique de sa jeunesse, son évolution a été foudroyante, et le voici qui appelle le puritain Bunyan à l'aide. Les moments critiques de son oeuvre sont toujours des appels à l'aide d'un illustre devancier : le Coran, *Faust*, Shakespeare... L'effroi devant le réel, le recours à la folie sont des motifs essentiels dans l'oeuvre de cet « athée du bonheur » si paradoxal qu'est Pouchkine. Eugène dans *Le Cavalier de Bronze*, Herman dans *La Dame de pique*, tous deux fuient dans la folie. Le héros du *Pèlerin*, lui, s'enfuit hors du monde parce qu'il ne supporte plus le réel.

Lermontov, dans trois nocturnes (« Nuit I », « Nuit II », « Nuit III ») et dans un poème étroitement lié à « Nuit I », traite de façon onirique le thème de la fuite hors de ce monde. Mais le leitmotiv de ces quatre rêves – celui de « Mort » (1831) est un rêve double – n'est pas la fuite, mais son inverse, le sinistre retour contraint sur terre. Chaque rêve est un monde imaginé qui offre la fuite hors de ce monde et chaque réveil est un retour-supplice. Le faux réveil dans le double rêve est un supplice à la puissance carrée. La tromperie est double. Cette terre est le lieu de vie, de souffrance ou de délice. Le rêve [73] fait passer à un autre lieu de vie, et le rêve dans le rêve à un troisième. « Mort » décrit ce départ rêvé hors de la vie, l'ac-

cès à un lieu où il n'y a plus « les lourds tourments de mon avenir et de ma mort ». C'est l'accès à un monde autre, un monde antérieur où le moi s'envole :

Et seule une pesanteur sensible  
 Dans mon envol me rappelait  
 Mon terrestre et bref exil.

Ces quatre nocturnes lermontoviens sont des cauchemars de *l'anti-fuite*. Le rêveur rencontre un géant, un livre ou un squelette titanesque qui le contraignent à retourner sur terre. Et c'est le cauchemar du retour à la vie terrestre, à la pesanteur et à la pourriture. Le livre ou le titan contraignent le moi qui s'envolait à retourner sur terre et rejoindre le cercueil de la vie. Le voici contraint d'assister à l'oeuvre de pourriture. La Mort tient deux êtres chers dans chaque main et lui donne le choix : lequel doit périr ? Il crie : les deux ! et s'enfuit en se tordant les mains.

Moins romantique, le poème de Pouchkine reste très proche du poème anglais de John Bunyan, il rejoint le désir si caractéristique du pèlerin russe de fuir le monde. Car la vie russe est marquée au XIX<sup>e</sup> siècle par l'eupéanisation d'un côté, la fuite hors du monde de l'autre. Le *strannik*, c'est cet homme de Dieu qui frappe à la porte de la princesse Marie dans *Guerre et paix* et qui chuchote des avertissements apocalyptiques. Ne t'installe pas dans la vie, dit le pèlerin russe. Il est en haillons, il porte souvent des fers, il est puant. Tolstoï les décrit dans son *Autobiographie*, dans *Guerre et paix*. Comme lui-même, tous les personnages qu'il aime traversent des crises de « dégoût » de la vie. « Je hais ma vie », déclare Pierre Bezoukhov au grand Maître de la maçonnerie qu'il a rencontré par hasard dans un relais de poste ; et celui-ci lui répond : « Si tu la hais, change-la ! » Dans *Résurrection*, Tolstoï s'intéressera aux plus fanatiques des pèlerins russes, ceux qui eux-mêmes s'intitulent « begouny » ou « fuyards ».

Les fuyards étaient une des branches les plus farouches du raskol, des schismatiques de la Vieille Foi. Les « philippiens » (du nom du moine Philippe) étaient les plus extrémistes. De la branche « philippienne » se détachèrent d'encore plus farouches anarchistes et dénonciateurs de l'Antéchrist, les partisans du soldat Evfimi, de Pereslav Zalesski et du moine errant Ioann. Ioann proclama au milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle que Pierre le Grand était une incarnation de l'Antéchrist et qu'il fal-

lait donc rompre tout lien avec l'État et la société, refuser les papiers d'identité, le service de l'État, la justice, les impôts. Sa devise était « se cacher et fuir ». En 1772 Evfimi proclama que tout orthodoxe devait se rebaptiser lui-même secrètement. Ce fut la secte des *stranniki* (errants) ou *begouny* (fuyards). Les fuyards prêchent comme les *bogomils* (ou les cathares) le refus du mariage. Ils refusent de dire leur nom. Ils sont totalement anarchistes.

Tolstoï dans sa quête religieuse rencontra les fuyards, et leur consacre une puissante page de *Résurrection*.

Comment t'appelle-t-on ? qu'ils disent. Ils se figurent que je vais leur livrer un titre quelconque. Mais je n'en porte aucun, j'ai tout abjuré : nom, domicile, patrie. Plus rien, je [74] n'ai plus rien. Je suis devenu moi-même. Comment je m'appelle ? Un homme ! – Et quel âge as-tu ? Je n'ai pas compté, je leur dis. Et d'ailleurs, on ne peut pas compter, puisque j'ai toujours existé, puisque toujours j'existerai. – Et qui sont tes père et mère ? – Je n'ai ni père ni mère – hormis Dieu et la terre.

Le dialogue entre ce nihiliste de Dieu et le prince Nekhlioudov a lieu sur un bac, lors de la traversée du grand fleuve sibérien Enisseï. Le prince fuit Pétersbourg afin de sauver Katioucha et par là même se sauver. Au moment du passage du fleuve, un fuyard lui enseigne un « passage » bien plus apocalyptique : le passage hors du monde. Pour le peuple, le « fuyard » n'était qu'un adorateur du vide, du *trou*... Mais en réalité ils enseignaient le passage définitif de la mort au monde à la vie dans la mort. La fuite tente Tolstoï, Tolstoï négateur, anarchiste, détestateur de l'argent, des biens. Il en veut à Shakespeare d'avoir tourné en ridicule la fuite du roi Lear sur la lande. Il fuira lui-même à Astapovo, en 1910, avec son laquais et son médecin Makovicki.

En 1903 il écrit le brouillon d'un récit sur la plus mythique de toutes les « fûgæ mundi », celle du tsar Alexandre I<sup>er</sup>, depuis longtemps soupçonné d'avoir mis en scène sa mort à Taganrog en 1825 et de s'être enfui en Sibérie où il serait devenu un « starets », le starets Fiodor Kouzmitch. Tolstoï écrit une préface, où il résume les données du problème. Puis viennent les « Notes posthumes du défunt starets Fedor Kouzmitch ». Alexandre a vu un soldat puni, qui est aussi physiquement son double, passer à travers la « rue verte », c'est-à-dire soumis au châ-

timent corporel des verges. Le soldat Stroumenski succombe aux coups. Le Tsar fait dérober le cadavre, il simule la maladie et, avec l'aide de son médecin, dont il a acheté la complicité, il met ainsi en scène sa propre mort. Dégoûté par sa vie de parricide (le meurtre de Paul I<sup>er</sup>, son père) et de pécheur, il va se réfugier dans l'incognito de la vie paysanne. Le thème du « prince mendiant » hante Tolstoï pendant une vingtaine d'années.

Qui est fou, demande le comte Tolstoï, et il n'est pas le seul. En somme, toute une marge du peuple russe orthodoxe se pose la même question, comme si chacun, et toute la société à certains moments, se regardait d'un autre regard, et s'apercevait qu'il a jusqu'à présent vécu comme un insensé. Il n'y a pas en Russie de tradition sceptique pour atténuer ces crises du mal-vivre. Un autre exemple, ce sont les femmes folles, ces « klikouchis » que l'on retrouve partout à la campagne et à la ville. Certes elles font penser aux possédées de Loudun, aux sorcières de Harlem, mais ici il s'agit d'un phénomène passif, et qui touche une part notable du peuple. Les femmes russes possédées apparaissent dès le XI<sup>e</sup> siècle. Au XIX<sup>e</sup> c'est le monde social aux marges de la société. Les *klikouchis* se recrutent chez les paysannes, parfois les marchandes, jamais la haute société. Elles expriment dans leur hystérie le refus du monde. On trouve dans le monde de Dostoïevski « klikouchi » et « fols en Christ ». Dostoïevski a rendu visite à un célèbre fol en Christ, Ivan Koresha, qui vivait au milieu de ses excréments dans une banlieue de Moscou. Dans *Les Démons* se retrouve un écho de cette visite, avec l'incursion de la cavalcade de Youlia Mikhaïlovna chez le fol en Christ et prophète Semijon Yakovlevitch. La « cavalcade » y arrive au moment où vient de se suicider un jeune garçon à l'auberge. « Pourquoi s'est-on mis chez nous à se pendre et à se tirer une balle si fréquemment ? » demande le narrateur. Le [75] fol reçoit en déjeuner. Les présents s'accumulent sur la table. Il envoie les pains de sucre à un marchand, il chasse un autre avec un balai, il crie des obscénités. Le mot russe que l'on traduit par « fol en Christ » est « *yourodivy* », étymologiquement, il désigne le « non-beau », le laid, le monstrueux (« *ourod* »). Ici c'est l'abjection qui sauve le monde, ce n'est pas la beauté. Dostoïevski a été fasciné par cette fuite dans l'ignominie, l'obscène, l'impur : le *yourodstvo*, qui représente la beauté invisible du Christ, celle que l'on n'atteint que par les voies de la fuite hors des conventions, des formes, du beau...

On peut citer ici le cas de Pryjov, un contemporain du romancier qui passa sept ans parmi les fols, les bienheureux, les idiots et les idiotes. Il était de convictions positivistes, mais il voulait étudier « l'ennemi ». *Le pope et le moine comme premiers adversaires de la culture de l'homme, Histoire de la liberté de la Russie, Les mendiants en Russie* sont ses principaux ouvrages. Dans sa *Confession* il déclare : « Toute ma vie a été une vie de chien. » C'est à prendre au pied de la lettre : il vit comme un mendiant, il accumule ses notes dans un sac. Parfois les colle ensemble et va les vendre. Il publie ainsi la brochure *Vie d'Ivan Yakovlevitch* qui, dit-il, fit découvrir le monde des « fols en Christ », du fanatisme, de l'ignorance et de la débauche, un monde inconnu des gens cultivés et niché dans le giron de l'orthodoxie moscovite.

Je savais déjà beaucoup de choses, mais là je fus épouvanté. Afin d'étudier jusqu'au bout ce monde, je m'habillais d'une simple chemise longue, je pris la besace et en compagnie d'une bande de bigots et cagots (150), y compris les filles qu'ils attirent pour les vendre, j'errai de monastère en monastère. Il y avait là la pire soulerie, des hurlements hystériques, sacrilèges, commerce d'innocents, chants, prières, lectures des textes saints et autres hystéries, ainsi que sortilèges. Le résultat fut mon livre sur les fols.

Pryjov fut entraîné par Netchaïev et inculpé avec lui après le meurtre de l'étudiant Ivanov, qui a servi de trame pour la fable des *Démons*. Douze ans de bagne. *Notes sur la Sibérie* en fut le produit littéraire. Le mendiant russe, y écrit Pryjov, est un mendiant volontaire, il a répudié la propriété, il s'enrichit de Dieu et porte la croix de l'humilité et de l'endurance. Oulania, par exemple, vend tout, donne tout et se fait mendiant – c'est l'appel de l'Apocalypse. Pryjov est un ascète du progrès, un « fol » du positivisme. Il est dépeint sous les traits de Tolkatchenko dans *Les Démons*. Il est le chien courant derrière le fuyard russe. Et, étrangement, lui-même se transforme en fuyard...

J'en arrive aux symbolistes russes. L'un d'entre eux devint un « begoun » alors que tous en rêvaient. Il s'appelle Alexandre Dobrolioubov. Né en 1876, quatre ans avant Blok et Biély. Peu de textes sont restés. Le premier est *Natura naturans, natura naturata*, dont voici la dédicace :

Est dédié à Fiodor Kouzmitch,  
Le grand serviteur de Dieu !

Plusieurs y ont vu par erreur une dédicace au poète Sologoub, qui avait pour nom et patronymique Fiodor Kouzmitch. Mais le grand serviteur de Dieu ne peut être que le starets Fiodor Kouzmitch. Le livre paraît d'ailleurs en 1903 en plein mysticisme [76] populaire, officiel et intellectuel. Ce sont les fêtes de la béatification de saint Serafin de Sarov qui vécut trente ans dans la forêt et s'adressait à tous en disant : « Ma joie ! ». Ce premier livre célèbre Dieu le Père, son apparition à Ezéchiel. Les poèmes comportent des indications musicales.

Adagio maestoso  
Sous moi les aigles, les aigles parlants  
Sous moi les bois noirs, les laies, les clairières  
S'égailent les bêtes rugissantes, galopantes,  
S'égailent aux tanières sombres souterraines  
Sous moi les aigles, les aigles parlants ;  
Oh là ! Les démons des bois, vous de minuit !  
Sortez devant la face du Grand Seigneur,  
Sortez, courbez-vous devant votre Tsar !  
Sous moi les aigles, les aigles parlants.

Les trois initiales de la devise mystique du prince Mychkine de Dostoïevski, AMD, (empruntées au « Paladin » de Pouchkine) introduisent à un poème *presto*.

Qu'implores-tu, ô Lumineux ? Aurais-tu soif d'yeux non déchiffrés, de souffle immaîtrisé de la passion ? Ou de sourire, vêtu de larmes, ou d'âme jeune vêtue de rosée ?

Je te donnerai un corps vierge, des jambes impudiques, des lèvres enivrantes... Tu viendras à la couche matutinale, ô toi Sévère !

Un beau jour de 1901 Dobrolioubov disparaît, fonde une secte. De temps à autre il réapparaît et revient prêcher à ses frères poètes la fuite vers la nature et vers

Dieu. Ses rares réapparitions produisent une impression phénoménale. Andreï Biély fait ainsi son portrait dans ses *Mémoires* :

Tout à coup il se fit errant ; saisi par un doute ravageur, abandonnant les livres, il s'enfuit vers les champs d'où il guettait, il poussait à la révolte. Il fut jeté en prison ; on l'en tira à grand-peine, le déclarant fou et le cachant dans un asile d'où il fut remis à ses parents. Derechef il disparut, sombra dans le néant. Puis réapparut dans le Nord : prêcheur et presque prophète : de sa propre foi. Il prêchait aux paysans le renoncement à l'argent, aux biens, aux images, aux prêtres ; il se louait comme journalier. Il ne demandait que la pitance, le vêtement et le toit – tantôt ici tantôt là. Son temps libre, il l'utilisait à prêcher, polémiquant avec les *khysty* d'Olonets, de la Volga, de Vologda. Sa secte croissait : des *khysty* renonçaient aux envoûtements collectifs et accouraient à lui, le rejoignaient des tolstoïens, dont il était proche ; il enseignait la prière du silence, le déchiffrement inconscient des Évangiles, il composait des hymnes-cantilènes à la Lumière-Raison, et il les psalmodiait avec ses apôtres.

Biély décrit un des « retours à la civilisation » du frère poète, il est à Moscou, de passage, et adjure ses frères de le suivre dans sa *fuga mundi* :

[77]

Le voici qui vient chez « frère Valeri », salue « frère Boris » <sup>27</sup>.  
Donne le livre !

Je le lui donnai. Il l'ouvrit, se noya dans le premier passage venu, le lut, quoi – je ne sais plus ; il releva les yeux sur moi et avec le même sourire d'enfant, très simplement il dit :

Et maintenant faisons silence, frère, toi et moi.

Dobrolioubov prêche la vie simple et la mort partout présente, répétant le mot de Hugo « pourriture est nourriture ». Puis il disparaît et Biély écrit : « je ne le vis plus. Tout devint triste dans la course boiteuse de la semaine à sept pattes. Ô cette roue d'Ixion ! » En 1905, Dobrolioubov abandonne une besace avec les manuscrits de son *Livre invisible*. Ses amis l'éditeront : vision d'apocalypse, effrois :

---

<sup>27</sup> Valeri Brioussov, Boris Bougaïev (dont le pseudonyme est Andreï Biély).

Devant vous – moi, ô hommes contemporains ! Vous n’avez pas besoin de combattre votre chair, votre pourrissement, votre mal. Vous le nommez, tout cela, néant, abaissement de l’homme, vous le nommez aussi amour de soi, soin de soi. Comme vous faites des simagrées ! comme vous vous contorsionnez pour ne pas voir !

Non, je ne mentirai pas comme vous, je ne dirai pas que chaque intention chez moi est pure, chez qui est-elle pure ? Vous êtes habitués à votre opprobre.

Non, menteur je suis comme le dernier des traîtres, dès l’enfance on m’apprit à voler, je ne parle pas et je ne trompe pas, mais je vole la vérité.

Dobrolioubov a traversé des provinces où sévissait la famine :

Écoutez quelques mots sur mes marches à travers les lieux affamés.

Ces lieux, je les ai traversés dans l’épouvante. C’était en bordure de la province d’Olonets. La terre me brûlait les pieds. J’avais peur panique de regarder les champs, d’entrer dans les lieux habités.

Ou encore il annonce les temps apocalyptiques :

Ami, ils commencent les jours sévères,  
Le frisson cette nuit a saisi le moindre brin d’herbe.  
Au soir le ciel si pur s’est enténébré.  
Préservez, amis, ciel pur et étoiles.  
Préservez, amis, pensées pures et yeux sévères.  
Sans eux comment entrer au paradis de l’esprit ?

Ses visions apocalyptiques portent sur le grand cosmos ou le petit cosmos (le Moi).

Longtemps je me suis tu, longtemps les sons se sont tus et j’ai plongé mes yeux dans le silence. Et j’ai vu l’irrésistible gravitation des gouttes de



mon sang dans chacune de mes veines. J'écoutai leur musique, semblable à la musique des étoiles.

Et j'aperçus une échelle infinie. Et mes membres, les plus infimes parties de moi, étaient chacun sur une marche. En haut de l'échelle je vis mon esprit immortel. Timidement, obstinément, irrévocablement il la gravisait !

[78]

Dobrolioubov est un cas limite, extraordinaire. Biély, Blok et beaucoup d'autres contemporains ont cherché la fuite dans le peuple, le cosmos populaire. On était aux dernières étapes de l'incroyable séparation du peuple et de la société cultivée, bientôt la révolution allait révéler le gouffre d'incompréhension et de haine entre peuple et intelligentsia. Les poètes symbolistes russes en étaient fortement conscients, leur sismographe enregistrerait des secousses terribles à venir. Le tremblement de terre de Messine, celui de Pompéi (le tableau de Bakst *Terror antiquus*, qui fit une énorme impression, date de 1910), les signes avant-coureurs de la révolution de 1905 qui avait révélé le monde clandestin des jacqueries à venir, tout indiquait que la société courait à une scission profonde, les poètes le pressentaient et tentaient de fuir vers le radeau du peuple. Le héros de *La Colombe d'Argent* d'Andrei Biély « va au peuple », est pris dans les filets d'une secte, celle des Colombes. Le chef de la secte organise une vision collective (*radenie*) où le jeune initié entre en liaison charnelle avec l'épouse du menuisier-chef de la secte (variante du Joseph de l'Évangile), puis, ayant donné sa semence, il meurt étouffé par la secte dans les bains d'une maison de marchande. Peu après paraît le livre d'Alexis Rémizov *La cinquième plaie*, un poème gogolien confiné dans les mythes oppressants et l'espace envoûté de la province russe. Le procureur Bobrov tente d'y appliquer la loi dans toute sa sévérité, mais devient lui-même *la cinquième plaie* de ce pays, qui n'est pas fait pour la loi, mais pour le cœur. Un vieillard qui a délivré une femme-klikoucha en fornicant avec elle le lui explique : il n'y a pas de criminels, mais seulement des pécheurs, et le pécheur est un malheureux. Bobrov finit dans d'horribles cauchemars.

Le héros lyrique du recueil *Cendre* d'Andréï Biély (1909) est lui aussi un « errant », et on rencontre dans le recueil quelques-uns des plus ensorcelants thèmes de cet aller au peuple qui n'inspire plus le désir de fomenter la révolution, comme

en 1874-75, mais de rejoindre la nef des fous du peuple, pour fuir le monde qui va périr.

Ô champs de ma terre stérile  
Là-bas vous êtes pleins de deuil !  
Par tes monts sans limite ni seuil  
Croïs, espace, bosselle-toi !

Hérissément lointain qui fume,  
Là-bas, villages échevelés,  
Torrent déchiqueté des brumes  
Espace affamé de ma terre,

Armée défaite de mes espaces :  
Espaces dans l'espace tapis,  
Russie, Russie, où puis-je fuir  
Tes famines, fléaux, orgies ?

*Pétersbourg*, « bilan » de tous les effrois russes, s'achève par un nom inattendu : celui de Skovoroda. Skovoroda, premier des fuyards russes, philosophe aux pieds nus qui allait de lieu en lieu avec sa besace et dans la besace ses manuscrits en russe, en ukrainien et [79] en latin ainsi que sa flûte. Né en 1722 dans la province de Poltava, il mourut en 1794 près de Kharkov. On retrouva dans sa besace chants et hymnes en latin ou en russe, en ukrainien ou en grec ancien. Son chant XII du *Jardin des chants divins*, germé des graines de la Sainte Écriture, proclame :

Point n'irai à l'opulente cité.  
Vivrai ma vie où le Temps se repose ;  
Ô Chênaie ! ô verte ! ô mère !  
En toi est joie, en toi Paix et Silence !

Ni mer, ni beaux habits je ne désire !  
Ils cachent chagrin, révolte et effrois.  
Ô Chênaie ! ô verte ! ô mère !  
En toi est joie, en toi Paix et Silence !

Savoirs neufs je ne veux, hors l'Esprit saint  
Et christique sagesse où est Douceur...

... Rien ne désire hormis le pain et l'eau,  
Mendier n'est chose amie – depuis longtemps  
A Pauvreté je n'aspire qu'à m'unir !

La théologie orthodoxe est apophatique. Elle dit ce que Dieu n'est pas. Elle ne dit pas ce qu'il est, comme fait la scolastique occidentale. Elle dit le néant du non-Dieu. Elle retrouve Dieu par l'absence de Dieu. Elle fuit le réel pour aller au vrai. Elle n'aspire pas à la bonne installation dans la vie terrestre, à la bonne industrie de l'Occident médiéval formé par la règle de saint Benoît. Elle demande au chrétien une « ecclésiatisation » plus complète que ne l'exige le christianisme occidental, habitué à composer avec le monde, mais elle admet sans grands problèmes les marginaux qui ne veulent pas entrer dans l'Église, mais qui ne la rejettent pas : errants, *starets* en marge des monastères. Skovoroda était les deux, et c'est pourquoi il a retenu l'attention de Biély et de ses contemporains : le philosophe Vladimir Ern lui a consacré un livre, voyant dans l'errant ukrainien le père de toute la philosophie russe ultérieure, qui ne sépare pas le logos de la vie. Dans une lettre Skovoroda dit de lui-même : « In solitudine non solus, in absentia praesens. »

[80]

**VIVRE EN RUSSE** (2007)**I. LES CLÉS****F.****LE DROIT DE PUNIR  
CHEZ DOSTOÏEVSKI**

[Retour à la table des matières](#)

C'est par la traduction des *Possédés* par Boris de Schloezer, dont j'ai eu le privilège de faire la connaissance, que j'ai découvert la littérature russe, et en partie par l'accès à l'œuvre de Dostoïevski. J'ai eu aussi la chance d'avoir pour professeur, à la Sorbonne, Pierre Pascal, lequel a eu un itinéraire bien particulier : dix-sept ans de Russie, un engagement dans le bolchevisme, en tant que catholique ! Il se voulait un « catholique bolchevique ». Il en était un unique en son genre, je crois. Et en plus, il était un dostoïevskien. Parmi les livres que vous pouvez lire sur Dostoïevski, il y a donc ceux de Pierre Pascal : son *Dostoïevski, l'homme et l'œuvre* constitue un classique. Son *Dostoïevski devant Dieu* est révélateur tant de Pascal que de Dostoïevski, puisque, comme Dostoïevski à l'époque de son engagement révolutionnaire, Pascal voulut changer le monde dans le sens des Évangiles. Faire advenir les nouveaux temps apostoliques... Dans le tome III de *l'Histoire de la littérature russe*, que j'ai codirigé chez Fayard, *Le temps du roman*, on trouvera le très bel article de fond sur Dostoïevski dû à Jacques Catteau, auteur également de *La poétique de Dostoïevski*, et éditeur de la *Correspondance* en français. La bibliographie sur Dostoïevski est immense, et elle croît sans cesse parce que le sujet de fond de l'univers romanesque dostoïevskien n'a pas fini de

nous interpellent : il s'agit en somme de la finitude et de l'infinitude de l'homme. Une des faces de cette thématique est la capacité qu'a l'homme de faire le mal, en tant que mal, et pour ainsi dire par choix du mal, contre Dieu. Et en corollaire le droit de punir : crime et châtement sont au cœur de tous les grands romans de Dostoïevski.

### ***La question du « droit de punir » dans la Russie de 1860***

La Russie des années 1860 discutait énormément du droit de punir. Et plus particulièrement du droit de punir par la mort. L'abolition de la peine de mort n'avait pas eu lieu en Russie puisqu'elle était déjà en vigueur depuis le XVIII<sup>e</sup> siècle, avec des exceptions pour les crimes de rébellion et lèse-majesté. C'était Elisabeth Petrovna qui avait aboli cette peine de mort. Sa motivation était une motivation chrétienne, mais elle l'avait remplacée par une peine physique infamante qui nous semble aujourd'hui fort barbare : l'arrachement des narines. L'arrachement des narines, ajouté à la marque [81] au fer rouge, faisaient du condamné un personnage reconnaissable jusqu'à la fin de ses jours, même après sa sortie du bagne.

Mais on discutait néanmoins beaucoup du droit de punir, parce que la Russie voulait passer d'un système ancien, archaïque de justice, à un système moderne. La Russie avait lu le livre de Cesare Beccaria, *Des délits et des peines*, paru en 1764 à Harlem, comme beaucoup d'ouvrages séditieux des Lumières, qui paraissaient en Hollande. En Russie il fut aussitôt traduit sur ordre de l'impératrice philosophe de toutes les Russies, Catherine II, Catherine la Grande, qui fit venir Diderot chez elle à Saint-Petersbourg, qui acheta les bibliothèques de Diderot et de Voltaire, qui avait en la personne de Frédéric Grimm un « agent » actif dans toute l'Europe des Lumières, pour assurer la liaison avec les philosophes et rabattre vers elle livres, œuvres d'art et nouveautés... Aussi l'Impératrice avait aussitôt lu le livre de Cesare Beccaria, premier ouvrage des Lumières, sur l'humanisation et la rénovation de l'institution punitive qu'on appelle « la justice ». L'édition russe *Des délits et des peines* date de 1766, deux ans après la publication à Harlem. Curieusement, deux ans plus tard, le livre n'en fut pas moins mis à l'index par le gouvernement de Catherine : résultat des attermolements de « la philosophe sur le trône »

qui, dès que cela la gênait dans son gouvernement autocratique de l'immense empire, faisait mouvement arrière.

Donc Catherine II donne mission à Grimm d'inviter Beccaria à Saint-Pétersbourg, où il recevrait une pension, et où il travaillerait librement à la poursuite de son œuvre et sa réflexion sur ce qu'est l'institution du juger et du punir. Et la fameuse « Grande Instruction » de Catherine, qui date de 1767, l'année qui suit la traduction russe de Beccaria, et prétendait conclure les travaux d'une commission qui avait siégé plus d'un an, fait de nombreux emprunts à Beccaria, comme aussi à Montesquieu ; la « Grande Instruction » élaborée avec un groupe d'amis, est destinée au Sénat, au législateur qui sous ses ordres devait mettre sur pied un code civil. Ce qui ne fut pas accompli. De toute l'entreprise, il ne reste donc que l'Instruction, laquelle en son chapitre X contient plusieurs thèses de Beccaria.

- Première thèse : *le droit de punir ne peut venir que de la loi* et non pas d'un quelconque individu souverain ou suzerain.
- Seconde thèse : *la proportionnalité de la punition*, laquelle doit être établie par la loi également.
- Troisième thèse sur laquelle nous reviendrons : *la peine capitale n'a aucun effet social* et, par conséquent, il convient de l'abolir ; et donc, le droit de punir ne doit pas aller jusqu'à l'exécution de celui qui a commis le crime.

Ce n'est pas un hasard si le premier grand roman de Dostoïevski reprend, mais en le mettant au singulier, le titre de Beccaria. Comme il n'y a pas d'article défini ou indéfini en russe, on peut bien comprendre « Le crime et le châtement » ou « Un crime et un châtement ». En passant au singulier, on effectue une sorte de double opération : le roman de Dostoïevski est la chronique d'un crime, la genèse d'un crime, l'exécution d'un crime, l'instruction concernant ce crime, et quant à la punition, elle semble occuper [82] moins d'espace, bien que les personnages du roman en parlent beaucoup. Raskolnikov est condamné au bague, mais cette punition est en somme auto-infligée, puisque le crime était parfait, qu'il n'existait point de preuves, et que sans l'aveu de Raskolnikov, son crime ne serait pas resté

impuni, un innocent aurait été puni à sa place. La punition n'est que l'épilogue : on se retrouve en Sibérie. Neuf mois ont passé, Raskolnikov est au bagne, en lui un « homme nouveau » est né. Le temps de gestation d'un petit être humain, neuf mois, est ici reporté sur le temps de gestation de cet homme nouveau, évangélique, qui est né de son crime et de l'aveu de son crime.

Pas seulement un crime, mais « le » crime, car on passe du cas sélectionné par Dostoïevski, à *une sorte de métaphysique du crime* : qu'est-ce qu'un crime ? Qu'est-ce que le châtimeur d'un crime ? En quoi peut consister l'acte de juger, l'instruction d'un crime ? Le mot russe pour dire « crime », c'est le mot « infraction », et le crime selon Dostoïevski est avant tout une infraction à l'humain, au divin qui est dans l'humain, et qui fait que l'homme est homme.

Beccaria est maintes fois cité dans les revues russes des années 1860 qui sont un moment d'intense effervescence intellectuelle, sociale, politique, en Russie après la mort du très autoritaire Nicolas I<sup>er</sup>, la défaite de la Russie devant les Anglo-Franco-Turcs, dans la guerre de Crimée, guerre qui va réveiller la Russie et déclencher les grandes réformes entreprises par le nouvel empereur Alexandre II. Monte sur le trône un réformateur. Il y a une grande agitation, *Le dernier jour d'un condamné à mort* de Victor Hugo bénéficiait en Russie d'une énorme célébrité, et fut un texte accompagnateur pour Dostoïevski.

L'argument essentiel contre la peine de mort, c'est la possible erreur judiciaire. Dostoïevski a rencontré des cas de condamnés victimes d'erreur judiciaire au bagne. Il y avait le cas du jeune noble Ilinski, un débauché, qui avait été condamné pour parricide, et puis sont apparus des circonstances et des faits nouveaux qui l'ont totalement innocenté. Il a été extrait du bagne et blanchi. Avec la peine de mort, on n'aurait pu l'extraire du bagne.

Il y a aussi la peine que le meurtrier s'impose à lui-même : ce qu'on appelle « la mort morale ». C'était la thèse de la « tête de Méduse » de Feuerbach, thèse reprise dans le livre d'un professeur berlinois, Bernard, auteur d'un ouvrage, traduit en russe aussitôt qu'il paraît à Berlin, et qui a pour titre *La peine de mort*. Ce juriste soutient que celui qui a tué, ou bien devient fou, ou bien se suicide, ou bien se pétrifie moralement, comme s'il regardait la tête de Méduse. Autrement dit, il y a *une justice qui fonctionne indépendamment de l'institution judiciaire*. Point

n'est donc besoin de mettre en œuvre une telle institution judiciaire. En tout cas, même si on le fait, quelque chose de plus important se passe parallèlement.

Dans *Crime et châtime*nt <sup>\*</sup>, Raskolnikov est montré dans un grand isolement social, coupé de tout groupe social. Le « raskolnik », c'est le schismatique religieux qui s'est coupé des autres. C'est par ce nom qu'on désignait les « Vieux-croyants », ceux qui n'ont pas voulu suivre la réforme des textes sacrés lancée par le dernier patriarche au XVII<sup>e</sup> siècle, Nikon. Les vieux-croyants voyaient là une abomination. Donc, dans le nom même de « Raskolnikov », il y a la thèse fondamentale de Dostoïevski : *le meurtrier se coupe de la société, et donc se punit lui-même.*

[83]

Dans les brouillons de *Crime et châtime*nt, on voit une petite réunion d'étudiants chez l'unique ami de Raskolnikov, Razoumikhine, discuter du sujet de la peine de mort, de la punition, de la peine en général, et ce juste après le meurtre de l'usurière. Le meurtre vient d'être connu : double meurtre puisqu'il y a eu le meurtre de l'usurière, que personne n'aimait, et le meurtre de la sœur de l'usurière, une sainte femme, Elisabeth, que tout le monde aimait beaucoup.

Je cite un passage de ce brouillon :

Il y a des milliers d'imbéciles, de bornés, d'handicapés, ceux-là, n'en parlons pas. La punition intérieure existe-t-elle ? La pitié existe-t-elle ? La pitié envers la punition elle-même ? Messieurs, je suis incapable de soutenir une discussion, et cela, je ne le veux pas, mais dire mon avis, cela je le peux. Je vais le dire, mais sans répondre à vos objections : le crime n'existe pas.

- Pas possible, tu ne parles pas sérieusement, s'écria Razoumikhine.
- Laissez-le parler. Au fait, au fait, « l'accomplisseur » peut.
- Quel accomplisseur ?
- N'importe quel accomplisseur, toute activité, même mauvaise, est utile, annonciateur d'une vérité neuve, prophète d'un monde nouveau, avec ses embardées dignes de la place publique, jusqu'au triomphe de ce qu'il y a de plus vil, jusqu'au nihilisme.

---

\* [Livre disponible dans [Les Classiques des sciences sociales](#). JMT.]



Je vous ai traduit, comme j'ai pu, le brouillon : lire et traduire un brouillon est difficile, parce qu'il n'y a pas forcément de syntaxe, l'auteur écrit pour lui-même, il dépose ses idées fulgurantes qui lui traversent l'esprit. On a de nombreux brouillons pour *Crime et châtiment* mais hélas, nous n'avons pas tout. Pour *Les Démons* (traduit parfois *Les Possédés*), on dispose de l'intégralité des brouillons. C'est aussi le cas de *L'Idiot*. Il s'agit donc d'idées qui traversent l'esprit de Dostoïevski et qu'il faut interpréter. On voit ici, combien cela concerne l'idée de punir. *La punition intérieure existe-t-elle ?*

Un autre passage de ce brouillon est très surprenant : on ne sait pas qui parle. Quelqu'un dit : « Le crime n'existe pas. » Le crime est hors de l'enceinte de l'humain, car tout ce qui est dans l'enceinte de l'humain doit avoir son utilité, puisque c'est là, dans l'enceinte de l'humain. Donc le crime doit être utile...

L'homme Dostoïevski a eu affaire à la justice, avant que l'écrivain Dostoïevski ne réfléchisse sur la justice. Catherine II, prince philosophe, n'appliqua jamais sa propre « Instruction », c'est-à-dire « réforme judiciaire ». Par suite, la procédure judiciaire en Russie resta « discrétionnaire », complètement inégale selon les états sociaux, les catégories sociales, et non publique, jusqu'en 1864. Il y a deux grandes dates dans l'histoire de la Russie avant 1917 :

– 21 février 1861 : l'abolition du servage. Dans toutes les paroisses de toutes les Russies, on lit l'oukase impérial qui affranchit l'homme russe du servage, et refait de la Russie un État chrétien.

– Et puis 1864, année de la réforme de la justice.

Auparavant, nous avons eu des tentatives de réforme de l'institution judiciaire par Catherine II, par Alexandre I<sup>er</sup> et par Nicolas I<sup>er</sup>, lequel demande à Speranski d'élaborer un code des lois, ou plutôt un rassemblement des lois ou *corpus* des lois. Ce code des [84] lois de Speranski est paru après la mort de Nicolas I<sup>er</sup> et le tome XV rassemble toutes les lois pénales. Il parut en 1857. Mais en 1848-49, quand le jeune Dostoïevski commence sa carrière, quand il s'enflamme pour des idées socialistes, il est fouriériste, c'est-à-dire partisan de Charles Fourier (Besançon 1772 - Paris 1837). L'organisation sociétariale qu'il prône repose sur les « phalanges » ou « phalanstères » (de phalange et « monastère »), petits groupes de travailleurs associés en une sorte de coopérative par actions. Cette utopie ne put pas se réaliser, malgré les tentatives de Fourier, mais le « fouriérisme » eut des

adeptes. L'idée du phalanstère enthousiasme Dostoïevski, car la vie sociale n'y est point organisée à partir de l'égoïsme individualiste, mais elle est fondée sur une économie collective, ce qui sera visible même dans le costume, puisqu'au lieu d'avoir les boutons sur le devant de son corps, on aura les boutons dans le dos, et donc on aura toujours besoin de quelqu'un pour s'habiller : c'est le principe de l'entraide.

Autre grand inspirateur : Lamennais. Il prône la subordination du pouvoir temporel au pouvoir spirituel. En 1830, il fonde avec Lacordaire et Montalembert le journal *L'avenir*. Condamné par Rome en 1832, il est élu représentant du Peuple en 1848 à l'Assemblée constituante. Lamennais marqua profondément le jeune écrivain Dostoïevski, qui fréquentait un groupe de jeunes qui lisaient Fourier, Considerant, Cabet, Pierre Leroux, grand socialiste chrétien, ou encore Saint-Simon, Helvétius. On se réunissait les vendredis chez un certain Petrachevski, qui avait une trentaine d'années. On était vingt, trente ou parfois même cinquante, et on débattait de questions comme la censure et son abolition, le servage et son abolition, la réforme de la justice, etc.

En avril 1849, lors d'une dernière réunion du cercle de Petrachevski, où se rendaient les deux frères Dostoïevski, Fiodor et Mikhaïl, on lut une traduction des *Paroles d'un croyant* de Lamennais, un puissant poème en forme de vigoureuse paraphrase de l'Apocalypse, poème de la foi et de la révolte. Quiconque a lu ce poème peut imaginer l'effet que ce texte pouvait avoir en 1849 sur des esprits jeunes exaltés rêvant d'émanciper la Russie. Cette apocalypse moderne, exaltant la révolte des peuples, fut lue, non pas en traduction russe, mais en slavon d'Église, la langue liturgique de l'Église orthodoxe, celle de la divine liturgie de tous les dimanches. La traduction avait été faite par un des membres du cercle Petrachevski.

Toutes les biographies de Dostoïevski rapportent le fait : à cette toute dernière réunion, Fiodor Dostoïevski a lu le texte d'une lettre de Biéliniski parvenue d'Ems, où le critique, conducteur des esprits de la Russie, soignait la phtisie qui allait l'emporter. Il s'adressait à Gogol, qui venait de publier *Extraits de la correspondance avec mes amis*, où l'auteur des *Âmes mortes* devenait un étrange père spirituel : il s'adressait à ses amis en leur disant ce qu'il fallait faire. C'était des propositions qui ne consistaient nullement à réformer le pays, il s'agissait d'une réforme de chaque âme. La lettre de Belinski est une sorte de proclamation de la Russie

progressiste à la Russie réactionnaire, un cri de douleur devant un grand génie qui fait fausse route et risque d'égarer les autres.

Dans la nuit du 22 au 23 avril 1849 qui suit cette lecture, tout le groupe est arrêté : chacun chez soi, au petit matin. Chacun est amené à la Chancellerie secrète et, au soir, ils partent tous pour les casemates de la forteresse Pierre-et-Paul, casemates dans lesquelles [85] les précédents révoltés, les « décembristes », avaient été en détention, les uns avant d'être pendus, car il y avait eu cinq pendaisons, et les autres avant de partir pour la Sibérie.

Donc voilà l'écrivain dans une casemate, glacée, sans lumière, humide, au niveau de l'eau. On peut encore visiter ces casemates de nos jours. Une commission militaire va procéder aux interrogatoires : le général Doubelt surveillait la procédure, l'isolement de chaque inculpé était total, mais l'ancien régime russe procure des raisons d'étonnement par rapport aux dictatures d'aujourd'hui : on pouvait commander de la littérature. Dostoïevski lit les revues littéraires récentes. En mai, Dostoïevski fournit à la commission une explication dans laquelle il se défend d'avoir fréquenté assidûment Petrachevski : « Je ne me rappelle pas m'être exprimé entièrement, tel que je suis chez Petrachevski. » Il admet y avoir lu la lettre de Belinski à Gogol, puisqu'il a lu, la veille de l'arrestation, cette lettre publique, mais, dit-il, d'un ton neutre, et il a lu aussi la réponse de Gogol, sans indiquer s'il était pour l'un ou l'autre. Or il est assez évident que Dostoïevski devait être partagé, dans la mesure où la sincérité de Gogol, son appel à la conscience individuelle, ne pouvaient pas ne pas le toucher.

Enfin, il défend le socialisme de Fourier comme un système pacifique qui n'engendre aucune haine et qui ne peut pas faire de mal au système social de l'empire.

En juin, il subit quatre interrogatoires, l'enquête s'acheva en septembre : deux décisions seront prises, l'une qui est la peine de mort, mais elle est soumise aussitôt à une autre commission, et cette autre commission, pour le cas où l'Empereur déciderait de gracier les criminels, propose des peines substitutives : pour Dostoïevski, ce fut d'abord huit ans de bague, puis quatre. Il semble que c'était là une proposition qui était faite en tenant compte du caractère de Nicolas Pavlovitch, lequel aimait assez avoir le beau rôle et donc gracier. Le Tsar effectivement usa de sa clémence, diminua les peines, commua toutes les peines de mort. Dos-

toïevski fut condamné à quatre ans de bagne, et huit de service militaire, en tant que simple soldat. Dostoïevski prit cette condamnation comme une grâce particulière de l'Empereur, parce que, à l'inverse de l'ancien bagnard, le soldat recouvrait ses droits civiques.

Seulement, la grâce de l'Empereur ne devait être annoncée qu'après le simulacre de l'exécution. Ainsi ce petit matin de septembre 1849 resta à tout jamais dans l'esprit de l'auteur, il est en particulier décrit dans une page de *L'Idiot*. Il reste aussi à tout jamais dans l'histoire. L'écrivain Vladimir Volkoff en a fait le sujet d'une nouvelle remarquable à trois « variantes ». Sur la place d'armes du régiment Semionovski, soldats et public sont rassemblés. Trois poteaux sont plantés. Il y a là un prêtre avec son crucifix, et on donne lecture des sentences fictives. « Condamnation à mort. » Dostoïevski a expliqué que son premier mouvement fut de dire : « Ce n'est pas possible. » Ensuite, il comprit qu'il allait être exécuté. Pendant une vingtaine de minutes, il a vécu *les derniers instants d'un condamné à mort*.

Ensuite ce sera le bagne pendant quatre ans. Sans visite et sans correspondance. La dernière lettre à son frère chéri Mikhaïl, date d'avant le simulacre d'exécution, et la lettre suivante est de quatre ans plus un jour, après l'arrivée au bagne. Là il sera en butte à la haine du peuple pour les nobles, autrement dit pour les intellectuels. Dostoïevski fait l'expérience d'une vie carcérale pendant quatre ans, il assiste à des scènes sauvages, à des [86] punitions corporelles, à ce qu'on appelle la « rue verte » : 500, 1 000, 2 000 ou 3 000 coups de verges entre deux rangées de soldats. On endure selon le degré de résistance de chacun. Il y en a qui meurent à 3 000 ou 4 000 coups de verges, et d'autres qui sont sortis vivants de 10 000 coups. Les *Souvenirs de la maison des morts* sont un compte rendu de la vie au bagne. Un compte rendu un peu biaisé parce que l'auteur désire, par-delà les questions que pose la cruauté institutionnalisée, affirmer également la bonté du peuple russe. Ils ont inspiré en 1924 un opéra au compositeur tchèque Janacek, *La maison des morts*, où l'indécision de Dostoïevski quant à la suprématie du bien ou du mal, du sadisme ou de la bonté dans l'âme de l'homme, est magnifiquement traduite en musique.

Les *Souvenirs de la maison des morts* (littéralement *Notes de la maison morte*) constituent une sorte d'enquête sur l'application de la peine. La censure ne trouva rien à redire à un texte qui portait sur un sujet brûlant dans tout système

judiciaire, et qui l'était encore plus en Russie. Elle s'inquiéta d'un détail : certaines scènes trop douces pouvaient donner l'idée que le pouvoir impérial avait trop d'égards envers des criminels. Au chapitre II des forçats buvaient de la vodka ou jouaient aux cartes la nuit en mangeant du pain blanc, alors que toute la Russie paysanne est au pain noir. Le président du comité de Censure de Saint-Pétersbourg écrit à la Direction générale de la Censure :

Des individus non évolués moralement, et que seule la rigueur des peines retient du crime, pourraient déduire de l'humanité des mesures prises par l'administration que le châtement pour les crimes graves est assez faible.

Dostoïevski écrivit alors un autre texte pour commenter son texte, et ajouter qu'il ne faut pas croire que le bagne est si doux que cela. Mais la Direction générale de la Censure donna finalement son *imprimatur* sans que l'auteur ait à remanier le texte.

Dostoïevski, dans le rajout qu'il voulait faire, expliquait que malgré tous les adoucissements qu'apporte le gouvernement impérial au sort des bagnards, le bagne n'en reste pas moins une souffrance morale intense. On a l'impression en lisant ce texte (pas encore traduit en français) que Dostoïevski se défend contre tous ceux qui jusqu'à aujourd'hui trouvent que la prison est trop confortable : aujourd'hui on parlera de poste de télévision dans chaque cellule, ou d'ateliers avec ordinateurs. Dostoïevski rappelle la privation fondamentale : une seule chose manque, l'air libre. La liberté.

Deux thèses s'opposent dans les *Souvenirs la maison des morts* autour de la question : les bagnards sont-ils des fauves ? Le Polonais Miretsky lance à Dostoïevski, en voyant six bagnards assassiner sauvagement un jeune Tatar : « Je hais ces brigands. » A ce moment-là le narrateur bagnard, *alter ego* de Dostoïevski, s'insurge : « Non, moi je ne peux pas haïr ces sauvages, ils sont tout de même le peuple russe. » Et Dostoïevski se rappelle à ce moment-là le serf Mareï qui l'avait consolé dans son enfance, un paysan mal dégrossi, mais si doux, si consolateur (il en reparlera dans son *Journal d'un écrivain*).

Je fixais les visages que je rencontrais, cette brute à la tête rasée, dés-honorée par les marques au fer rouge, hurlant sa chanson d'ivrogne, c'était peut-être le serf Mareï, pouvais-je lire dans son cœur ?

[87]

Donc, il y a peut-être des trésors dans cette brute : personne ne dispose de méthode pour peser les âmes.

Et puis par ailleurs, en voyant le bourreau à l'œuvre, Dostoïevski, ou plutôt le narrateur Gorientchikov, déclare :

Je suis d'avis que le meilleur des hommes peut tomber avec l'habitude dans la grossièreté et la stupidité des bêtes fauves. Les facultés de bourreau existent en germes chez presque chaque homme moderne, mais ces facultés de bestialité se développent inégalement.

On peut affirmer que ces deux thèses se retrouveront dans toute l'oeuvre de Dostoïevski. Ce sera l'antinomie de Sodome et de la Madone, de la brute et de l'homme reflet du divin. L'immense machine judiciaire, la commission du crime et l'application de la peine – tel est le champ où se joue cette antinomie. L'homme peut être le reflet de Dieu, comme le simple serf Mareï, ou peut être le bourreau, ce bourreau qu'il y a dans l'homme « le plus moderne », selon la formule de Dostoïevski.

Le bagnard Dostoïevski fut libéré le 24 février 1854. Il écrit aussitôt une lettre à son frère Mikhaïl pour raconter tout ce qu'il lui est advenu depuis son entrée au bagne : les fers portés pendant quatre ans (la première des choses en entrant au bagne est de passer à la forge, et à la sortie, on repasse à la forge), le transfert, le froid terrifiant, le monde grossier et les cris des bagnards, l'étouffante promiscuité et la première crise d'épilepsie en 1850. Il y a dans la lettre comme dans les *Souvenirs* une sorte d'archipel du bagne d'ancien régime. D'ailleurs Soljénitsyne se réfère à Dostoïevski, mais évidemment pour, ironiquement, relever la « bienveillance » de l'ancien bagne par rapport au nouveau Goulag...

En janvier 1877, un quart de siècle plus tard, Dostoïevski évoque l'affaire Pettrachevski dans *Le journal d'un écrivain*, il revient sur son passé parce qu'un jour-

naliste a écrit « qu'avec les *petrachevskiens* avait commencé la dégradation morale du révolutionnaire russe. Du temps des décembristes, ils étaient de milieu et de niveau intellectuel supérieur, puis ils dégénérent. »

Dostoïevski a certes abjuré ses idées révolutionnaires, mais en lisant cette insulte il se rebiffe. L'ami du procureur du Saint-Synode, le défenseur du régime s'écrie : non, les *petrachevskiens* n'étaient pas une variante dégradée du criminel politique russe. Ils étaient brillants comme leurs aînés, seulement ils ne connaissaient pas vraiment le peuple. « Nos révolutionnaires disent autre chose que ce qu'il faut et traitent d'autre chose, et cela depuis un siècle. » Autrement dit, c'était du gâchis, mais ce n'était ni dégradation ni déchéance.

La revue du ministère de la Justice, afin de préparer la réforme, publia des études comparatives sur les principaux systèmes judiciaires européens. On institue un Ordre des Avocats, on institue des jurys d'assises pour les affaires criminelles. On institue l'inamovibilité des juges, la publicité des débats qui deviennent contradictoires. Autrement dit, la Russie prend ce qu'il y a de plus avancé dans le système judiciaire de l'Europe de son temps. Ce qui reste, *grosso modo*, le système judiciaire jusqu'à aujourd'hui. Pour les petites affaires, certes, la paysannerie conservait ses cours de justice populaire, avec des juges élus et un droit coutumier.

[88]

Les réformes passionnèrent Dostoïevski. Les affaires criminelles sont très souvent évoquées dans ses articles, en particulier dans tous ceux du *Journal d'un écrivain*. Il parle de l'affaire Kaïrova, en mai 1876. De l'affaire Kornilova, en octobre 76 et en avril 77, parce que cette affaire fut rejugée. De l'affaire du général Hartung qui se suicida juste après sa condamnation par le jury d'assises en octobre 77.

Il pense que le jury d'assises conduit à ruser : l'avocat fait l'apologie du crime pour mieux blanchir madame Kaïrova. Ou bien il fait appel à la notion d'irresponsabilité. Ou bien il évoque constamment « l'influence du milieu ». Expression la plus détestable de toutes selon Dostoïevski. « Influence du milieu », comme si l'homme, et en particulier le criminel, était un automate conduit par le milieu. Il ne peut pas y avoir pire injure pour le criminel que la thèse du sociologue selon laquelle le crime est engendré par la misère. Dostoïevski a lutté contre cette thèse

tout au long de ses écrits, autant quand il était socialiste que lorsqu'il est devenu antisocialiste.

C'est la procédure elle-même qui invite les jurés à mentir et à répondre « non » quand cela devait être oui, mais parce qu'ils veulent l'acquittement. L'accusée a bien voulu tuer sa rivale (il s'agit de l'affaire Kornilova) ; les jurés ont néanmoins répondu « non », parce qu'ils voulaient l'acquitter. Dostoïevski se dit heureux qu'elle soit relâchée, mais inquiet qu'elle soit acquittée. On a oublié que le Christ ajoute toujours au pardon : « Va et ne pèche plus. »

Or les verdicts de clémence affirmant qu'un crime avéré n'avait pas eu lieu se sont multipliés en Russie dans les années 60-70. Ou alors on condamne à deux ans de baignade une mère qui a eu un geste infanticide, et on va priver les autres enfants de leur mère. Cela aussi indigne Dostoïevski.

Rendant compte du suicide du général Hartung, Dostoïevski écrit :

La faute est partout et dans les mœurs et dans les errements de notre société instruite, et dans les caractères formés et dressés par cette société, et aussi finalement dans les us et coutumes de nos jeunes tribunaux, empruntés au-dehors et insuffisamment russifiés.

Face au spectacle judiciaire, l'auteur du *Journal d'un écrivain* est éminemment dubitatif :

Le procureur en rajoute, il ment. L'avocat en rajoute, il ment. Qu'est donc devenu l'homme ? L'homme supérieur, civilisé ? Le sentiment d'humanité s'émousse et ce ne sont pas les pâmoisons théâtrales qui le restaureront,

C'est que toujours, selon Dostoïevski, joue un *processus mécanique d'amplification* dans la procédure du procès moderne. Il rêve d'une justice qui serait sans spectacle. Je cite :

L'amplification artificielle disparaîtra des deux côtés, tout apparaîtra alors sincère et véridique. Et toutes ces utopies ne seront réalisables que



tout au plus quand il nous poussera des ailes, quand tous les hommes seront devenus des anges, et alors il n'y aura plus besoin de tribunaux.

[89]

Le spectacle judiciaire le passionne donc. Mais il y voit toute la texture de l'histoire inachevée de l'homme : l'institution judiciaire doit rester pour l'instant, mais *elle ne sait pas peser les âmes*. Elle amplifie les indices, elle est théâtre. L'homme y est :

- soit acteur dépossédé de son autonomie,
- soit spectateur réduit à une communicabilité purement théâtrale. L'institution judiciaire moderne, en somme, déresponsabilise l'homme, déresponsabilise celui qui a commis le mal. L'œuvre romanesque de Dostoïevski va être *une pathétique revendication de responsabilité* du criminel.

Je voudrais m'attarder sur un épisode judiciaire cité par Ivan Karamazov, dans sa grande confrontation avec Aliocha, confrontation « pour » et « contre » Dieu. Ivan évoque « l'affaire Louis-Frédéric Richard » qui est l'avant-dernier condamné à mort de la République de Genève. Parmi les petits faits que Ivan collectionne pour instruire son procès contre Dieu en raison de la présence du mal dans la création, il y a cette affaire Richard dont il a pris connaissance par l'intermédiaire de brochures de pasteurs Genevois qui ont été traduites en Russe.

Une de ces brochures raconte les derniers moments de Louis-Frédéric Richard condamné à mort le 25 mai 1850 et exécuté le 11 juin suivant. Elle coûtait 15 centimes et se vendait au profit de l'enfant de Richard. Une autre brochure que je suis allé lire aussi aux Archives de Genève a pour titre : « Un nouveau tison arraché du feu ou l'histoire véridique de la condamnation et de la mort de Louis-Frédéric Richard exécuté à Genève le 11 juin 1850. » Dostoïevski, visiblement, connaissait l'institution genevoise qu'on appelle « les pasteurs consolateurs ». Le « pasteur consolateur », depuis le XVIII<sup>e</sup>, avait accès au prévenu et puis au condamné. Il était chargé de rédiger un « testament de mort », c'est-à-dire un résumé de toutes

les conversations qu'il avait eues avec le condamné, jusqu'à son exécution, en tentant de l'amener à la repentance et à la conversion – en « bon pasteur » qu'il est, c'était là son métier – et en même temps, en essayant de voir s'il n'obtiendrait pas de nouvelles révélations majeures pour l'affaire. Donc le testament de mort était strictement confidentiel et allait aux autorités de la République.

Dans le cas de Richard, les pasteurs consolateurs parvinrent à le convertir. « Encore une heure de moins, quel bonheur, bientôt je serai dans les bras de mon Dieu » ne cesse de répéter Richard, selon ce que rapportent les brochures. Enfin vient le jour de l'exécution publique en Place Neuve de Genève et Richard dit : « Voici le plus beau jour de ma vie qui commence » et il embrasse tout le monde, y compris le directeur de la prison. On ne saurait imaginer brochure plus édifiante.

Mais la lecture qu'en fait Ivan Karamazov, et avec lui Dostoïevski, est tout autre : pour lui, cela démontre *la présence du bourreau en l'homme*, en tout homme. Seulement c'est la présence du bourreau genevois et protestant, qui dit : « Meurs dans le Seigneur, sa grâce t'accompagne. »

Voilà un vrai bourreau, dit Ivan : « Meurs dans la grâce du Seigneur... » Je tire sur la guillotine et ta tête tombe dans le panier. Chez nous, les Russes, dit Ivan, on préfère des méthodes plus directes : le knout et les verges...

[90]

Et Ivan rapporte plusieurs affaires, dont celle de la fillette martyrisée par sa mère, avec la complicité du père. L'affaire était jugée à Radkov.

Après quoi, Ivan cite l'affaire du garçonnet, dévoré par la meute de chiens d'un général, parce que le garçonnet, en lançant une pierre, avait blessé par inadvertance un lévrier. Le général, propriétaire du lévrier, avait imposé que la mère de l'enfant assiste au spectacle de la meute de chiens se jetant sur l'enfant pour le dévorer. L'avocat obtint l'acquittement.

Maintenant il faut en venir à l'essentiel : le crime et la peine dans l'univers romanesque de Dostoïevski. Existents trois crimes essentiels :

Le *crime idéologique crapuleux* : c'est celui de Raskolnikov.

Le *crime pédophile* : viol d'enfant. Il est présent dans *Crime et châtiment* : le crime impuni commis par Svidrigaïlov qui s'auto-punit par son suicide. Mais il est commis aussi par Stavroguine et il est commis dans de nombreux autres interstices de l'univers romanesque. Il n'y a presque pas d'univers romanesque chez Dostoïevski, sans que l'on voie ce crime sur l'enfant.

Le troisième est le *parricide*. C'est le centre du roman final : le parricide mental commis par Ivan, Dimitri, Aliocha, les trois fils légitimes du vieux débauché Karamazov et Smerdiakov le fils illégitime.

*Crime et châtiment* est le compte rendu psychologique d'un crime crapuleux sous couvert d'idéologie. L'action est contemporaine. Un étudiant pauvre, sous l'action de théories mal digérées, décide de tuer une vieille usurière qui n'est utile à personne. Le roman comporte la structure d'un roman policier, mais cette structure est prise de l'intérieur. Comme nous suivons pas à pas Raskolnikov, nous sommes dans la conscience de Raskolnikov. Il n'y a pas de « suspens » pour savoir qui a commis le crime et comment il l'a commis. Tout le suspens tient en deux questions : comment y a-t-il eu une erreur judiciaire, et est-ce que Raskolnikov va s'auto-punir ou non ? Le suspens est uniquement psychologique : Raskolnikov entre en délire, supportera-t-il la pression psychologique énorme de son crime ?

Il y a un barrage idéologique que Raskolnikov a élaboré lui-même : le droit à tuer un pou. Le droit à être un Napoléon social. Si on en reste au langage purement psychopathologique, on dira : le barrage supportera-t-il la poussée névrotique ? Le criminel est pourchassé par la police, traqué par le juge Porphyre et tout le suspens est intérieur.

Nous, lecteurs, savons tout d'avance. Raskolnikov est convoqué chez le juge parce qu'on a retrouvé sa montre mise en gage chez l'usurière qui a été assassinée. Porphyre décrit lui-même sa technique : faire attendre le suspect... le mener jusqu'à la fièvre cérébrale. Raskolnikov a l'impression que Porphyre sait tout, puisque lui-même s'est déjà amené, sans Porphyre, jusqu'à la fièvre cérébrale. Le martyr de Raskolnikov va durer un mois : il finira par avouer, sous l'influence de la jeune prostituée évangélique, Sonia Marmeladov, qui lui fait lire le texte sur la résurrection de Lazare.

Dans une lettre à Katkov où Dostoïevski lui explique ce que sera le roman, il écrit :

La loi divine et la nature humaine ont triomphé. Le criminel décide d'accepter la souffrance pour racheter son acte. Il y a de plus dans mon récit, une allusion à cette idée que la [91] peine infligée juridiquement au criminel effraie infiniment moins ce criminel que ne se le figurent les législateurs, ne serait-ce que pour la raison que lui-même réclame moralement cette peine.

Or Raskolnikov est un étudiant en droit. Il a publié un article sur le droit des « hommes extraordinaires » selon ses mots – Napoléon étant, aux yeux de Raskolnikov, l'exemple même des hommes « extraordinaires » – le droit à enfreindre la loi ancienne, tout simplement parce que le moment est venu de forger une loi nouvelle, pour franchir une nouvelle étape, vers le bonheur de l'humanité, selon les dires des socialistes. Le juge Porphyre a lu l'article de Raskolnikov, dans *La parole périodique*, et curieusement, Raskolnikov ne sait pas que son article vient de paraître. « Vous vous appliquez à démontrer qu'au moment où s'accomplit le crime, le criminel est toujours un malade », dit Porphyre. Ce qui a particulièrement intéressé Porphyre, c'est la thèse de ce « droit au crime » qui est inséré *in fine* et qui est valable pour les « hommes extraordinaires ». Nietzsche fut frappé par la lecture de *Crime et châtement*, et certainement par cette dialectique de l'acte extraordinaire, puisque l'article de Raskolnikov expose la thèse en genèse, selon laquelle la *morale n'est valable que pour les faibles*. Et que pour les rares hommes qui apportent du neuf, il n'est pas besoin de cette morale.

L'ami de Raskolnikov, Razoumikhine, s'inquiète de ce paradoxe comme il s'inquiète de la thèse du crime généré par le milieu social. En somme de cette discussion émergent deux thèses sur le crime :

- l'une dite « socialiste » selon laquelle le crime c'est la protestation de l'homme exploité ;
- l'autre « prénietzschéenne », selon laquelle le crime, quand il est l'œuvre des acteurs des grands bouleversements historiques, devient un haut fait.

Selon l'interprétation de Vladimir Marinov, dans *Figures du crime chez Dostoïevski*, on passerait entre *Crime et châtement* et *Les frères Karamazov* du matricide au parricide, le génie de Dostoïevski étant de briser les barrières entre l'intrapsychique et l'intersubjectif

Svidrigaïlov, qui suit les fillettes et abuse d'elles, est le criminel pédophile par excellence ; dans son ultime songe, au moment de se suicider, il revoit une fillette qui lui tend les bras. Dans *Les Possédés*, dans le chapitre non inclus, celui de la confession de Stavroguine qui a abusé de la petite Marthe, il s'en confesse à l'évêque Tikhone. Il se rend chez l'évêque, un père spirituel qui dispose du don de lire dans les âmes qui viennent vers lui. Bernanos a emprunté ce thème à Dostoïevski.

Stavroguine a fait imprimer une confession en cinq feuillets, à l'étranger, il la fait lire pour la première fois à quelqu'un et, ensuite, il compte l'envoyer aux journaux et à tous les amis de sa mère, la Générale. Mais le 2<sup>e</sup> feuillet manque, celui qui raconte le moment du viol. Juridiquement Stavroguine se sait inattaquable car il n'y a aucune preuve, la petite Marthe s'est pendue de remords, se considérant coupable. Il est allé chez sa logeuse, a observé sa victime comme un naturaliste. Il n'y a aucune sexualité dans ce crime. Stavroguine, en enlevant le 2<sup>e</sup> feuillet, empêche qu'on sache le dernier mot, mais il y a un sadisme cérébral extraordinaire.

[92]

Stavroguine est un violeur mental qui a mené la petite Marthe à cette expression très forte : « J'ai tué Dieu... » Sous-entendu, en laissant souiller ce cœur de mon intimité où vivait ce Dieu.

Ces deux figures, Svidrigaïlov dans *Crime et châtement* et Stavroguine dans *Les Possédés*, sont des fragments de ce que Dostoïevski appelait de « grands pécheurs » : ce sont deux grands pécheurs qui échappent au tribunal, qui constituent leur propre tribunal, et chacun des deux se pend. Dans le théâtre du procès, ils représentent *la figure démoniaque* du dérèglement érotique. De la perversion qui a un fondement essentiellement mental et du criminel qui n'arrive pas à avoir son procès, qui donc doit instruire son procès contre lui-même. La société est ainsi

faite qu'elle ne leur accordera pas de procès. L'un et l'autre sont poursuivis par l'image de la fillette lubrique représentant un éros dépravé, l'éros impossible dans leur monde scindé en deux. Ils ne connaissent pas l'éros qui porte vers la vie, vers l'autre. Plus encore que Raskolnikov, on peut dire que ce sont des « schismatiques de la vie ».

Enfin, le parricide parachève la série des grands crimes. Comment relier ce thème au fait biographique le moins commenté dans la biographie de Dostoïevski, et de ses frères ? C'est *l'assassinat de leur père*, par des paysans dans la petite propriété de ce dernier. Après la mort de leur mère, le veuf, le docteur Dostoïevski, s'était retiré dans cette petite propriété qu'il avait achetée sous la forme d'une petite gentilhommière qui comptait une trentaine d'âmes. Le revenu était très faible. C'était un homme de caractère très difficile. Il semble qu'il ait été tué par ses propres serfs. L'affaire fut sans doute étouffée par la famille, parce que s'il eût commencé à y avoir une instruction judiciaire, comme tout le village avait participé à cette affaire, tout le village allait partir au bagne, et à ce moment-là, la propriété des Dostoïevski perdait toute valeur.

Le docteur Dostoïevski avait pris une servante comme maîtresse et avait eu une fille illégitime dans ce village. C'était après la mort de son épouse, il n'y avait là rien qui correspondit avec Svidrigaïlov ou Stravoguine. Or le jeune Fiodor Dostoïevski qui, à ce moment-là faisait ses études d'ingénieur à Saint-Petersbourg, avait l'habitude de demander régulièrement de l'argent à son père. Quand lui parvint la rumeur que son père avait été tué par ses serfs, qu'il était réduit à la misère, que s'est-il passé en lui ? Nous n'en savons rien. Il n'en parle pas.

Or le retentissement a dû être très fort chez un Fiodor Dostoïevski qui portait la paysannerie russe aux nues, allant jusqu'à la sanctifier. Il n'a pas pu ne pas être très fortement affecté par ce meurtre. Lui, Fiodor, qui réclamait souvent de l'argent à ce père, n'est-il pas coupable d'avoir poussé ce père à commettre des exactions sur le dos de ces paysans, pour leur soutirer des revenus plus conséquents ? Aucun exégète de Dostoïevski ne nous révèle quoi que ce soit. On a l'impression que le non-dit névrotique s'est étendu à certains commentateurs de Dostoïevski. On est aujourd'hui très circonspect sur cet épisode ; le seul qui l'ait largement et à fond exploité, ce sera Freud.

Citons-le :

Affectivité exceptionnelle, *fond pulsionnel pervers* qui devait le prédisposer à être un sadomasochiste ou un criminel, et *dons artistiques*.

[93]

Voilà selon Freud, les trois facteurs de la personnalité de Dostoïevski. La névrose se manifesta selon Freud en hystéro-épilepsie. C'est la grande thèse de Freud sur Dostoïevski : ce n'est pas une épilepsie congénitale, héréditaire, mais une épilepsie acquise, et une épilepsie acquise de par le parricide qui a été commis mentalement. La haine du père et l'amour du père trouvent habituellement leur solution dans l'angoisse de castration et le sentiment de culpabilité et donc une très forte tension entre le moi et le surmoi. Ce qui expliquerait, selon Freud, l'acceptation totale de sa punition par Dostoïevski. Il accepte le bain et même deviendra un avocat du régime tsariste. Ce qui explique une oeuvre fondée sur la revendication de la responsabilité du criminel, à qui ôter sa responsabilité, en expliquant le crime par la sociologie, équivaldrait à le livrer à nouveau à l'angoisse et à la castration. Freud écrit :

Ce n'est guère un hasard si trois des plus grands chefs-œuvre de la littérature de tous les temps, *Œdipe roi* de Sophocle, *Hamlet* de Shakespeare, et *Les frères Karamazov* de Dostoïevski, traitent tous du même thème, le meurtre du père.

Rivalité sexuelle avec le père selon Freud, meurtre du père primitif de la horde, selon Vladimir Marinov qui s'appuie sur le texte de Freud *Totem et Tabou*, avec le thème du père et de la horde. Le crime dans *Les Frères Karamazov* est envahissant, il pervertit toute la fratrie ou toute la horde. Le père Fiodor représente le père orgiaque et dépravé. Smerdiakov qui est le fruit du viol d'une femme vagabonde et faible d'esprit qui passait par là, que le vieux dépravé Fiodor Karamazov a prise derrière une palissade, et qui avait pour nom « Smerdiatchaïa », « la puante » ; et son fils, c'est le « puant », Smerdiakov.

Il y a donc *Smerdiakov* qui est laquais chez son père biologique, il y a *Dimitri* le romantique, le schillerien, l'âme ardente qui est un sauvage domestiqué, qui selon Freud a peur de la femme pure, Katarina Ivanovna à qui il a été fiancé. Il y a Ivan, le révolté studieux, le philosophe, à la fois détaché des pulsions et secrètement complice de *Smerdiakov*, et puis il y a enfin Aliocha (ou Alexis) qui est le fils mystique avide d'extases, mais d'extases « dionysiaques » dira Freud, interprétant à sa façon l'épisode évangélique des noces de Cana, que voit en songe Aliocha.

Le procès joue ici un rôle essentiel, sa mise en scène occupe une bonne moitié du roman. Il y a l'enquête préliminaire, le déplacement du juge instructeur à Mokroïe, où Dimitri dépense à bride abattue son argent pour séduire Grouchengka, le recueil des témoignages, la grande liturgie du procès avec les deux draperies menteuses que sont le réquisitoire et la plaidoirie.

Le Point de départ du roman est l'histoire d'un certain lieutenant Ilinski que Dostoïevski avait connu au bagne, fils débauché criblé de dettes, condamné à vingt ans de bagne pour l'assassinat de son père, et puis innocenté et relâché. Dès la rencontre chez le starets Zossime, le père spirituel d'Aliocha, qui joue le rôle du père de substitution idéal, il est question du statut métaphysique du crime, car dans le salon du couvent, où sont rassemblés tous les protagonistes, nous apprenons qu'Ivan (tout comme Raskolnikov) a écrit un article que commentent les invités du starets. C'est un article écrit en réponse à un prêtre auteur d'un ouvrage sur les tribunaux ecclésiastiques et leur territorialité [94] juridique. Ivan soutient que ce n'est pas à l'Église de rejoindre le giron de l'État, mais que c'est à l'État encore resté païen, d'entrer dans l'Église et alors le crime et le jugement changeront radicalement : le criminel ne sera plus soumis à une peine violente et inefficace. Le criminel sera excommunié, un point c'est tout. Ce sera le châtiment terrible qui fera disparaître le crime, car le criminel, au moins en Russie, est un croyant.

Zossime approuve. Il dit que tous ces envois aux travaux forcés, aggravés autrefois encore de punitions corporelles (car depuis 1864 on a aboli les punitions corporelles, la « rue verte » et autres punitions corporelles qui sont décrites dans les *Souvenirs de la maison des morts*) ces envois et ces punitions n'amendent personne et surtout n'effraient aucun criminel. Le membre nuisible est retranché mécaniquement et envoyé au loin, dérobé à la vue. Un autre criminel surgit à sa pla-



ce et peut-être même deux. La solution vraie, vous avez raison Ivan, c'est la conversion de la société à l'Église, donc la régénération totale de l'homme. Ivan, l'athée, ne voit que cette solution, comme le starets, homme de Dieu, mais la différence entre les deux, c'est que Ivan voit cette solution mais ne peut pas y croire. Ce serait des « Noces de Cana » à tout jamais, ou, en employant le vocabulaire théologique orthodoxe, ce serait « l'apocatastase », c'est-à-dire le relèvement de toute chose à la fin du monde, dans une vision où il ne peut pas y avoir d'enfer, rien qu'une dissolution totale du mal.

En somme dans cette discussion, l'athée et le saint se rejoignent : « Si Dieu n'est pas, alors tout est permis » (fameuse formule reprise par Sartre) il n'y a, alors, ni vertu ni amour. Et Satan, lors de l'hallucination d'Ivan, rappelle à ce dernier qu'il a écrit un poème intitulé « Le Cataclysme géologique ». Satan dit à Ivan :

Puisque Dieu et l'immortalité n'existent pas, il est permis à l'homme nouveau de devenir un homme-dieu ; fût-il seul au monde à vivre ainsi, il pourrait désormais, d'un cœur léger s'affranchir des règles de la morale traditionnelle auxquelles l'homme était assujéti comme un esclave. Partout où Dieu se trouve, il est à sa place, partout où je me trouverai, ce sera la première place. Tout est permis, un point c'est tout.

Ivan a beau lui dire : « Tu n'existes pas, tu es mon reflet, tu es ma maladie. » L'autre lui répond : « Si je n'existais pas, tu ne discuterai pas avec moi. » Et finalement, Ivan se rappelle la scène où Luther qui avait vu le diable, lui avait jeté l'encrier à la figure.

La proximité des deux pôles qui aimantent le roman (et la pensée de Dostoïevski) est fondamentale. Ivan, l'auteur du poème géologique, et l'inventeur de la légende du grand Inquisiteur, et Zossime, le père séraphique. Tous deux pensent que seul Dieu peut vraiment instruire le procès du mal. Seulement la différence est que l'un croit et que l'autre ne croit pas.

Du rapprochement de ces polarités contraires naît le roman et l'extraordinaire fièvre qu'il entretient en nous quand nous le lisons. Smerdiakov le meurtrier rend trois visites à Ivan, juste avant et après le meurtre. Ces trois visites sont extraordinaires, car elles mettent en œuvre l'osmose du pseudo et du vrai intellectuel.

Smerdiakov vient dire à Ivan, dans la troisième conversation : « Vous-même désiriez vivement la mort de votre père. » Les rumeurs traversent tout le microcosme de la ville où se passe le crime. Son nom même veut dire « la ville où l'on pousse le bétail » : on songe à l'épisode évangélique [95] des démons qui sortant du possédé, entrent dans les porcs et les précipitent à la mer. Passage mis en exergue aux *Possédés* de Dostoïevski. Ivan répond :

Écoute, monstre, je ne crains pas tes accusations, dépose contre moi toutes les accusations que tu voudras. Si je ne t'ai pas assommé tout à l'heure, c'est simplement parce que je te soupçonne de ce crime et que je veux te livrer à la justice. Je te démasquerai

Face à la spectaculaire erreur judiciaire se déroule un autre procès, plusieurs autres procès dans l'âme de chaque protagoniste. Le principal procès a lieu dans l'âme d'Ivan, l'inspirateur du meurtre ou meurtrier mental. Dans cette troisième entrevue, il y a un détail qui est extraordinaire : Smerdiakov a apporté la preuve que c'est lui qui a bien tué, c'est la fameuse enveloppe dans laquelle se trouvait l'argent qui a disparu, enveloppe portant les trois numéros que connaît Ivan.

Smerdiakov relève la jambe de son pantalon, il abaisse sa chaussette et il en sort la liasse des 3 000 roubles :

- Tu m'as fait peur avec ce bas, dit Ivan.
- Vraiment, vous ne saviez pas, répond Smerdiakov.
- Non, je ne savais pas, je croyais que c'était Dimitri. Ah frère, frère, dis moi, écoute : tu as tué seul, sans mon frère [sous-entendu : sans l'aide de Dimitri ?].
- Seulement avec vous, avec vous seul.

Smerdiakov cache la liasse de billets sous un livre, un des nombreux ouvrages de lectures théologiques d'Ivan. Il s'agit du livre contenant les « Sermons de notre Saint Père Isaac le Syrien ». Évêque de Ninive au IV<sup>e</sup> siècle, Isaac était un grand ascète et apôtre du vœu de silence.

Pendant le procès, au moment où Ivan voudrait témoigner, il est terrassé par une attaque cérébrale, il perd alors la raison. Il ne saurait y avoir de conclusion à

ces réflexions sur « Dostoïevski et la justice », puisque Dostoïevski n'a pas trouvé la conclusion définitive.

J'ai mentionné « l'affaire Richard » qui s'est jouée à la fin de la période de la peine de mort à Genève. L'affaire Richard est intéressante, parce qu'elle a révolté Victor Hugo. Le pasteur Bost avait demandé à Victor Hugo son soutien pour la révision de la Constitution de la République de Genève, afin d'abolir la peine de mort. Depuis Guernesey, Hugo réagit avec chaleur :

Ce que vous faites est bon. Vous vous êtes adressé à moi, je vous remercie. Vous m'appellez, j'accours, me voici. Genève est à la veille d'une de ces crises normales, qui pour les Nations, comme pour les individus, marquent les changements d'âge. Vous vous gouvernez vous-mêmes, vous êtes des hommes libres, vous êtes une République. Hélas, le sombre rocher de Sisyphe, quand donc cessera-t-il de rouler et de retomber sur la société humaine, ce bloc de haine, de tyrannie, d'obscurité, d'ignorance et d'injustice, de rancœur, qu'on nomme « pénalités » ?

Nous voici revenus à Beccaria, à l'ajustement de la justice humaine aux lois de la civilisation, qui pour Dostoïevski sont les lois divines. Hugo ajoute :

[96]

Quand donc la justice humaine prendra-t-elle mesure sur la justice divine ? Quand donc ceux qui lisent l'Évangile comprendront-ils le gibet du Christ ?

On croirait lire là du Dostoïevski pur : cela explique l'amour que porte Dostoïevski à Hugo. Mais Dostoïevski agit différemment. Il met en scène dans le débat un *élément non rationnel* que l'on retrouve à la fin de la légende du Grand Inquisiteur.

Une fois de plus Zossime et Ivan se retrouvent. Zossime, dans ses entretiens pris en notes par Aliocha, nous dit :

Souviens-toi que tu ne peux être le juge de personne, car avant de juger un criminel, le juge doit savoir qu'il est aussi criminel que l'accusé et peut-être plus coupable de son crime.

Telle est la thèse centrale de Zossime. Ce dernier nie l'enfer, bien que ce moine orthodoxe doit croire en l'enfer sur un plan théologique. (Dans l'orthodoxie, il n'y a pas de purgatoire, mais un enfer.) Il nie l'enfer, cette invention théologique qui semble être à l'image de la justice humaine, et non pas l'inverse.

C'est un péché nous dit-on de prier Dieu pour ceux qui sont en enfer et l'Église les repousse en apparence. Mais ma pensée intime, c'est qu'on devrait prier pour eux aussi.

Quant au Poème d'Ivan, c'est un long réquisitoire de l'Inquisiteur de Séville, du XV, contre Jésus qui vient de réapparaître de façon anonyme dans les rues de Séville. L'Inquisiteur, c'est-à-dire toute l'Église chrétienne établie, surtout l'Église catholique romaine selon Dostoïevski, a voulu « corriger » l'œuvre du fondateur Jésus. L'Inquisiteur s'est adressé aux faibles et aux humbles et prétend faire leur bonheur en les déchargeant du poids de leur liberté. La thèse était déjà dans *Les Possédés*. Les hommes humbles préfèrent que l'on s'occupe d'eux, et de ne plus avoir le poids de leur responsabilité, de leur liberté :

Demain sur un signe de moi, tu verras ce troupeau docile apporter des charbons ardents au bûcher où tu monteras, car si quelqu'un a mérité plus que tous le bûcher, c'est toi. Demain je te brûlerai.

Ivan conclut :

Voilà comme je voulais terminer. Tout à coup le Prisonnier [avec une majuscule, c'est du Christ qu'il est question] s'approche du vieillard [le Grand Inquisiteur], et il baise en silence ses lèvres exsangues. C'est toute la réponse.

Ainsi la réponse de Dostoïevski au problème du crime et de la peine, c'est que face à tous les discours, réquisitoires, plaidoiries, la vraie réponse ne tient pas en un mot, elle est hors des mots, complètement apophasique. *Le débat*, l'aveugle débat enflammé, le débat judiciaire, aura *lieu en vain*, parce qu'il n'y a pas de dernier mot judiciaire, ce n'est pas dans le domaine des mots que cela se passe. Telle est la thèse fondamentale de Dostoïevski.

[97]

**VIVRE EN RUSSE** (2007)**I. LES CLÉS****G.****LE THÈME APOCALYPTIQUE  
DANS LA CULTURE RUSSE**

« Désormais il n'y aura plus de temps. » *Apocalypse X*,  
6

« Si nous admettons que cet ange “à la voix de sept tonnerres” n’a pas voulu proférer des inepties, il faut qu’il ait voulu dire que désormais il n’y aura plus de transformation. »

Emmanuel Kant, *La fin de toute chose*.

[Retour à la table des matières](#)

L'iconographie russe représente beaucoup moins souvent l'Apocalypse que l'iconographie occidentale. Elle ignore le genre des Danses macabres inspirées en Occident par les grandes peurs, et qui a donné des chefs-d'œuvre comme la tapisserie d'Angers ou les fresques de l'abbatiale de la Chaise Dieu. Une des raisons en est que le livre de l'Apocalypse fut absent du canon de la bible orthodoxe grecque du IX<sup>e</sup> au XIV<sup>e</sup> siècle. Le patriarche Photius l'avait en effet supprimé. En Russie, le thème apocalyptique apparaît donc avec retard, au début du XVI<sup>e</sup> siècle, et ne prend une certaine ampleur qu'au XVII<sup>e</sup> siècle, en particulier dans les cycles de fresques de l'antique ville de Yaroslavl. Il réapparaît sous une influence occidentale, celle des fameuses gravures de Dürer qui ont circulé en Russie comme dans

le reste de l'Europe et qui eurent partout un très grand succès.<sup>28</sup> La cathédrale de la Dormition au Kremlin de Moscou possède une des très rares icônes sur le thème de l'Apocalypse, due au maître Dionissi et à ses élèves. L'icône frappe par sa complexité, alliée à l'énergie des figures, celle des anges ou des chevaux annonciateurs, mais elle est remarquable aussi par sa luminosité et la tendresse des couleurs<sup>29</sup>. Lors de la restauration de la cathédrale de l'Annonciation, en 1947, on mit au jour des fresques peintes vers 1505 qui représentent le jugement dernier. Mais c'est surtout au XVII<sup>e</sup> siècle et surtout à Yaroslavl dans l'église du Nouvel-Elie et dans celle de Toltchkovo que les cycles apocalyptiques sont étonnants. Une des différences entre l'Apocalypse russe et les Apocalypses occidentales est certainement leur douceur et leur grâce : alors qu'en Occident le fantastique l'emporte, conforme d'ailleurs à l'esprit du livre, l'orthodoxie russe hésite à représenter le désordre. Les « jugements derniers » sont en général de sages compositions en étages où la position centrale est occupée par le Christ Juge, l'enfer étant relégué dans le coin droit inférieur sous forme d'une bouche qui absorbe un chemin de [98] sang descendant. L'ordre du cosmos reste intact, alors que l'Apocalypse dépeint le désordre le plus violent. L'orthodoxie préfère ce qu'elle appelle l'apocastase, c'est-à-dire le retour de toutes choses à leur place, dans l'ordre cosmique. Des théologiens orthodoxes contemporains comme Kallistos Ware ont écrit que l'enfer est la privation du regard de Dieu : une pure absence de Dieu. Nous sommes loin du texte rugissant de saint Jean... Mais nous sommes proches de « la fin de toute transformation » selon Kant.

À sa manière paradoxale, en 1918, réfugié au monastère de la Trinité-Saint-Serge, au nord de Moscou, Vassili Rozanov écrira dans son *Apocalypse de notre temps*<sup>30</sup>:

<sup>28</sup> Cf. Louis Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, tome II, P.U.E., Paris, 1957.

<sup>29</sup> Cf. V. Lazarev, « Dionissi et son école » in *Istorija russkogo iskusstva*, Académie des Sciences, Tome IV, Moscou, 1955.

<sup>30</sup> V. Rozanov, *L'apocalypse de notre temps*. Traduit par Jacques Michaut, L'Age d'Homme, Lausanne, 1976, p. 53.

Nul doute que l'Apocalypse n'est pas un livre chrétien, mais antichrétien, et que le Christ qui y est mentionné, quoique rarement, avec « un glaive sortant de la bouche », et des pieds « semblables au jaspe et à la sardoine », n'a rien de commun avec celui dont nous parlent les Évangiles. Rien dans cette ordonnance du Ciel ne rappelle les images chrétiennes. En somme tout est nouveau...

Pour le paradoxaliste des temps nouveaux, « l'Apocalypse exige, appelle et commande une religion nouvelle. Voilà son essence. Mais alors que s'est-il donc passé ? » La réponse est que les hommes et le monde traversent une crise apocalyptique, mais que le christianisme ne la traverse pas. Le monde est nouveau et il rugit comme l'Apocalypse, mais le christianisme reste le même, doux et « lunaire ». Rozanov annonce en somme, juste avant de mourir de faim dans son refuge monastique, que l'Antéchrist de saint Jean et même le Christ de saint Jean, aux pieds de jaspe et de sardoine, ont détrôné le Christ, le vrai.

L'Apocalypse n'est pas une parole, c'est quelque chose que l'univers a vomi après que l'autre Maître de cet Univers a prononcé ses paroles prophétiques et menaçantes, et parlé pour la première fois du jugement de ce monde.

Aucun texte russe n'oppose de façon aussi éclatante l'Apocalypse au canon chrétien du Nouveau Testament. Comme toujours, il est malaisé de définir de quel côté est Rozanov, du côté des rugissements et du glaive nouveau, ou du côté du doux Sauveur... Les bêtes sont sorties, le lion, le taureau, la vierge et l'aigle rugissent, tout est devenu hurlement de la force. Et le Christ, lui, est venu pour « ne pas pouvoir ». Peut-être ces tragiques gémissements de Rozanov au moment où l'histoire s'ouvre comme un volcan et l'ancienne Russie chrétienne tombe sans que rien ne l'ait violemment poussée, nous indiquent les raisons de ce refus du désordre de l'Apocalypse dans l'ordre liturgique et cosmique de l'icône. La psyché russe et orientale n'est que trop portée à l'angoisse des Fins dernières, il fallait la contenir. Une rencontre inattendue de la pensée de Rozanov avec celle d'Emmanuel Kant mérite d'être observée. Kant écrit dans *La fin de toutes choses* :



S'il advenait un jour que le christianisme cessât d'être digne de tout amour, alors la pensée dominante des hommes à son égard serait marquée par le rejet et le dégoût, car en matière de choses morales il n'est pas de neutralité, et moins encore de coalition entre des principes antagonistes. Et l'Antéchrist, que l'on considère comme le précurseur du jugement [99] dernier, établirait alors, bien que pour peu de temps, son règne, vraisemblablement fondé sur la peur et l'égoïsme. Mais ce serait alors la fin inversée de toutes choses. <sup>31</sup>

C'est bien de cette « fin inversée de toutes choses » que nous parle Rozanov dans son *Apocalypse de notre temps*.

L'ordre du monde que les icônes nous montrent et nous apprennent, ce canon cosmique et cette hiérarchie de la louange tendant vers l'Éternel que nous communiquent la liturgie ont pour mission d'établir déjà ici-bas le Royaume hors du temps. Tandis que l'inquiétude apocalyptique, forte, mais repoussée en marge de l'orthodoxie, s'exprime dans la fuite, comme nous l'avons vu au chapitre dernier, fuite au monastère, et une fois au monastère fuite au « skit » du starets. On peut toujours fuir plus loin. Et le *désert* des Pères spirituels, l'errance du Pèlerin russe sont comme la soupape de sûreté d'un ordre lumineux et harmonieux, mais tarabudé par l'inquiétude des échéances. Certes, ni la « fuga mundi », ni le « désert » ne sont spécifiquement russes ou orthodoxes : il y a des déserts ou refuges à l'angoisse apocalyptique dans l'Occident, et le mot est un des mots préférés des Huguenots français désignant la fuite pendant la persécution. Cette *fuga mundi* a néanmoins pris en Russie un aspect spectaculaire, complémentaire à l'ordre splendide de la liturgie. Ce fut par exemple la fuite des défenseurs de la Vieille foi devant les innovations « démoniaques » du patriarche Nikon au XVII<sup>e</sup> siècle, l'autodestruction par le feu de communautés entières lorsque les sbires du pouvoir, assimilés à l'Antéchrist, parvenaient dans leurs refuges d'outre-Volga et de la région de Kostroma où, dès le milieu du XVII<sup>e</sup> siècle, s'étaient formées des troupes errantes de rigoristes qui allaient jusqu'à la négation de toute organisation, séculière ou ecclésiastique. Moussorgski a donné une version dramatique de cette fuite dans son opéra

<sup>31</sup> Emmanuel Kant, *La fin de toutes choses*, trad. de l'allemand, Actes Sud, 1996, p. 5.

de la *Khovantchina*. La grandeur du chœur dans la forêt, juste avant l'arrivée des sbires de Pierre, et la mort par le feu, ont une surprenante majesté.

Pierre Pascal aime à comparer la répression de la vieille foi au fond des forêts à celle de Port-Royal en France. La répression de Port-Royal ressemble en effet par sa cruauté à celle de la Vieille foi, mais elle fut plus limitée. On sait par Sainte-Beuve que les corps des messieurs enterrés dans l'abbatiale furent déterrés, un témoin découvrit les chiens errants occupés à les déchiqeter – scène qui détonne au moins autant dans le « grand siècle » que les autodafés dans l'œuvre civilisationnelle de Pierre. On peut également songer aux « dragonnades ». Les répressions de Pierre furent autant, sinon plus violentes. Les autodafés se multipliaient, vingt mille environ en une demi-douzaine d'années. Pierre Pascal rapporte une hymne des schismatiques célébrant le désert :

Comme écrit le fils de Basile  
Notre vénéré père Ephrem :  
Fuyez, mes chers,  
Dans les bois noirs. <sup>32</sup>

Au début des années soixante du XIX<sup>e</sup> siècle, l'opinion russe commence à s'intéresser aux schismatiques, aux « fuyards », aux « khlysty ». Un fonctionnaire chargé de la répression [100] contre les Vieux-croyants, Melnikov (qui prendra le pseudonyme de Petchersky, que lui donne son ami Vladimir Dahl) commence une longue série de publications sur toutes les branches des hérésies russes, en particulier les « raskolniks ». Influencé par ces publications, le poète Apollon Maïkov écrit une « scène dramatique en vers » sur le thème du fuyard, intitulée, comme le poème de Pouchkine dont nous avons parlé au chapitre précédent, « Strannik ». Ce long poème qui met en scène un Pèlerin, son disciple Gricha et un mendiant, comporte un élément de sauvagerie déconcertant : le starets, nourri par les martyrs de la Vieille foi et par l'Apocalypse, exige du novice de commettre un crime, de tuer la marchande chez qui il vit en l'assommant d'un coup de coffre. Le coffre doit lui être rapporté et l'argent brûlé ainsi que la hutte, avant le départ pour une

---

<sup>32</sup> Cf. Pierre Pascal, *Avvakum et les débuts du Raskol*, Paris, 1938, rééd. Mouton, La Haye, 1963, p. 130.

nouvelle errance. Le poète et philosophe symboliste russe Dimitri Mérejkovsky fera plus tard un éloge de ce poème, écrit dans un mètre archaïsant. Lui-même consacra un tome de sa trilogie sur les destins religieux de l'humanité à Pierre et l'Antéchrist, c'est-à-dire aux schismatiques qui se sont opposés de toutes leurs forces aux réformes de Pierre. Quant à Melnikov-Petchersky, il écrit une immense et superbe dilogie sur les adeptes de la Vieille foi, « Dans les forêts », puis « Dans les montagnes ». Ces deux poèmes en prose, qui allient la mythologie cosmique païenne aux croyances et aux mœurs des familles patriarcales de raskolniks dans l'outre-Volga, sont si majestueux que l'on a pu parler au sujet de leur auteur d'un Homère russe. Peu à peu conquis par les rebelles religieux qu'il était chargé de surveiller, Melnikov devient un chantre de la Vieille foi, se persuadant que l'avenir de la Russie est chez eux, que l'ordre et la piété, le goût du travail des marchands et des artisans vieux-croyants pourront devenir la pierre de fondement d'une nouvelle Russie, cependant qu'eux-mêmes reviendront à l'orthodoxie rénovée par leur retour. L'odyssée vieux-croyante de Melnikov est bien plus harmonieuse que le poème de Maïkov, mais elle a laissé des traces. Lorsqu'au début du XX<sup>e</sup> siècle les intellectuels russes s'enthousiasmèrent pour le modèle culturel de la Vieille foi, on célébra les autodafés, le refus du monde poussé à l'extrême tel que l'incarnèrent les raskolniks de l'époque d'Avvakum. Mérejkovsky, Biély, surtout Kliouev, poète paysan qui appartenait à la secte des « Khlysty » de la région d'Olonets dans le Grand Nord, ont chacun traité de cette version russe de l'Apocalypse... Ils ont amalgamé deux chiliasmes, l'un que nous venons d'évoquer, la Vieille foi, une vision de l'Antéchrist à l'œuvre dans l'histoire russe depuis le XVII<sup>e</sup> siècle, et l'idée d'un Refuge dans les forêts, l'autre plus moderne, le millénarisme sécularisé du socialisme russe, qui prit en Russie des formes extrêmes d'attente eschatologique de la Révolution, et de terrorisme accoucheur de l'avenir. Eux aussi ont cultivé le mythe de la fuite.

En 1899 le philosophe Vladimir Soloviev, un des pères du « symbolisme russe », à la veille de sa mort, répudie ses positions philosophiques antérieures, fondées sur la « critique de la raison occidentale », puis sur l'idée d'une théocratie en marche, et, après relecture de l'Apocalypse, il rédige ses fameux *Trois entretiens* où est incrusté le « Récit de l'Antéchrist », inspiré par la « Légende du Grand Inquisiteur » que raconte Ivan à Aliocha dans les *Frères Karamazov*. Mais d'autres sources se croisent dans ce texte, la lecture des gnostiques, sur qui Soloviev a

beaucoup écrit, celle aussi d'apocalypticiens sécularisés comme l'astronome Camille Flammarion, collectionneur de visions de fin du monde. Dans *Les mondes imaginaires et les mondes réels*, Flammarion annonce un ouvrage [101] « d'astronomie spéculative ». Les *Trois entretiens* sont, eux, un ouvrage d'apocalyptique spéculative. L'Antéchrist de Soloviev proclame la paix éternelle, comme Kant dans son fameux projet. Pour ce faire il décrète la fusion de toutes les religions, l'Union des États d'Europe et le règne mondial d'un nouvel Empereur, aidé par un mage, Apollonius, qui se fait proclamer Messie. Le récit apocalyptique de Soloviev est fondé sur les peurs de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, et en particulier le « péril jaune » qui était alors en grande mode. En exergue sont placés des vers du philosophe :

Panmogolisme ! quoique le nom soit sauvage,  
 Le son m'en paraît caressant,  
 Comme s'il était gros du présage  
 D'un grand dessein de Dieu. <sup>33</sup>

Cette petite apocalypse de poche fit grande impression sur toute une génération qui fut soumise aux peurs et à la séduction du terrorisme. D'autant plus qu'elle s'accompagna d'une célèbre conférence « Sur la fin de l'histoire mondiale » qui frappa de stupeur les auditeurs : l'orateur sentait monter un brouillard, une angoisse annonçant la fin du monde. Une fin du monde qu'il n'était pas le seul à prédire : Mérejkovsky annonçait, lui, la venue de Cham (le Mufle), c'est-à-dire présentait que de la torpeur européenne sortirait le règne de l'Antéchrist. La révolution de 1905, la défaite de la Russie devant l'Orient incarné par le Japon, le « rire rouge », pour reprendre un célèbre titre de Leonid Andreïev, tout concourait à créer une atmosphère d'attente de fin du monde que Biély exprime avec force dans un article, y ajoutant la grimace du monde entrevue par Nietzsche juste avant sa folie.

---

<sup>33</sup> Vladimir Soloviev, *Trois entretiens sur la guerre, la morale et la religion*. Coll. « Sagesse chrétienne », O.E.U.L., Paris, 1984, p. 185.

Le tourbillon qui s'est levé dans la Russie contemporaine et qui a soulevé la poussière doit inéluctablement créer une atmosphère d'effroi rouge – une nuée de fumée et de feu - parce que la lumière en traversant la fumée l'enflamme. Il fait se rappeler qu'il est un fantôme, dragon qui fond sur nous depuis l'Orient : nuages et brouillards. <sup>34</sup>

Une gigantomachie se déchaîne dans le brouillard, une gesticulation aérienne. Le chaos qui grondait sous l'apparente unité pouchkinienne risque de réapparaître à tout moment.

La poésie russe par ses deux courants s'enracine dans la vie de l'univers. Le problème qu'elle soulève n'a de solution que dans la transfiguration de la Terre et du Ciel en une Nouvelle Jérusalem. L'Apocalypse dans la poésie russe est appelée par la venue de la fin de l'histoire mondiale. Elle seule peut apporter la clé de l'énigme pouchkinienne et de l'énigme lermontovienne. <sup>35</sup>

Un singulier contrepoids à cet apocalyptisme russe est représenté alors par la *Philosophie de la Cause commune* <sup>36</sup> de Nikolaï Fiodorov, publiée par ses disciples après [102] sa mort, en 1906, et qui propose aux hommes la tâche de ressusciter les ancêtres, tâche filiale qui évitera au Père d'avoir à procéder lui-même au Jugement de la Colère, ce Père que nous connaissons par les Écritures, et qui est représenté sur les icônes du Jugement Terrible. Car l'éternelle séparation entre les damnés et les Justes contrevient à l'idéal de *filiation universelle* de Fiodorov : tous ensemble, dans une immense communauté, une immense fraternité-sororité. Et cette cause commune s'achèvera par la Résurrection de tous les Pères par tous les Fils ; alors la Nature, notre ennemie temporaire, deviendra notre amie éternelle. On sait que Fiodorov eut une influence posthume énorme sur la génération des utopistes de la Révolution, que ce soit Maïakovski ou Andreï Platonov : l'idéal d'une réconciliation totale séduit la psyché russe. Le Jugement, la Séparation lui

<sup>34</sup> Andreï Biély, *Lug zeleni (Le pré vert)*, Moskva, 1910, p. 227.

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 246.

<sup>36</sup> Réédition anastatique de L'Age d'Homme, Lausanne, 1986.

fait trop mal. Et le concept orthodoxe d'*apocatastase*, ou relèvement de tout le réel dans la splendeur de Dieu, est une façon de reprendre l'interdiction de l'Apocalypse qu'avait décrétée le patriarche Photius. Au fond l'Apocalypse devait être corrigée pour être acceptée par les Russes, et elle le fut. En un sens, une part de l'action révolutionnaire relevait de l'Apocalypse, une autre de *l'apocatastase*.

Les terroristes de la première décennie du XX<sup>e</sup> siècle étaient familiers du texte de saint Jean. Savinkov, le plus célèbre des terroristes, lisait régulièrement l'Apocalypse : Mérejkovsky lui rendit visite dans la clandestinité et le trouva absorbé dans cette lecture. Savinkov écrivit d'ailleurs un roman sur la terreur qu'il intitula *Le Cheval blême*, allusion au troisième cheval de l'Apocalypse. Parfois ce sentiment apolitique apparaît dans une version bouffonne comme dans le roman *Un démon de petite envergure* de Sologoub, centré sur un surveillant-général de collègue qui instaure une tyrannie étrange et pathologique à relents sexuels dans son collège. Il s'agissait bien pour Sologoub d'exprimer le sentiment d'une « fin des temps », mais d'une fin mesquine, où Satan prenait la forme d'un « surgé » de collègue hanté par une bestiole cachée dans les papiers peints de la tapisserie, comme le Stavroguine de Dostoïevski est hanté par une araignée rouge.

Une fois la Révolution plus ou moins passée, les textes soviétiques de la première décennie reviennent souvent sur des thèmes de « fin du monde » au sens d'un achèvement et d'un avènement de l'utopie. On le trouve chez plusieurs grands auteurs des années vingt : Platonov, Seïfoulina, Pilniak et Boulgakov. Le roman de Pilniak *L'Année nue* qui se présente comme l'effacement de tout l'ancien au profit de l'édification du nouveau peut aussi se lire comme l'avènement de la fin des temps. Songeons simplement à l'énigme de l'étoile rouge sur les bonnets des gardes rouges, puis sur les tours du Kremlin (en remplacement des croix orthodoxes) : n'évoquent-elles pas l'Apocalypse ? Et cette évocation est exploitée par Boulgakov dans sa *Garde blanche*, placée de façon très explicite sous le signe du Livre eschatologique qui clôt la Bible.

Grande et terrible fut cette année, mil neuf cent dix-huitième de la naissance du Christ. [...] Et je vis les morts et les grands de ce monde qui se présentaient devant Dieu, et des livres furent ouverts, et l'un d'eux était le livre de vie, et les morts furent jugés selon leurs actes qui étaient consignés dans les livres. Alors la mer rendit les morts qui étaient en son sein et les tombeaux et l'enfer rendirent les morts qui étaient en leur sein et cha-

cun fut jugé selon ses actes. Et celui qui ne fut pas inscrit dans le Livre de vie, celui-là fut jeté dans le lac de flamme, et je vis un nouveau Ciel et une nouvelle Terre, car l'ancien Ciel et l'ancienne [103] Terre passèrent et il n'y eut plus de mer. [...] A mesure qu'il lisait le livre bouleversant, son esprit devenait comme un glaive étincelant qui s'enfonçait dans les ténèbres. <sup>37</sup>

Boulgakov n'est pas « fiodorovien », Il n'est pas en quête d'une universelle fraternité de ressuscités. Il s'interroge sur le mystère de tant de massacres et sur l'impuissance des hommes lucides dans le chaos sanglant. Aussi c'est bien le Jugement dernier sans retouche aucune qui inspire son texte, dont la seconde moitié fut interdite de publication en 1924. Disons qu'en un sens il est plus « occidental » que Fiodorov et que ceux que Fiodorov a inspirés, Maïakovski et surtout Platonov. Car les gueux de Platonov, qui errent dans la steppe à la recherche d'un point mythique qu'ils appellent Communisme, exsangues, affamés, soumis aux sept plaies de la nouvelle Égypte, ne sont-ils pas en quête de l'Étoile nouvelle ? Ironiquement, le futuriste Kroutchonykh intitule un de ses opuscules *L'Apocalypse dans la littérature russe*, reprenant un titre d'Andreï Biély : *L'Apocalypse dans la poésie russe*. Les sarcasmes de Kroutchonykh tentent d'en finir avec l'apocalyptisme russe :

Le thème de l'Apocalypse et de la Fin du monde n'est pas oublié de nos jours. Et si en Russie on l'a foutu dehors, à l'étranger nos petits apocalypticiens jouent encore aux Mérejkovsky, et vont gueulant qu'en RSFSR est apparu l'Antéchrist et que « les temps sont proches », « tenez-vous prêts ». [...] La littérature russe avant nous – les futuristes – était spiritualiste et pleurnicharde, elle tournait dans la roue du diable : attraper le diable, le dénoncer, le maudire ou bien en faire un éloge mélancolique. <sup>38</sup>

Bien sûr le thème apocalyptique ne disparut pas sous les attaques grossières et véhémentes de Kroutchonykh et des autres « aveniriens », et ce d'autant plus qu'on peut lire une part de l'utopie de Khlebnikov non comme une subversion de l'Apocalypse, mais comme une nouvelle hypostase des visions de Patmos... Plus

<sup>37</sup> Mikhaïl Boulgakov, *La garde blanche*, Paris, 1970, p. 328.

<sup>38</sup> A. Krucenyh, *Apokafipsis v russkoj literature*, MAF, Seriya tcorii N° 3, Moskva, 1923, p. 3.

prêt de nous, le thème apocalyptique prend les formes tragiques de *Psaume*, de Friedrich Gorenstein, où Dan, l'Antéchrist, Dan la vipère réalise les prédictions d'Ezéchiel et apporte à son peuple les quatre fléaux du glaive, de la famine, de la luxure et de la peste. L'envahisseur nazi, Staline et le simple homme russe lancé contre les juifs se chargent de réaliser les fléaux de la fin du monde.

Dan savait qu'aimer l'homme signifie surmonter son dégoût pour lui, cependant, même les grands prophètes à leurs moments de faiblesse ne peuvent dissimuler leur répulsion envers les hommes.

L'Antéchrist Dan a pitié des victimes cependant que Christ a pitié des persécuteurs. La fin du monde est liée au problème de la séparation et de l'Unité de la victime et du bourreau. Le cinquième et ultime fléau sera la Faim de la Parole du Seigneur, parce qu'elle aura quitté le monde <sup>39</sup>.

[104]

Ces temps sont proches, et la faim de la parole du Seigneur sera, peut-être, le cinquième et le plus terrible fléau du Seigneur, le fléau annoncé par le prophète Amos, comme les autres précédents l'avaient été par Ezéchiel.

Et de ce cinquième fléau le Christ ne sauvera aucun pécheur. La vision de Gorenstein, habitée par une colère qui ne le quitte pas, est une des plus terribles de la littérature contemporaine. Dans *Premier Second avènement de Slapovski*, c'est un groupe de punks de banlieue qui crucifie un faux prophète d'aujourd'hui afin de hâter la Parousie. Dans les bas-fonds se rejoue la prophétie des prophètes d'Israël et de l'avènement du Messie, mais cet avènement n'est que dérision et sauvagerie.

---

<sup>39</sup> A noter qu'en 1905 déjà, Alexis Rémizov avait publié un roman apocalyptique intitulé *La cinquième plaie*, poème gogolien confiné dans les mythes oppressants et l'espace de la province russe. Le procureur Bobrov tente d'y appliquer la loi dans toute sa sévérité, mais il devient lui-même la cinquième plaie du pays, qui n'est pas fait pour la loi, mais pour le cœur. Un vieillard qui a délivré une femme en fornicant avec elle le lui explique : il n'y a pas de criminels, mais seulement des pécheurs, et le pécheur est un malheureux. Bobrov finit dans d'horribles cauchemars.



Autre variante du mythologème apocalyptique dans un poème d'Andreï Voznesenski, « Char Peï », où figure le chien « Canis apocalyps » (*Sobakapokalips*).

Europe-plus. Plus-plus-plus – j'pionce avec...  
L' APOCALYPSE, C'EST POUR DANS QUATRE HEURES  
Et lapp – ok-lipse-lipsi et « cha-cha-cha » <sup>40</sup>.

Cette variante burlesque et ludique du poème d'Alexandre Blok, « Les Douze », écrit en janvier 1918, à l'heure où Rozanov écrivait son *Apocalypse de notre temps*, reprend le thème du cabot qui suit les douze gardes rouges avinés dans les rues de Pétersbourg désolé par la révolution. Un cabot qui vient d'ailleurs du *Faust* de Goethe, où il accompagne Méphisto. Ici et là la fin du monde survient dans un monde culbuté par le Révolution où surviennent Apocalypse et anti-Apocalypse, Christ et Antéchrist.

Devant eux, avec le drapeau rouge, invisible dans la tempête, invulnérable aux balles, d'une tendre démarche au-dessus des tourmentes, dans un éclatement nacré de neige, couronné de roses blanches, Jésus-Christ.

Ce final blasphématoire du poème des « Douze » est connu de tous. Mais on a oublié que derrière les gardes rouges marchait « le cabot affamé ». C'est lui qui réapparaît dans le poème ironique de Voznesenski.

La salle est bleue de marijuana  
Mille yeux et cabot divagant,  
La Révélation de Jean  
Nous parle de cette bête-là.

---

<sup>40</sup> Andrej Voznesenskij, *Char-pej, novye stixi i poemy*, Moscou, 2001, p. 62.

Petit viatique humoristique contre la peur bien réelle de la fin des choses, le poème de Voznesenski s'achève par une pirouette libératrice de toute angoisse.

Bête terrifiante, baptisée Fatum  
Le corps couvert d'yeux  
Cette bête, c'est le pied  
Pour les messieurs opticiens...

[105]

## VIVRE EN RUSSE (2007)

### I. LES CLÉS

#### H.

# LA KÉNOSE DE L'ICÔNE RUSSE DU NORD

[Retour à la table des matières](#)

L'icône russe dans sa forme la plus épurée, la plus « transcendante », c'est-à-dire l'icône du Nord de la Russie, celle de Vologda, Novgorod et ses colonies septentrionales, nous met en face du plus grave des problèmes métaphysiques : peut-on représenter le divin ? Peut-il y avoir un lien matériel entre Dieu et sa créature ?

Dans les religions païennes, la réponse est tout naturellement : oui ! on doit même représenter le divin, ce sont les idoles, ce sont les représentations magiques. Dans la religion juive, la réponse est : non ! interdiction absolue, mais il est dit que l'homme est à l'image de Dieu, et cela est une nouveauté absolue. Dans le christianisme naissant il y avait très peu d'images, des symboles sur les parois des catacombes, comme le poisson, « ichtus », qui est l'anagramme du Christ, ou des images sacrilèges dues aux ennemis du christianisme naissant : l'âne en croix.

Néanmoins le Christ affirme : « Celui qui m'a vu a vu le père ». Il s'agit bien de visuel. Le processus visuel est indirect certes ; mais il conduit à Dieu, et il est éblouissant : qui voit le Fils voit le Père. Le père, non représentable par définition, est vu à travers le Christ, son Fils, par le fait de l'incarnation.

Saint Luc, premier iconographe chrétien, selon la tradition, fait le portrait de la Vierge. Au roi d'Éphèse, Jésus envoie son portrait, mais un portrait « acheiropoïète », c'est-à-dire non fait de main d'homme. Puis il y aura l'Image de la Véronique, l'image du Saint Suaire. Aux VII<sup>e</sup> et VIII<sup>e</sup> siècles la crise de l'iconoclasme à Byzance revêt une violence inouïe, impensable pour nous aujourd'hui. Destruction de toutes les images, rébellions armées, répressions sauvages. Car les images arrivées à Byzance à la fin du VI<sup>e</sup> siècle posent une alternative redoutable. Argument contre : peindre une icône, c'est vouloir circonscrire l'insaisissable divinité du Christ, c'est blasphémer. Argument pour : le Verbe s'est fait chair, donc visible à nos yeux. L'Incarnation du Christ induit l'intercession du Christ, la médiation dans l'économie cosmique du monde créé et de son salut signifie aussi que l'invisible peut devenir visible.

Qu'est-ce que l'image dite icône ? c'est *l'archétype* saisi dans sa beauté, mais circonscrit dans la matière. La beauté inengendrée dans le Père, mais engendrée dans le Fils.

Pour Eusèbe de Césarée, ami de Constantin, la beauté du divin dans le Christ est non représentable, la beauté qu'il avait dans l'homme Christ soumis à la mort a été engloutie dans le divin, par le divin, c'est-à-dire la Vie. Dans l'homme, seule l'âme est à l'image de Dieu, mais l'âme n'a pas de forme.

[106]

Le Deuxième Concile de Nicée en 787 exige néanmoins le remplacement des symboles (l'Agneau) par des figures (le Christ).

Honorant les figures et les ombres en tant que symboles de la Vérité et ébauches données en vue de l'Église, nous préférons la Grâce et la Vérité, en recevant cette Vérité comme l'accomplissement de la Loi. Nous décidons donc que désormais cet accomplissement soit marqué aux regards de tous dans les peintures, que soit donc érigé à la place de l'Agneau antique, sur les icônes, selon son aspect humain, Celui qui a ôté le péché du monde, le Christ, notre Dieu.

Le but de l'icône est la médiation entre l'Incréé et le Créé, mais c'est aussi l'enseignement de l'Église, la prédication évangélique. Dans l'icône, on vénère la per-

sonne ou hypostase représentée. L'icône appartient aux objets dits sacrés : Croix, calice, vases sacrés, Livres saints. Il y a *dulie* (vénération) et non *latrie* (adoration).

Mais en 726 le grand Christ au-dessus de la porte de Bronze du palais impérial fut détruit et remplacé par une croix. La grande guerre de l'iconoclasme allait se déchaîner pendant deux siècles.

Calvin reprit les arguments iconoclastes : il faut, dit-il, trier dans le fatras moyenâgeux (les angelots, les Sibylles, les bébés dodus, etc.) « Dieu seul est témoin suffisant de soi ». Ou encore « l'esprit humain est une boutique perpétuelle pour forger des idoles. » Luther était plus tolérant, Calvin le fut moins. Le vandalisme protestant sévit fortement en France. On trouve dans le roman de Mikhaïl Chichkine le *Cheveu de Vénus* une superbe description de l'impression d'amas de corps, de parties du corps que donne Rome avec ses statues et ses peintures surchargées de chair. C'est une description calviniste de Rome...

Rembrandt est le peintre de la Réforme parce que la lumière iconique de Dieu est présente mystérieusement dans ses tableaux. Le peintre qui a la foi peut s'essayer à représenter le divin, le passage du divin dans la matière vivante de la Création. « Les pèlerins à Emmaüs » sont un tableau inspiré par une foi intense et qui donne à voir le non-visible : le divin du « tiers » non reconnu, le Christ caché aux regards mais devinable par la lumière. C'est le principe de l'icône sans être du tout une icône, car le tableau de Rembrandt peut inspirer la méditation, ou même l'oraison, non la vénération.

Et plus tard l'art abstrait, celui de Mondrian, ou celui de Malevitch, pensera le divin, l'Absolu, par la kénose du visuel, c'est-à-dire l'abstraction, en soustrayant la part la plus grossière du matériel, en réduisant par kénose ce matériel à n'être plus qu'une trace de spirituel. Le « Carré noir » de Casimir Malevitch est lui, contrairement au tableau de Rembrandt, une sorte d'icône, en tout cas très proche des icônes les plus « abstraites » du grand Nord russe. Mais très loin des icônes baroques, par exemple les icônes ukrainiennes du XVIII<sup>e</sup> siècle, qui redeviennent des tableaux, et en quelque sorte retombent dans le péché de la Rome regorgeant de corps et de chair.

Le philosophe Henri Maldiney, dont l'ouvrage *Ouvrir le rien, l'art nu* (2000) nous apporte une réflexion sur l'art abstrait, l'art qui s'ouvre à tout parce qu'il n'est pas esclave du réel.

[107]

Une œuvre d'art livre son ciel en déployant son essence. Mais elle n'est pas un ceci. On ne peut pas faire signe vers elle à l'intérieur d'un monde. L'espace qui s'ouvre en elle est le champ du regard intérieur dont s'éclaire son visage, de ce regard qu'elle est en devenant nôtre.

Le philosophe Pavel Florensky, et d'autres après lui, les historiens de l'art Ouspensky et Jégouine <sup>41</sup>, ont cherché le sens profond de la perspective inversée qui est si caractéristique de l'icône, en particulier de l'icône du grand Nord russe. Or la perspective inversée, mal nommée parce que cette appellation semble la définir exclusivement par rapport à l'invention (postérieure) de la perspective par les Italiens du Cinquecento avec Uccello comme praticien puis Vasari comme théoricien, alors que c'est avant tout un regard du monde créé vers nous, ce n'est pas nous qui regardons le monde, c'est le monde qui nous regarde, ce sont les strates rocheuses du paysage, un paysage, rupestre avant tout, c'est-à-dire où la matière est réduite à l'essentiel, la roche, le magma primitif issu des entrailles terrestres qui, par lamelles courbes inclinées vers nous comme de la matière aimantée par un puissant aimant situé devant l'icône, nous regarde, nous prescrit la participation. Et dans cette relation forte qu'établit l'icône, l'injonction vient vraiment de l'image, le destinataire de cette injonction n'est pas le « regardant », il est vraiment le « regardé », celui qui est convoqué sous un regard. Un regard qui est autant celui du Créé que celui du Créateur.

L'icône dans sa kénose des formes tend vers ce que Casimir Malévitch appelait « le zéro des formes ». Il écrit en 1916 dans « Du cubisme et du futurisme au suprématisme. Le nouveau réalisme pictural » :

---

<sup>41</sup> Pavel Florenskij, « Obratnaja perspektiva » in izbrannye trudy po iskusstvu, Moskva 1996. Leonid Uspenskij, Bogoslovie ikony pravoslavnoj cerkvi, Koalomna, 1997. L. Zegin, Ikonnye gorki – prostranstvennovremennoe edinstvo zivopisnogo proivedenija, Tartu 1965.

Quand disparaîtra l'habitude de la conscience de voir dans les tableaux la représentation de petits coins de la Nature, de madones ou de Vénus impudiques, alors seulement nous verrons l'œuvre picturale. Je me suis transformé en zéro des formes et me suis repêché du trou d'eau des détritiques de l'Art académique. J'ai détruit l'anneau de l'horizon et je suis sorti du cercle des choses, à partir de l'anneau de l'horizon dans lequel sont inclus le peint et les formes de la Nature.

Malévitch, on l'a déjà noté, se rapprochait ainsi, tant dans son art que dans ses articles théoriques de la théologie apophatique, du Dieu-Rien des pères de l'Église comme Grégoire de Nysse.

Le philosophe Henri Maldiney parle d'une autophanie. L'icône correspond à beaucoup de ses analyses, mais elle n'est pas une autophanie, elle est une théophanie. Elle montre le divin. Elle n'est pas un vécu psychologique. Mais un surgissement de la Lumière incréée dans notre monde créé. Et elle ne peut être regardée vraiment sans répondre à ce regard, c'est-à-dire sans prière. Elle est, comme disent les moines, *molionnaya*, ce qui indique qu'elle est faite de toutes les prières dites devant elle, que ces prières sont partie [108] d'elle comme l'âme du corps. Elle est « informée » par les prières au sens aristotélicien du terme. Elle n'est pas un tableau neuf que l'on rajoute à une galerie de peintures, et quand l'iconographe le remet à l'église, qu'elle est bénie par le prêtre et qu'elle apparaît aux fidèles, elle ne fait que commencer sa vie d'icônes. Elle est une porte du Visible vers l'Invisible. Du Créé vers l'Incréé.

Effectuons un tout petit chemin parmi quelques icônes.

L'icône de la Mère de Dieu de Vladimir, qui fut apportée à Kiev depuis Constantinople en 1191, puis transférée par le prince André Bogolioubski à la ville de Vladimir, dans la cathédrale de la Dormition. C'est l'icône la plus vénérée, la plus miraculeuse. Lorsqu'en 1395 le khan de la Horde d'Or arriva une fois de plus sous Moscou, l'icône miraculeuse fut transportée solennellement de Vladimir à Moscou. Elle prit place à la cathédrale de la Dormition au Kremlin. Il en fut fait des centaines de copies. La mère de Dieu est le thème premier des icônes de Russie, avec celle de Vladimir, celle dite de Kolomenskoïe, où Dieu bénit la Mère assise sur un trône avec l'Enfant sur ses bras, celle de la Mère de Dieu orante, les bras levés pour l'oraison dans un geste sacré très ancien, on la trouve dans le sanctuai-

re, derrière l'autel, la mère de Dieu Hodigitria, qui montre du doigt son fils, l'Enfant-Dieu qu'elle porte sur un bras, ou encore la Mère de Dieu à trois mains, ou encore la Mère Galaktrophusa, allaitant l'Enfant. Mais la préférée de toute la Russie, c'est la Mère de Dieu de Tendresse (Oumilénia), peinte à Vologda, dans le nord, où le prince de Moscou Vassili le ténébreux avait été relégué en 1446. Pourquoi la Russie a-t-elle tant aimé et vénéré cette icône ? A cause de la tendresse qui la baigne. Tendresse des deux ovales des Faces de la Mère et de l'Enfant, harmonie rythmée de la bordure du voile, unité affectueuse des deux êtres divins, rythme dansant des jambettes de l'Enfant. Une harmonie plus qu'humaine, une lumière incréée, venue de nulle part, sans source terrestre, ou plutôt dont la source est le divin. C'est l'école de Roublev, et c'est le plus haut degré de la désindividuation et de la personnalisation. L'historien Dimitri Lysimachie a dit que c'était la nature russe elle-même. Aux matines, dans la liturgie orthodoxe, on chante le canon : « Peignant Ton image tout honorable, le divin Luc, auteur de l'Évangile du Christ, inspiré par la voix divine, représenta le Créateur de toutes choses dans tes bras. »

Autres sujets aimés par la Russie tout particulièrement : la Dormition de la Mère de Dieu, avec le Christ emportant emmaillotée la petite âme de la Verge, Christ sévère, attentif à ce transport précieux, et l'âme emmaillotée dans une mandorle d'anges musiciens... Le Christ a parfois l'air absent, étonné de devoir accomplir cet enlèvement de l'âme de sa Mère. Ou encore l'icône « En toi se réjouit » (*O Tebe radouetsia*), avec son cosmos épuré, paradisiaque où les arbres et les temples emplissent gracieusement le fon blanc, où la Terre en plaques rocheuses blanches soulevée par le regard de la Création est peuplée de saints, dans une grandiose Transfiguration du monde. Un autre thème favori de l'iconographie russe du Nord est la descente aux Enfers, avec la bouche noire des enfers, et la terre qui s'ouvre, là aussi en lamelle chtoniennes comme poussées par une éruption de l'Esprit dans la matière. Là aussi l'aspect lamellé des montagnes, où les plaques s'écornent les unes les autres, referme l'espace dans une sorte de conque protectrice au lieu de le faire fuir à l'infini. C'est un espace plein, antérieur à nous.

[109]

Dans la psyché russe, il y a cette kénose du visuel, ce regard du Créé qui est fixé sur l'homme russe, et sous lequel il se trouve de la naissance à la mort. L'icône et son visible raréfié, épuré, transcendé par le divin traverse le paysage



russe, lui aussi raréfié. La kénose du visuel fait partie de l'équation russe, elle contrebalance les accès de violence, la brutalité, qui sont aussi des éléments de la psyché russe.

Il y a très peu de Jugements derniers dans l'iconographie russe, moins encore d'apocalypses. Ce qui triomphe, iconographiquement parlant, c'est l'Anastasis, la Résurrection. Celui qui se lève, sérieux et comme absent du monde, mais entraînant dans un relèvement tout le créé, tout l'humain.

Dans le Jugement Dernier de Solvytchegodsk, qui date de 1580, on voit l'immense ordonnancement du Cosmos, et l'Hadès n'y occupe qu'une infime part. Le serpent déroule ses volutes, mais les anges combattent dur ! et les justes sont bien rangés. Écoutons le poète Ossip Mandelstam dans *Le bruit du temps* : « Sur leurs icônes, les gens de Novgorod et de Pskov s'irritaient de la même façon ; serrés en rangs les uns sur les têtes des autres, les laïques se tenaient à droite et à gauche, gens de dispute et de jurons, tournant vers l'Événement d'un air étonné leurs têtes intelligentes de paysans posées sur des cous épais, et votant rageusement de leurs vilaines barbes au jugement dernier. »

Telle est bien la Russie du Nord, la Russie sévère et secrètement violente, mais soumise à la Tendresse comme au harnais du divin.

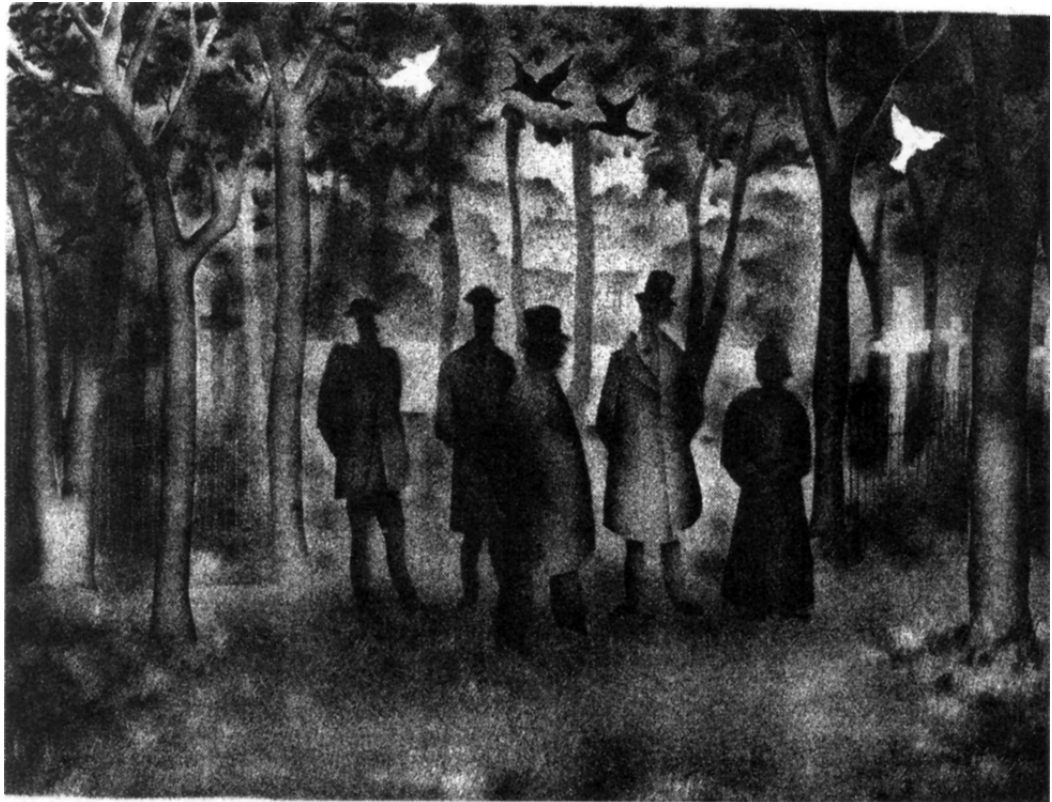
[111]

VIVRE EN RUSSE (2007)

## II

---

# LES MYTHES



[Retour à la table des matières](#)

[113]

**VIVRE EN RUSSE** (2007)**II. LES MYTHES****A.****LA RUSSIE ENTRE  
LIVRE UNIQUE ET LIVRE ÉCLATÉ**[Retour à la table des matières](#)

« Timeo hominem unius libri », dit un proverbe latin inscrit au fronton de la Société de lecture de Genève. Les Russes ont pendant longtemps été des lecteurs d'un seul livre : le Psautier. C'est dans le Psautier que le Russe apprenait à lire, qu'il fût noble ou de petite extraction. Le Psautier slavon a laissé des traces inefaçables dans la psyché russe ; le profond sentiment religieux lié à la lecture faisait qu'en effet l'homme russe médiéval, l'homme russe du peuple bien longtemps plus tard était l'homme d'un seul livre, le Livre. Et il en est resté la profonde conviction que le livre doit dire toute la vérité et que plusieurs livres ne peuvent que mentir. Les schismatiques de la Vieille foi, dits raskolniks, eurent, bien entendu, leurs propres livres sacrés, et surtout cette étonnante *Vie de l'Archiprêtre Avvakum*, monument de modernisme expressif enté sur une structure mentale médiévale, livre d'imprécation et de consolation qui, comme les grands prophètes juifs, accompagnait le Vieux-croyant durant toute sa vie. Et les ouvrages portant sur le livre sacré d'Avvakum en devenaient eux-mêmes sacrés : je me souviens avoir vu une sorte d'ostentation du livre en français de mon maître Pierre Pascal sur *Avvakum et les débuts du Raskol* qui était préservé au cimetière de Rogojskoe,

en pleine période soviétique, comme une sorte de Bible, personne pourtant ne pouvait le lire car il était en français... On en voit l'effet dans la trilogie biographique de Gorki, racontant sa naissance à la lecture grâce au Psautier, et dans bien d'autres ouvrages qui racontent la culture acquise dans le peuple. Bien sûr l'aristocratie connaissait le pluralisme des livres, elle avait sa bibliothèque, encore que celle-ci soit longtemps restée très limitée. On sait que la bibliothèque de théologie d'Ivan IV reste quelque part scellée dans les murs du Kremlin : c'était un objet d'opprobre, du fait qu'il y avait des ouvrages des Alloslaves, hérétiques latins ou réformés... André Siniavski a étudié ce sentiment presque mystique qui relie le Russe au livre : même après une certaine sécularisation, l'idée est restée ancrée que le livre devait être un livre total, disant toute la vérité. Non pas le livre absolu et impossible de Mallarmé, mais le livre de la révélation, le livre de la vie. Gogol a été hanté par cette idée, ses *Âmes mortes* se voulaient un livre unique, comme la *Divine comédie* de Dante, une transposition de l'ambition médiévale dans les temps modernes, où tout serait dit sur la façon de refonder le monde, d'exploiter ses vices pour le bénéfice du salut. Gogol a toujours été persécuté mentalement par l'idée de l'échec, précisément du fait de cette ambition médiévale. Il acheva sa vie tourmentée par une sorte de manuel de vie, de livre spirituel pour la direction des âmes, les *Extraits de la correspondance avec mes [114] amis*, s'attirant les foudres du critique Bielinski précisément parce qu'il voulait diriger les âmes. Tolstoï aussi, grand esprit religieux, voulait, quoiqu'en dissidence avec son temps et avec la religion établie, écrire un livre à vivre, et ses trois grands romans présentent tous, à des titres divers, cette ambition de direction des âmes. Dostoïevski acheva sa vie avec le même type d'ambition, lorsqu'il écrivit les Frères Karamazov, où non seulement le starets Zossime envoie Aliocha dans le monde avec une mission d'éclairer le siècle, mais tout le livre, inachevé, devait prendre la forme d'une sortie du monastère vers le monde. En un sens, le livre hagiographique soviétique du type du roman d'Ostrovski *Et l'acier fut trempé* relève également de ce genre, mais abâtardi.

L'homme russe devait donc avoir des livres de chevet, c'est-à-dire des livres qui l'accompagnent toute sa vie, des livres de vie, des livres d'édification. Lorsque la culture russe s'émancipa de l'Église, se modernisa et s'eupéanisa, au XVIII<sup>e</sup> siècle, elle resta tributaire d'une conception didactique, édificatrice de la littérature. Aussi le classicisme russe du Siècle des Lumières ne donna pas de très grands

chefs-d'œuvre. Mais au début du XIX<sup>e</sup> siècle, quand l'influence française se fit plus forte, que les « modernes » l'emportèrent sur les « anciens », et qu'apparut un jeune prodige appelé Pouchkine, il revint précisément à Pouchkine d'écrire ce qui devait rester un livre de chevet pour bien des Russes de génération en génération, et jusqu'à aujourd'hui. *Eugène Onéguine* est ce livre, aussi devons-nous nous y arrêter. Les huit chapitres de ce roman en vers (des tétramètres iambiques), sa strophe si originale, inventée par Pouchkine (trois quatrains aux rimes alternées, plates et embrassées, plus un distique final), en font un long chapelet versifié que beaucoup de Russes mémorisent encore aujourd'hui. Qui en tout cas n'a pas tenté de maîtriser en sa mémoire les 5 541 vers du poème, aidé par la structure de la strophe onéguinienne et par les rimes astucieuses du poète ? Plusieurs de mes amis ont su le poème par cœur à plusieurs étapes de leur existence, mais bien sûr il ne reste pas intégralement et à jamais dans les tablettes de la mémoire. Pourquoi le poème est-il devenu un poème national, et pourquoi a-t-il été un livre de chevet par-delà les distinctions sociales et même les révolutions qui ont secoué la Russie ? Probablement parce que ce poème dit la profonde dichotomie de l'âme russe entre le désordre et l'ordre, parce qu'il est un reflet de la géographie mentale de la nation avec ses noms de famille si russes, mais qui découlent des noms de fleuves : Onéga, ou Lena, pour Onéguine et Lenski, parce qu'il donne le rythme même de la vie russe avec son enracinement si profond, jusqu'à aujourd'hui, dans l'espace rural, et avec l'inévitable déracinement, la biglossie, la biculture, le « double pouvoir » en chaque âme russe : l'un venu de la ruralité, de la foi russe (elle-même un mélange de paganisme, de superstitions et de christianisme), l'autre venu de l'Europe, des Lumières, de la civilisation du XVIII<sup>e</sup> siècle que la Russie sut porter à un si haut degré. Entre la métaphore antique, la pointe ironique, l'observation malicieuse de la campagne, la chronique des mœurs, la sténographie des conversations de salons et l'émoi secret des cœurs, *Eugène Onéguine* donne l'impression d'effectuer un vaste tour initiatique de la vie russe. Dostoïevski, en 1880, dans un très célèbre discours publié dans le *Journal d'un écrivain*, a attribué l'universalisme du poème à la leçon de soumission au rythme du monde que donne l'héroïne, Tatiana, au héros : soumission à la loi, soumission à l'ordre malgré le désordre intérieur. Et cette soumission secrète représente, écrit-il, la leçon [115] que Pouchkine donne au cœur russe séditieux. Pouchkine est notre tout, a dit le poète Apollon Grigoriev, formule d'autant plus surprenante que Pouchkine est un produit de la culture française et de la haute éducation au Lycée impérial : mais ce

« tout » est resté dans la psyché russe du fait de la prodigieuse souplesse stylistique du poème à l'intérieur du corset jamais en défaut de la strophe onéguinienne. Ni les poèmes populistes de Nikolaï Nekrassov ni les romances du poète Fet n'auront jamais le statut de livre de chevet qu'aura eu *Eugène Onéguine*. A l'époque soviétique, peut-être, un poème long aura un statut quelque peu similaire : le *Vassili Tiorkine* d'Alexandre Tvardovski. Le poème dit les tribulations du paysan Tiorkine durant la Deuxième Guerre mondiale. Il est écrit en vers trochaïque de quatre pieds, alors que le poème de Pouchkine est en vers iambique, c'est-à-dire qu'au rythme fringant et « occidental » de Pouchkine répond le rythme campagnard, populaire de Tvardovski, et qu'au héros mondain, blasé, et soumis à la leçon de soumission à la loi que lui dicte Tatiana, répond le héros gouaillieur, « peuple » et débrouillard de Tvardovski, mais lui aussi soumis à un destin qui le dépasse de loin. A la subtile leçon du monde répond la lourde leçon de la « vérité » de la guerre. Tiorkine a aussi été un livre de chevet, un livre où des générations de Soviétiques ont reconnu la vérité, surtout lorsqu'ils ont reçu par le samizdat la suite inédite de Tiorkine, ce Tiorkine en enfer, qui circulait sous le manteau quand j'étais moi-même étudiant en Russie dans les années cinquante. Au Dégel les Russes n'eurent pas des livres de chevet, mais des enregistrements de chevet, si l'on peut dire : ce furent les cassettes de Boulat Okoudjava et Alexandre Galitch. Ils furent à eux seuls bien plus que Brassens et Piaf mis ensemble : c'était la fronde et la nostalgie, la soumission et la plainte qui s'expriment par ces « voix de chevet » ; leur diffusion fut inouïe, et il n'est pas exagéré de dire que ces deux voix-là ont fait tomber le monument totalitaire.

Mon ami, l'écrivain Victor Nekrassov, lorsque je fis sa connaissance, en était à sa septième relecture de *Guerre et paix* de Tolstoï. Autrement dit, le plus long des trois romans de Tolstoï est certainement, lui aussi, un livre de chevet. Comme le roman en vers de Pouchkine, il fait accomplir au lecteur russe une sorte de révolution complète, biographique, idéologique, intellectuelle : non seulement il marie, comme le dit son titre, emprunté à Proudhon, l'intime et le familial, la paix avec la guerre, le public et l'historique, mais surtout il fait passer tous les héros par l'épreuve de la vie, la désillusion venue de la guerre comme de la paix, et cette école de vérité leur apprend à désapprendre. Car Tolstoï invite essentiellement à adopter une autre vision, à renoncer aux explications rationnelles et idéologiques, à se confier au rythme même de la vie, et son roman, qui nous fait traverser tant

de souffrances collectives, tant de recherches individuelles de la vérité, nous fait aussi avancer tout simplement dans la marche des générations : commencé dans la nursery, il s'achève dans la nursery, seulement la roue a tourné d'une génération entière. Livre de chevet, *Guerre et paix* le fut parce qu'il donnait une leçon très russe : une leçon fondée sur l'abandon par le seigneur russe de sa culture européenne, et sa découverte d'une sorte de sagesse du peuple, inconsciente, mais forte, symbolisée par Platon Karataïev, et manifestée dans des bribes de phrases détournées de leur sens, des visions du sens dernier de la vie à l'occasion de trébuchements de la langue et de mots mal entendus. Natacha et Pierre, le prince André, la leçon de sagesse donnée par le vieux chêne, le désordre de la bataille, et [116] l'ordre mystérieux du désordre : voilà les grandes leçons d'un livre qui reste effectivement un livre de chevet pour tous les lecteurs russes au moins à une étape de leur vie, même si tous ne le relisent pas sept fois comme ce grand enfant qu'était Nekrassov, l'auteur d'un petit et beau livre sur les leçons de la guerre, *Dans les tranchées de Stalingrad*. Un livre de chevet est forcément un livre d'éducation, d'apprentissage : Tolstoï apprend à se simplifier, à se défaire de la culture, du rationalisme, de l'acquis. Et cette leçon reste à jamais parce qu'elle comble un appel intérieur de la psyché russe.

*Samizdat* : le mot recouvre une réalité mystique du livre, le livre interdit, le livre qu'on se passe dans la clandestinité : par le *samizdat*, le livre préservait son statut de révélation mystique, de livre unique et sacré. *Vassili Tiorkine en enfer*, complément interdit au poème officiel, circula en *samizdat*. Une anecdote de l'époque soviétique disait qu'une grand-mère surprise à recopier *Guerre et paix* tous les soirs dans un cahier d'écolier expliquait : je veux que ma petite fille lise le livre de Tolstoï et elle n'accepte de lire que du *samizdat*. En un sens Tolstoï, dès son vivant, avait connu le *samizdat* : la version non expurgée de *Résurrection* a circulé ainsi ; *En quoi consiste ma foi*, et bien d'autres écrits condamnés par l'Église officielle ont également été recopiés en sous-main et ont circulé sous le manteau ; j'ai moi-même un tel exemplaire, relié en cuir noir, et datant de la fin du siècle dernier. Comment ne pas évoquer la période enflammée des lecteurs de *samizdat*, ceux qui recevaient un texte tapé à la machine, ou encore recopié à la main, pour une ou deux nuits, des nuits blanches passées à avaler des textes qui en recevaient évidemment un sens tout transfiguré ? Livres non de chevet, mais de nuit, de nuit blanche, et dont la trace était bien plus forte que celle d'un livre lu

dans le processus normal. Le poème d'Anna Akhmatova par exemple, le *Poème sans héros*, fit partie de ces textes clandestins qui flamboyaient mystérieusement, ou encore les *Notes sur Akhmatova* de Lydia Tchoukovskaïa, ou encore les *Mémoires* de Nadejda Mandelstam. C'étaient des textes qui sacralisaient les grands poètes du souterrain : Akhmatova ou Mandelstam, qui leur servaient de *Talmud* mystique. Soljénitsyne eut naturellement son heure de lecture enflammée, lui aussi, quand il fallait lire *Le Pavillon des Cancéreux* en une grande nuit blanche, avaler *L'Archipel du Goulag* en trois nuits. On en sortait éreinté, mais également métamorphosé.

Mais y avait-il des auteurs « autorisés » que l'on puisse cataloguer dans les livres de chevet ? Certes la génération des communistes enthousiastes, qui a existé dans les années vingt et trente, a eu ses livres de chevet, dont certains livres d'éducation socialiste qui nous semblent si indigestes, comme *Et l'acier fut trempé*, déjà mentionné, et qui date de 1934. Mais il y eut surtout des livres mi-autorisés, publiés avec retard et à petits tirages, introuvables, et de ce fait encore plus désirables. D'abord le poète Essenine : la gouaille, le lyrisme tendre, le désespoir de ce jeune prodige poétique sorti de la campagne russe – il se suicida après avoir rallié la révolution et senti qu'elle écraserait tout son monde intime –, Essenine le confident des cœurs, le livre de chevet, le livre des mémoires. Pour son unique exemplaire se bat un des zeks de Soljénitsyne au Goulag. Il y eut aussi les livres satiriques d'Ilf et de Petrov, *Le Veau d'or* et *Les Douze chaises* : une multitude d'expressions passèrent dans la vie courante, on parlait ilf-petrovien comme langue de ralliement, une façon de dominer le quotidien, de persifler la bureaucratie, de célébrer [117] les petits malins. La réputation de ces chefs-d'œuvre dans le milieu des années cinquante fut un événement pour des millions de gens, les armant de mots cocasses pour affronter la vie mesquine et ritualisée soviétique. Le héros principal, « le grand combineur » Ostap Bender, a acquis une véritable existence indépendante de ses créateurs, et une multitude de ses réparties cocasses et expressions paradoxales sont passées en proverbe. Encore aujourd'hui tout Russe rit sous cape rien qu'en pensant à Ostap et aux douze chaises dans l'une desquelles sont cachés les diamants. Un peu plus tard, dans les années 70, deux frères qui écrivaient ensemble, les frères Strougatski, occupèrent à leur tour les esprits par leurs récits fantastiques, d'anticipation et de satire indirecte : on les lisait avec



passion, on vivait dans leur monde, sur leur « pente » (un de leurs meilleurs livres est *L'Escargot sur la pente*).

La censure, le monopole d'édition, la dissidence, les ouvrages mi-tolérés mi-interdits comme *Les Douze chaises* n'ont aujourd'hui plus leur place dans une société russe qui est depuis dix ans ouverte à tous les vents, surtout dans le domaine de l'édition. Des phénomènes typiquement occidentaux sont apparus : la vogue des hebdomadaires, par exemple, ces succédanés de la culture qui paralysent la vraie lecture en mobilisant les heures de loisir. Et, bien entendu, les thèmes interdits et tous ceux qui se situaient dans la frange entre le permis et l'interdit s'étaient aujourd'hui à l'envi. Il ne reste plus guère de place pour les livres de chevet, et la Russie n'en a peut-être guère plus actuellement que n'en a l'Occident. Pourtant d'étranges emportements ont été notés sur le marché de la lecture. Ce fut, au début des années 90, l'incroyable engouement pour l'écrivain anglais Tolkien, un engouement qui dépassait largement les frontières de la jeunesse. Des clubs de jeunes tolkienistes apparurent partout, les éditions russes de Tolkien inondèrent le marché, s'étaient dans les couloirs du métro, au sortir des bouches de métro, sur les marchés des banlieues et des bourgades. L'engouement est un peu passé aujourd'hui, mais Tolkien reste sûrement un des auteurs les plus vendus et les plus chéris. Puis apparut Marinina : cette femme ancien officier de police est devenue en l'espace d'une demi-décennie un auteur de best-sellers, une présence forte sur le marché de la lecture, et même plus encore : elle compense à elle seule des décennies de famine dans ce domaine. Les romans policiers qu'elle produit à un rythme très soutenu ont pour cadre la Russie d'aujourd'hui avec sa criminalité diffuse, ses mœurs relâchées, ses différents jargons. Son succès étonnant tient évidemment au mariage d'une bonne étude de mœurs avec des intrigues constamment renouvelées et qui diffèrent tout à fait des classiques du genre (ce qui lui vaut d'ailleurs d'être traduite en plusieurs langues). L'étoile de Marinina n'a pas faibli, mais une autre étoile est apparue dans un genre bien différent : le roman historique. Son auteur se cache sous un pseudonyme, B. Akounine, ce qui donne le nom de l'anarchiste princier Bakounine. En fait, il s'agit d'un homme de lettres, rédacteur en chef de *Littérature étrangère*, une des grandes revues. Ses romans ont le charme du coloris historique, du dépaysement, et mettent en scène des protagonistes intrépides qui ont quelque chose des héros de Dumas père. Ils sont si-

tués au XIX<sup>e</sup> siècle, pendant la guerre avec la Turquie, à la fin de la décennie 1870 pour la plupart.

Mais *quid* du livre de chevet, du livre unique que l'on lit et relit, où l'on vient se ressourcer aux heures d'acédie ou de désespoir ? Eh bien ce livre-là probablement [118] n'existe plus, hormis les classiques dont j'ai déjà parlé et qui sont loin d'avoir achevé leur carrière. Certes il y a bien parmi les « post-modernistes » un auteur préféré, Pélévine, ingénieur dont le hobby est d'écrire des textes savamment labyrinthiques, contrefaçons ironiques de tous les genres classiques, inspirées par la parodie, l'humour et une sorte de philosophie orientale qui s'explique par la conversion de l'auteur au bouddhisme. La satire de Pélévine porte tout autant sur les anecdotes et le folklore de l'époque soviétique que sur le *patchwork* des stéréotypes américano-russes qui encombrant à l'heure actuelle la psyché russe. Pélévine est traduit en français, mais une large part de ses pirouettes et sarcasmes parodiques ne passe pas le mur de la traduction.

Ainsi nul risque aujourd'hui que la Russie devienne ou plutôt redevienne le pays d'un seul livre ! Voyez la poésie postmoderne avec ses textes aléatoires, comme les cartes que le poète Gandlevski battait à chaque nouvelle lecture de ses vers au début des années 1990, de façon à ce que le texte ne soit jamais le même, et qu'il n'ait aucune chance de jamais réapparaître dans l'esprit du lecteur sous la forme première, qui a été abolie. Reste Pouchkine, qui à sa façon était postmoderne, se moquant des lois du genre romanesque, plaçant sa préface à *Eugène Onéguine* à la fin du chapitre VII.

J'ai rendu hommage au classicisme.

Un peu tard, mais nous avons la préface !

Ainsi dirons-nous avec lui : j'ai rendu hommage au livre de chevet russe, un peu tard, mais nous sommes sûrs qu'il ne mourra pas !

[119]

**VIVRE EN RUSSE** (2007)**II. LES MYTHES****B.****L'ANARCHISME RUSSE  
ET LES PENSEURS LIBERTAIRES  
NOBLES**[Retour à la table des matières](#)

L'anarchisme est principalement une création des Russes. » Ainsi commence, dans *L'Idée russe*, la réflexion de Nicolas Berdiaev sur ce qu'il appelle la passion russe de détruire. Une passion théorisée et mise en pratique au XIX<sup>e</sup> siècle par la classe supérieure, c'est-à-dire la noblesse russe. Bakounine, le prince Kropotkine, ou encore le comte Léon Tolstoï ont créé tout un corpus de textes qui est un catéchisme de l'anarchisme, et qui s'est transformé en une véritable poésie de l'anarchie.

Avant eux, bien sûr, les éléments anarchistes préexistaient dans le peuple russe, et engendrèrent toute une légende populaire en contrepoint de l'histoire officielle de l'Empire. On peut même dire que la chronique légendaire des révoltes, des brigands, des innombrables jacqueries formaient une sorte de contre-histoire de la Russie. Dans cette légende de la Révolte, une particularité très forte de l'histoire russe, c'est l'importance de l'imposture : une longue série d'imposteurs se faisant passer pour les tsars légitimes. On ne compte pas les faux Dimitri, les faux

Pierre III. Et cette propension à l'imposture entretenait le feu utopique d'un autre ordre, juste et populaire, qui viendrait à travers la révolte et le soulèvement. Ces grands révoltés populaires, qui s'affublaient d'un titre usurpé sans tromper personne, la chanson populaire russe les a célébrés. Ainsi Stenka Razine, qui brûlait, pillait et massacrait au XVII<sup>e</sup> siècle au nom de la justice populaire, ou encore le grand Pougatchov au XVIII<sup>e</sup>, qui rassembla contre lui une armée régulière de la Grande Catherine, et non seulement devint le héros de bylines ou chansons populaires épiques tardives, mais fascina le poète Pouchkine qui, après avoir étudié les archives du gouvernement d'Orenbourg, écrivit d'un côté son *Histoire de Pougatchov*, et de l'autre *La Fille du Capitaine*, où l'on devine le formidable et ambigu attrait qu'il exerce même sur le jeune noble Griniov et sa fiancée, alors qu'il a massacré les parents de Macha. Une nostalgie de la vie de rapine des anciens mondes, un puissant désir de rejoindre les bandes déferlantes de Tamerlan et des grands conquérants venus d'Asie, chefs mongols, ou tatares, court en sourdine au travers de l'histoire populaire russe.

Serge Essenine qui, en 1922, a célébré Pougatchov dans un long poème, ne dit-il pas :

Ô Asie, Asie ! Pays bleu,  
 Seiné de sel, de sable et de chaux,  
 Où la lune au ciel passe lentement,

[120]

Crissant des roues comme le Kirghize.  
 Voici longtemps que je me languis de toi,  
 De me joindre à tes bandes nomades  
 A tes vagues déferlantes,  
 Poussant vers la Russie, comme l'ombre de Tamerlan.

Aux brigands déferlant en hordes de l'Est s'ajoutaient les schismatiques de tout poil qui fuyaient la Russie centrale, et en particulier les tenants de la Vieille foi qui refusèrent les réformes du patriarche Nikon au XVII<sup>e</sup> siècle. Milliers d'hommes et de femmes qui fuyaient les sbires d'un État acharné à les soumettre, adeptes de centaines de sectes clandestines qui refusaient l'ordre officiel. C'est eux que célèbre Modeste Moussorgski dans son opéra *La Khovantchina* (le prince Kho-

vanski était un des chefs des insurgés religieux). A la soumission, ils préféraient l'autodafé. Et leur chef religieux, le protopope Avvakum, dont la Vie, dictée à ses disciples au fond de sa prison de glace de Poustozersk, par bien des aspects ressortit à l'anarchisme. Ce grand révolté a d'ailleurs été chanté par le poète Maximilian Volochine, au début des années 1920, et il est évident que Volochine voit dans la figure de ce magnifique trublion religieux une figure de grand révolté qui peut inspirer ceux qui refusent le terrorisme bolchevique :

Notre révolte est du délire,  
 Notre maison est dévastée,  
 Notre douleur n'est plus à nous.  
 Mais que cette coupe ne s'éloigne  
 Ni de nos lèvres, ni du dol d'autrui !  
 Et si parmi nous se lèvent  
 Toutes les rages du futur –  
 C'est toujours le vieux rêve russe  
 Que nous rêvons sous d'autres noms !

L'indomptable Avvakum, ajoute le poète, resta douze ans enfoui sous terre, mangeant boue et merde, mais encore prêchant, car sa langue, coupée par le bourreau, avait repoussé !

Bakounine fut un seigneur russe de la trempe d'Avvakum. Pour lui, les villages russes, avec leur tradition de communisme primitif, c'est-à-dire le communisme de la communauté du « mir », bouteront le feu à toute l'Europe bourgeoise, en passant par les paysans du Jura suisse et de la Calabre italienne. Marx, pour lui, n'est qu'un pangermaniste hégélien. Le stade ultime de l'humanité s'appelle la Révolte. En 1842, Bakounine achève son mai sur *La réaction en Allemagne*<sup>42</sup>, et il lance sa devise de « la passion pour la destruction », une passion qui, pour lui, est « le seul chemin vers le vrai christianisme ». D'ailleurs, cet hégélien, qui voit en la Contradiction un « concept total, absolu, vrai », fait aussi appel à l'Apocalypse, qui condamne sévèrement les Tièdes. « Faisons confiance à l'éternel Esprit qui détruit et qui annihile simplement parce qu'il est l'insondable et éternellement créative source de toute vie. » Car la passion de la [121] destruction est aussi une

<sup>42</sup> Le livre fut publié sous le pseudonyme de Jules Elysard.

passion créative. Dans son livre *Dieu et l'État*, Bakounine s'en prend à la religion établie comme à la science et aux positivistes. « Si Dieu existait, il faudrait l'abolir », déclare-t-il, en inversant ironiquement la formule de Voltaire.

Quand un chef d'État parle de Dieu, qu'il soit Guillaume I<sup>er</sup>, l'empereur knoutogermanique, ou Grant, le président de la grande république, soyez sûrs qu'il s'apprête à tondre un peu plus son mouton de peuple.

Alexandre Herzen nous a laissé un beau portrait de Bakounine, dans un chapitre de ses Mémoires *Passé et méditations*, mais il ne parle pas, et pour cause, d'un épisode de la vie de Bakounine qui est fort étrange, la *Confession*. Bakounine avait inquiété le pouvoir tsariste tout particulièrement lorsqu'il avait dominé le fameux Congrès slave de Prague, convoqué en 1848, pour annoncer la libération des peuples slaves du joug des despotes. La réaction venue, il avait été remis aux autorités tsaristes par le gouvernement suisse de l'époque. Il passa trois années en forteresse, d'abord Pierre-et-Paul à Saint-Petersbourg, puis dans l'ancienne forteresse suédoise de Shlasselburg. C'est là qu'il rédigea, de sa pleine initiative, à l'intention de son geôlier en chef, une étonnante *Confession* qui ne fut publiée qu'en 1923, dans la Russie soviétique, pas mécontente de porter un coup au prestige des anarchistes par cette publication. Dans ce document, il professe à l'intention du Tsar ; « bourreau des peuples », une commune haine de l'Occident bourgeois, et l'Empereur ne put que lire avec plaisir (il annota de sa main). « Je pense qu'en Russie plus qu'ailleurs il faut un pouvoir dictatorial fort, uniquement soucieux d'élever et d'éclairer les masses. » Plus tard, échappé de Sibérie, Bakounine s'installa en Suisse, à Genève, et exerça une forte influence sur les anarchistes suisses, surtout jurassiens, mais il tomba aussi sous le charme ambigu d'un extraordinaire jeune cynique venu de Russie, et qui débarque à Genève en 1869, Netchaïev, le fameux auteur du *Catéchisme d'un révolutionnaire*, prônant une organisation cloisonnée de la conjuration révolutionnaire et une abjuration totale de toute considération morale dans le choix des moyens. De l'anarchie à la dictature absolue, le pas théorique était franchi. Il s'y ajouta le crime afin de sceller l'équipe des conjurés, ce fut l'assassinat de l'étudiant Ivanov à Moscou, qui devient dans *Les Possédés* de Dostoïevski l'assassinat de Chatov par le groupe de Piotr Verkhoventski. Car Dostoïevski, qui découvrit l'affaire en lisant les journaux, vit là la

naissance d'un système délirant de mensonge et de cynisme sanglant, une justification du chantage par « passion révolutionnaire ». Selon Véra Zassoulitch, Netchaïev était conduit non seulement par la haine du gouvernement, mais plus encore par celle de la société et des gens instruits. Il alla sans doute jusqu'à dénoncer des camarades à la police tsariste afin de mieux amorcer l'incendie. Ainsi naquit une longue tradition de provocation, de collusion ambiguë entre les terroristes et ceux qui les combattaient. Jusqu'en 1917 le soupçon plana. Et de grands procès internes aux groupes de combat du Parti de la terreur, le Parti SR eurent lieu, en particulier pour juger Azef, qui avait commis des assassinats des deux côtés, mais qui fut absous par le tribunal de camarades que présidait Bourtsév.

Au demeurant, le *Catéchisme d'un révolutionnaire* énonçait au paragraphe 6 :

[122]

Dur envers soi-même, le révolutionnaire doit également être dur envers les autres. Tous les tendres sentiments qui rendent l'homme efféminé, tel que les liens de parenté, l'amitié, l'amour, la gratitude, l'honneur même, doivent être étouffés en lui par la seule et froide passion pour la cause révolutionnaire.

Bakounine n'ouvrit les yeux sur les côtés inquiétants et même scélérats de Netchaïev qu'à regret, et sa longue lettre de rupture envoyée de Locarno le 2 juin 1870 (et publiée par l'historien Michael Confino <sup>43</sup>) est remarquable par le sentiment de gêne et de pusillanimité de l'auteur de la lettre, un noble russe libertaire, mais encore engoncé dans les notions d'honneur, fasciné par le scélérat issu du peuple et qui a repris les traditions des grands atamans-brigands sanguinaires de la révolte populaire russe.

L'idéal de notre peuple est la possession commune de la terre et l'émancipation totale de toute contrainte étatique. A cela il aspirait à l'époque des Faux-Dimitri, à celle de Stenka Razine, à celle de Pougatchov.

---

<sup>43</sup> Les principaux documents qui permettent de juger de l'ampleur de l'emprise qu'eut Netchaïev sur Bakounine ont été publiés par l'historien Michael Confino, *Cahiers du Monde russe et soviétique*, Mouton éditeur, Paris-La Haye, vol. VII-4 (octobre décembre 1966), vol. VIII-1 et VIII-3 (1967), et forment un ensemble impressionnant et passionnant.

Dans cette longue déclaration d'amour déçu, Bakounine affirme encore :

S'il me faut choisir entre brigandage et vol de ceux qui occupent le trône et vol et brigandage du peuple, je me rangerai sans hésiter du côté de ce dernier.

La dictature sera collective et invisible. « Des petits groupes ne désirant rien pour soi » conduiront l'océan populaire déchaîné vers « l'organisation de la liberté populaire la plus complète ».

Le prince Kropotkine, autre grand anarchiste, raconte dans ses *Notes d'un révolutionnaire* que le frère du tsar Alexandre II vint lui rendre visite dans sa cellule de la forteresse Pierre-et-Paul ; il s'adressait à lui en lui donnant du « Prince » et il avait du mal à comprendre l'engagement de Kropotkine. Le prince connut bien d'autres prisons, dont celle de Lyon en 1882, après l'explosion au café Bellecourt. En France comme ailleurs il était entouré par une nuée d'agents de l'Okhrana tsariste. Dans un autre ouvrage, son *Éthique*, Kropotkine analyse le développement de la morale dans l'humanité, et il tente d'accorder la nature à la morale, dans un mouvement contraire à celui de Darwin. Kropotkine connut tous les drames de l'anarchisme russe : la « degoevtchina », du nom d'un anarchiste enrôlé par l'Okhrana tsariste, et qui fut contraint par ses camarades d'assassiner en 1883 un chef de la police, l'« azeftchina », du nom d'Azef, déjà mentionné, agent de l'Okhrana sans doute, mais qui avait, pour se rendre crédible auprès de ses camarades, assassiné le ministre de l'intérieur Plehvé, et enfin la « bogrovvtchina » du nom d'un révolutionnaire, collaborateur de l'Okhrana qui, en 1911, au Grand Théâtre de Kiev, en présence de l'empereur Nicolas II, assassina à bout portant le Premier ministre Stolypine par une décision individuelle. (Soljénitsyne en a fait un épisode central de [123] son roman historique *Août 14.*) Les dégâts de l'« entrisme » des terroristes du Parti SR dans la police secrète (et vice-versa) furent énormes. Souvent consulté dans ces affaires de doubles allégeances ambiguës, le vieux prince estimait que la fin ne justifiait pas tous les moyens, et il condamnait cet « entrisme » fatal. Mais il était dépassé par la logique perverse des deux ennemis. Andreï Biély consacra son grand roman *Pétersbourg* à une description poétique et policière de cette extraordinaire confusion de la terreur et de la répression secrète, à ce long épisode de la Provocation qui marque l'époque anarchiste de la Russie.



Comme dans son roman, une bombe « tique taquait » dans l'estomac du pays, qui retenait son souffle...

Le débat sur le recours ou pas à la violence dans l'instauration d'une anarchie au service du bonheur de tous prit en Russie un relief particulier. Aux terroristes de la Volonté du Peuple qui abattirent le tsar libérateur Alexandre II le jour où il avait sur sa table de bureau le projet d'une constitution de son ministre Loris-Melikov, puis aux lutteurs des groupes de combat du Parti des Socialistes Révolutionnaires qui exterminaient les dignitaires (comme on voit dans le récit pathétique de Léonid Andreev *Le Gouverneur*), s'opposa le comte Tolstoï qui prêchait une autre anarchie. Tolstoï ne honnissait pas moins le régime tsariste, et n'en était pas moins haï, mais il était l'apôtre de la non-violence, qu'il tirait de l'enseignement de l'Évangile. Dans son roman *Résurrection* (1899), Tolstoï a peint des portraits de révolutionnaires au bagne. C'est eux qui font l'éducation de Katioucha, la prostituée victime d'un séducteur, et faussement accusée d'un crime. L'étude des brouillons de *Résurrection* m'a amené à démontrer combien dans la première rédaction Tolstoï était plus sévère pour les révolutionnaires. Il voit dans leur action le résultat de pulsions sexuelles inassouvies... Il gomma un peu la thèse dans la version finale, mais il reste une forte condamnation du recours à la violence révolutionnaire.

Le prince Nekhlioudov, qui est l'ancien séducteur de Katioucha, et qui la suit au bagne pour tenter d'alléger ses souffrances, rencontre sur un bac, en traversant le fleuve Enisseï, un adepte de la secte des « begouns » ou secte des *fuyards*. C'est une étape dans la vie de l'homme ; refus de l'impôt, refus de la conscription, et même refus de l'état civil : le begoun refuse de dire son nom. On sent que Tolstoï, qui en avait rencontré, est profondément admiratif de ces *fuyards* et pense que là est la solution, une solution qu'il tentera *in extremis* pour lui-même en fuyant de chez lui, et en mourant dans une petite gare anonyme, à Astapovo.

L'anarchisme fut une composante de la Révolution russe que l'historiographie soviétique a naturellement minimisée, voire masquée. Dans le *Journal de Russie* de Pierre Pascal, qui fonda à Moscou le groupe bolchevique français, on voit que les anarchistes sont très présents. Lui-même avait deux amis anarchistes italiens venus à Moscou, et ensemble ils fondèrent une sorte de commune dans une villa réquisitionnée de Yalta. On y discutait sans fin pour décider si l'on avait le droit de prendre un gardien pour l'hiver, c'est-à-dire de recourir à un travail loué, au-

trement dit à l'exploitation de l'homme par l'homme... Le drapeau noir des anarchistes flotta une dernière fois dans les rues de Moscou pour les obsèques de Kropotkine.

En 1917, un jeune paysan ukrainien était venu consulter Kropotkine, il s'appelait Nestor Makhno. Brutal, fougueux, il rassembla dans l'Ukraine soumise aux Allemands [124] par le Traité de Brest-Litovsk une armée au drapeau noir de presque 45 000 hommes. Ses exploits guerriers impressionnaient Lénine. Kiev en proie à la guerre civile changeait de mains tous les mois. L'anarchie balayait victorieusement les riches terres du *tchernoziom*. Makhno récusait la loi, le règlement, la justice. C'était au peuple de faire souverainement la justice, en dehors de toute loi écrite. Makhno fut peu à peu éliminé par l'Armée rouge, Kiev fut délivré de son ataman nationaliste Petlioura. Dans le roman *Torrent de fer* Serafimovitch montre comment la niasse anarchiste des partisans peut petit à petit s'autodiscipliner et, en somme, se bolcheviser. La littérature soviétique passe ainsi peu à peu de l'éloge de la vie élémentaire, anarchique des masses populaires, à la célébration de la volonté des hommes en vestes de cuir et à la poigne inflexible : les commissaires.

Deux semaines après les obsèques de Kropotkine à Moscou, Kronstadt et ses marins rouges se soulevaient contre la dictature des bolcheviques et les marins socialistes et anarchistes lançaient leur fameux SOS au monde entier. Trotski alla reprendre l'îlot révolté grâce aux glaces et à la cavalerie rouge. La dictature du prolétariat étranglait la vieille liberté anarchiste russe née sur les chemins du bandit Stenka Razine, le vieux rêve de la justice populaire et directe.

Ouvre-toi, abîme sanglant,  
Et dans la plénitude de l'être,  
Devant le peuple, le monde et les étoiles  
Que resplendisse ta justice !

Maximilien Volochine, 5 janvier 1923)

P-S. On peut consulter sur le sujet les ouvrages de fond suivants :

Franco Venturi, *Il Populismo russo*, Turin, 1959, trad. française Gallimard, 1972.

James Joll, *The Anarchists*, Harvard, 1980.

[125]

## VIVRE EN RUSSE (2007)

### II. LES MYTHES

#### C.

# LE MYTHOLOGÈME DE L'ENSORCELLEUSE

[Retour à la table des matières](#)

Renata, Carmencita, Lolita, trois figures de femmes dérivées de la psyché russe, même si toutes trois sont étrangères et l'une d'elles, la troisième, a trouvé son expression en langue anglaise. A quoi nous ajouterons Larissa, l'héroïne du Docteur Jivago, dont le statut d'étrangère est moins évident, mais qui est la fille d'une femme belge installée à Moscou.

Renata est une sorcière du XV<sup>e</sup> siècle allemand, l'héroïne du roman de Briousov *L'Ange de feu*, Carmencita est la fameuse gitane de Mérimée et de Bizet, entrée si violemment dans l'imaginaire d'Alexandre Blok, Lolita est elle aussi semi-espagnole, Dolorès pour les formulaires.

Le paradigme de la femme sorcière, possédée et possédante vient du Moyen Âge. Il a sévi dans l'histoire, les mœurs, l'imaginaire. Les derniers procès en sorcellerie datent de la fin du XVII<sup>e</sup> siècle. En Russie les cas de *klikouchestvo* (type d'hystérie féminine qui était répandu dans la paysannerie et le monde des petits marchands russes) se poursuivent jusque dans les années 70 du XIX<sup>e</sup> siècle. En témoigne le livre de Pryjov. En Pologne catholique la possession démoniaque

persiste aussi très longtemps. L'écrivain polonais Iwaszkiewicz tirera un roman de l'affaire de Loudun : Sœur Marie des Anges, allant, lui aussi, chercher la sorcière chez le voisin.

Peut-être la « vérité » sur la femme est-elle difficile à dire sans ce détour. Étrangement quelques grands portraits de femmes dans la littérature russe du XX<sup>e</sup> siècle font en tout cas ce détour et réaniment le mythogème de la femme possédée.

Renata, que le héros Ruprecht rencontre à Cologne vers 1530, entraîne le jeune homme, tour à tour marin, valet d'armes, conquistador, dans l'univers de la sorcellerie. Elle croit reconnaître en lui l'ange-démon Madiel qui lui apparaît depuis l'âge de huit ans et lui interdit toute union charnelle. Elle l'entraîne dans son lit, mais pour le contraindre à la chasteté. Ruprecht, pour se délivrer d'elle, rend visite à une magicienne, au Dr Faustus, aux millénaristes de Münster, aux exorcistes et court même au sabbat. Renata se détourne alors du souvenir de Ruprecht et cherche Madiel sous les traits d'un comte autrichien de blanc vêtu, Heinrich. Citons une scène où, dans la cité de Cologne, Renata persécute Ruprecht pour qu'il l'aide à retrouver Heinrich. Survient le démon Elimer.

[126]

Renata fut prise d'un tremblement irrésistible et, assise sur son lit, serrant de ses doigts fins ma main qu'elle avait saisie, se mit à poser rapidement question sur question.

Elimer annonce la venue du comte blanc. Renata est folle de joie, se laisse enfin caresser par Ruprecht :

La souffrance de la voir jubiler se prolongea bien au-delà de minuit, en dépit de toute notre fatigue et, comme j'étais resté à genoux auprès du lit de Renata à écouter sa joie enfantine, lorsqu'elle me dit d'aller dormir, je tenais à peine debout sur mes jambes engourdis.

Elimer trompe Renata. Le comte blanc ne vient pas, la jeune femme entre en convulsions : « On eût dit que c'était quelqu'un d'autre qui regardait par ses yeux. »

Entrée au couvent de Saint-Ulf, Renata devient sœur Marie et entraîne la moitié du couvent dans les convulsions et le commerce avec les démons. A son procès elle avoue tout. Oui, elle a commercé avec le Diable, oui, elle en a eu jouissance bien plus grande qu'avec les hommes. Oui, il y avait éjaculation, mais le sperme était froid. Il en naquit une souris blanche qu'elle étouffa. Sœur Marie refuse l'évasion et meurt dans son cachot devant Ruprecht.

Ce roman autour d'une sorcière est aussi le roman d'un triangle amoureux impossible. Heinrich n'aime pas charnellement Renata, qui refuse l'étreinte à Ruprecht. Chacun reconnut le triangle Nina Petrovskaïa, une des « sœurs Argonautes », Andreï Biély et Briousov. Les *Mémoires de Nina*<sup>44</sup> donnent partiellement la clé. Sans doute le recul qu'éprouvait Biély au moment de conclure une union passionnelle joua un rôle. La correspondance de Briousov révèle un être ardent, blessé, dont les confidences à Nina Petrovskaïa sont ardentes. « J'expérimente la cadavérisation de l'âme – comme si elle était morte, et moi vivant sans elle » (27 juin 1906).

Renata, comme d'autres héroïnes du symbolisme russe, symbolise la femme possédée, mais inaccessible, sensuelle, mais traîtresse. Vladislav Khodassievitch a fait un sort au drame de Nina-Renata dans son livre *Nécropole*. C'est le premier chapitre : « La fin de Renata ». Khodassievitch vient d'apprendre la mort en émigration de Nina et se remémore la scène où elle vint écouter Biély au Musée Polytechnique avec un revolver caché. « Elle entra dans son rôle de Renata », écrit-il, en soulignant la dangereuse symbiose chez les symbolistes entre la vie et l'oeuvre.

Biély, Blok fournissent comme Briousov, Ivanov, Alexandre Dobrolioubov ou encore Mintslova de nombreuses illustrations de cette symbiose. La femme élevée au rang de Sophia universelle et la femme tzigane, étrangère et démoniaque, sont au cœur de la poésie de Blok (comme la Grouchenka de Dostoïevski est au cœur du conflit entre père et fils).

---

<sup>44</sup> *Héritage littéraire* n° 85, 1976 (en russe).

Chez Blok, plutôt que le cycle de *Faïna*, tout autant remarquable pour illustrer mon propos, retenons celui de *Carmen*. Carmencita, la forme longue du prénom espagnol, est utilisée une fois dans le prologue au cycle, et rime avec « lanita » (les joues), une [127] rime fade, alors que Carmen revient de façon lancinante dans tout le cycle et rime avec « izmen »(la trahison).

Carmen est l'étrangère qui entraîne vers la mort. Nietzsche en a fait par l'intermédiaire de Bizet l'antidote des fausses héroïnes de Wagner. Blok, on le sait, dans l'hiver 13-14, fut subjugué par la mise en scène de *Carmen* de Bizet au Théâtre du Drame musical et par l'interprétation de Lioubov Andreeva-Delmas. La scène, rajoutée par le metteur en scène, où Carmen tire les cartes à Tsouniga en regardant José, le fascina et il lui consacre la pièce centrale de son cycle. C'est la scène de l'envoûtement :

Ô l'heure terrible où elle lit  
 Dans la main de Tsouniga son destin,  
 Et plonge son regard dans les yeux de José.

Le poème s'achève par l'oubli de soi, de la terre paternelle :

J'oubliai les jours,  
 Le cœur s'enfla de sang,  
 Effaçant toute patrie.

L'envoûtement est théâtral, au deuxième ou au troisième degré, mais Carmen est comme Renata une dévoreuse. Michelet dans *La Sorcière* réhabilite magnifiquement la sorcière : elle est la protestation de la nature contre l'asservissement ascétique du christianisme. Dans *Le Monde femme*, Michelet fait l'éloge de la Juive du *Cantique des Cantiques* : « Trois choses sont insatiables et une quatrième encore qui ne dit jamais : assez ! L'enfer, le feu et la femme, la Terre qui boit altérée. » La force du désir, mais du désir mystérieux est révélée par la femme-sorcière, elle rompt les barrages habituels. On peut songer au poème où Verlaine fait le rêve d'une femme inconnue et que j'aime et qui m'aime, « son regard est semblable au regard des statues ». Il y a très peu de statues dans la littérature russe

(hormis la poésie de Pouchkine), peut-être en raison de l'interdit orthodoxe de la représentation en trois dimensions. Les Vénus sont donc toutes importées et ornent essentiellement les parcs de Saint-Pétersbourg. Mais le regard de Carmen plongé dans les yeux de José fait penser à ce vers de Verlaine. La Carmen de Blok est associée à la perte et au renouveau, à la création et à la neige de mars. Lovée en serpent, Carmen voit des rêves invisibles au poète et célèbre la passion tzigane.

Lolita est une autre étrangère. La nymphette Dolorès entraîne son adorateur dans un supplice sans fin. Américaine, bien sûr, mais le livre n'est-il pas bâti sur un sous-sol russe, la lettre de Lotte Haze étant une sinistre parodie de la lettre de Tatiana, une nostalgie à la Tourgueniev servant parodiquement de fond aux retrouvailles avec Mrs Chatsfield avant celle avec Quilry, le kidnappeur de la ravissante démonsse ?

Efim Kourganov a montré dans un petit livre intéressant<sup>45</sup> le rapport étroit entre Lolita et le poème de Nabokov sur Lilith, la première femme d'Adam. Lilith n'apparaît à vrai dire que dans le livre d'Esaië, mais elle est centrale pour la Kabbale et surtout le [128] livre du Zohar. Elle est l'ennemie des nouveau-nés, la tentatrice des hommes seuls, une démonsse succube qui a même séduit le père des démons Samaël. A vrai dire avant le livre de Kourganov, on avait déjà relevé la phrase suivante qui apparaît au chapitre V. « Humbert était parfaitement capable de forniquer avec Eve, mais c'était Lilith qu'il rêvait de posséder. » Humbert évoque d'ailleurs l'amour de Dante pour Béatrice (neuf ans) et de Pétrarque pour Laure (douze ans) afin de justifier son amour illicite pour Lilith. Laquelle est moins la première femme d'Adam que sa fille, née du « ventre litial » comme Lolita de Lotte. Une certaine Mlle Edith, maquerelle parisienne, lui promet « d'arranger la chose ».

La définition même de la nymphette est « une nature non pas humaine, mais nymphique, c'est-à-dire démoniaque ». La première nymphette de H.H. était Anabelle Li, comme l'héroïne de Poe. Et Kourganov remarque justement que Lo remplace Li et cela nous donne Lolita. La relation avec Poe est également probable. Le poème de « Ligeia », qu'elle fait lire au narrateur, commence par « Loe ! ». Interjection, mais qui a pu faire son chemin dans l'esprit de l'auteur de

---

<sup>45</sup> *Lolita et Ada*, S.R., 2001 (en russe).



*Lolita* puisque c'est là que nous trouvons l'expression de « imp of the perverse » reprise par Balmont dans un récit et par Briousov dans une poésie.

*Imp of the perverse*, c'est évidemment Lo, Lolita, Lolilith et la fameuse nuit à l'Auberge des Chasseurs enchantés est d'évidence une scène de tentation. La petite dormeuse a l'air éveillée (rejouerait-on dans un autre registre *L'Éternel mari* ?). « Si une corde de violon peut souffrir, j'étais cette corde » dit H. H. en paraphrasant le plus magicien des symbolistes, Annenski.

L'archer comprit tout, se tut.  
Le violon prolongeait l'écho.  
Et ce qui pour les humains était  
Musique, pour lui était douleur.

L'archet et les cordes. Sur le violon de l'érotisme, Lolita tourmente jusqu'au matin son soupirant peureux comme une biche.

Je côtoyais à peine son halo tiède et féérique que la petite Dolorès suspendit son souffle et j'eus l'impression hideuse qu'elle était parfaitement éveillée et éclaterait en hurlement au moindre contact de mon ignominie.

Le contexte quasi mythique de cette scène de possession-dépossession est souligné par le vacarme des camions cyclopéens qui changent de vitesse dans la pente devant l'hôtel des Chasseurs enchantés. H. H. est dépossédé, traduit en justice, « des lambeaux de moelle et de sang » collent à lui et à son récit. Le mâle épris de la nymphe démonte est sacrifié... la sorcière devient Mrs Schiller et vit en Alaska.

Kourganov poursuit sa lecture cabalistique de Nabokov par Ada où l'élément démoniaque est évident puisque Van est également désigné comme le fils de Daemon et que sa sœur-épouse ne l'est pas moins. Car Ada est démonte plus encore que Dolly, le « démon » nymphique. On sait que Nabokov avait lu et admiré la *Confession sexuelle* [129] d'un anonyme russe écrite en 1912, publié par le sexologue américain Avelock Ellis. La *Confession* insiste beaucoup sur la liberté des mœurs en Russie de l'époque, sur la très grande tolérance, dans tous les milieux.

Le contraste est grand entre le tableau que fait à moitié ingénument l'anonyme de 1912 et le mythe symboliste de l'Éternel féminin, de la Sophia incarnée. Un document sans grande grâce sur ce hiatus, ce sont les *Mémoires* de Lioubov Dmitrievna Blok, *Faits et fictions* longtemps tenus secrets par les autorités littéraires soviétiques. La jeune Lioubov Dmitrievna ignore le monde de la Confession anonyme, son récit porte principalement sur la souffrance que lui inflige son fiancé (le Poète) qui souffre d'impuissance sexuelle, scindé qu'il est en deux parts douloureuses : l'amour physique pour les prostituées des îles, l'amour mystique pour la Fiancée. L'épisode de son amour avec l'ami de l'Époux, le poète Andreï Biély, augmente encore son mal-vivre. Jusqu'à ce qu'enfin survienne celui qui lui donne l'accomplissement sexuel, et qu'elle nomme « le page Dagobert ». C'est à Sologoub que Lioubov Blok emprunte le nom de « page Dagobert », dans le prologue au *Triomphe de la mort*. Combinant son thème favori de Alfonsa-Dulcinée (venu de *Don Quichotte*) avec celui de la sorcière, Sologoub annonce en prologue au *Triomphe de la mort* la suzeraineté de la femme magicienne aux yeux de serpent, aux charmes mortifères.

Les amants de Sologoub vont au cabaret en fiacre.

Monsieur le poète, où nous a-t-il amené ? ici tout est mort, sombre, immobile – c'est un cabaret. Notre cocher me plaît. Dans mon poème je raconterai notre sortie, et je le baptiserai troïka, dit le poète. – A votre place, monsieur le poète, je l'appellerais automobile. – Non, ma dame, troïka est mieux. J'ai trouvé deux bonnes rimes : gitana et vodka. - Ce sont de bonnes rimes, Monsieur le poète, mais seule la première me plaît. – Et automobile n'a pas de rime... – Si, il doit y en avoir une. – Laquelle ? *On entend une voix impassible*. – Sénile !

Le don-juanisme modernisé avec l'automobile a beau nous faire passer du Moyen Âge à la Belle Époque, la sorcière est toujours là et lance depuis la coulisse : *La mort* !

Sologoub semble même avoir fait glisser d'un roman à l'autre le schéma de Lilith et Eve, les deux épouses d'Adam, l'une qui se refuse et l'autre qui accomplit. Tout le cycle « Actes magiques » est consacré à la sorcière <sup>46</sup> :

La sorcière me tend son poison,  
Elle me murmure : dans ce feu  
Caché grand'joie tu trouveras.

Tourments et sanglots et tortures ! –  
N'aie pas peur, tu ne mourras pas !

Le poème « A Lilith l'enchanteresse » met en scène Adam au paradis :

[130]

Quand la rosée du soir arrose  
Les marches géantes des monts –  
Lilith vient à moi, la sorcière,  
Par les longues voies de l'azur.

Toute l'œuvre de Sologoub est d'ailleurs parcourue par les senteurs délétères du poison de l'ensorceleuse. Que ce soit dans le grand roman *Charmes du jour des morts* ou dans sa poésie. Dans « Chants magiques », il s'adresse directement à la sorcière, lui demandant d'aller cueillir l'herbe hérétique des « charmes du jour des morts »

Bourse Pleine tu recevras –  
Je veux oubli et joie – ivresse !  
Va par la sente non fauchée  
Cueille-moi la fleur-joie hérésie !

---

<sup>46</sup> Fedor Sologoub, *Plamennyj krug*, Izd. Grzebina, Berlin-Petersburg-Moskva, 1922, p. 117 et suite.

On retrouve la lutte d'Eve et de Lilith en filigrane dans plusieurs des grands romans russes du XX<sup>e</sup> siècle, en particulier *Le Docteur Jivago* de Pasternak et *Le Maître et Marguerite* de Boulgakov.

La Marguerite du Maître est, elle, la bonne sorcière, qui délivre par l'abandon apparent au démoniaque. Mais elle ne parvient pas à emmener le Maître au paradis, tous deux resteront dans les limbes, à mi-chemin du tourment et de la félicité, dans le « repos » qui est l'absence de tourments. Car les « bonnes sorcières », les sorcières protectrices ne peuvent triompher totalement. Disparaître est leur lot. Ce sera le lot de la Larissa du Docteur Jivago, emmenée de Varykino par son ancien séducteur, l'avocat Komarovski, venu l'enlever au moment où le docteur, l'amant (le Tristan de ce roman, selon Denis de Rougemont) est incapable de décider quoi que ce soit pour la délivrer de la mort qui s'approche (Strelnikov, son ancien mari, risque d'être fusillé comme traître, et son épouse et sa fille sont en grand danger).

La déchéance du docteur Iouri Jivago est accompagnée par une sorte de *diminutio* de ses amours, qui s'achèvent par le refuge auprès de la lingère Marina, un peu comme Oblomov de Gontcharov refuse l'amour égal et orgueilleux d'Odintsova pour se réfugier auprès d'une cuisinière de Saint-Pétersbourg. Mais après tout le plus grand des mythologèmes littéraires russes, celui créé par Pouchkine avec son *Eugène Onéguine*, n'est-il pas l'amorce de cette *diminutio feminae*, puisque Eugène refuse l'amour à égalité et harmonieux de Tatiana ? Un refus auquel Dostoïevski a tenté de donner sens en l'interprétant par le biais de la loi : Tatiana est l'acceptation sage de la loi, Eugène en est le refus (ou l'acceptation trop tardive). Avec l'ensorceleuse les choses semblent se jouer en sens inverse. Larissa est à mi-chemin entre la Loi (Tania) et la déchéance (Marina).

Peur du féminin ? Insuffisante influence bénéfique des protectrices ? Dans la poésie de Blok l'image féminine évolue catastrophiquement depuis l'image de l'Intercession de la Protectrice ou de la Sagesse, ou de la Belle Dame médiévale (celle du poète anglais Keats) jusqu'à la sorcière envoûtante du cycle de « Faïna », puis Carmen la traîtresse bien-aimée, puis Katia la dévergondée du poème des « Douze », puis enfin la « chienne » [131] du dernier poème sur la Russie. Quoique très différent, le parcours de Iouri Jivago est aussi un parcours de déchéance.

Pour l'interprétation j'aimerais me référer à un texte de Iouri Lotman que j'ai déjà utilisé en d'autres circonstances. Lotman y démontre que l'Occident recourt au « contrat », dans lequel la Russie voit toujours un pacte démoniaque, tandis que le Russe préfère le « don total de soi ». En effet dans l'article sur deux modèles de culture, « conclure un pacte » et « se donner à autrui », Lotman<sup>47</sup> indique que dans la tradition russe populaire, la notion de « contrat » est toujours démoniaque. D'où le soupçon à l'égard de l'étranger, de l'Occidental, dont la culture, y compris amoureuse, est fondée sur le pacte, le contrat. On peut se demander si l'ensorceleuse n'est pas celle qui exige un « don total » et gratuit, et par conséquent ensorcelle, mais derrière la « remise de soi » se profile le pacte avec une force maléfique étrangère. L'ensorceleuse rompt les barrages et les engagements précédents, mais le danger se profile d'un pacte non voulu avec le maléfique. Et l'échec est patent : échec de Ruprecht, de Iouri Andreevitch, du Maître et de H.H.

Le pacte mauvais se profile dans le poème de Iouri Jivago « Conte », sur le thème de la beauté qu'on doit livrer par contrat au monstre (thème de la pièce *Le Dragon de Chvartz*). Dans le chapitre « A nouveau à Varykino », où les loups qui guettent le soir sont assimilés précisément au dragon mythique qui veut enlever la bien-aimée, Lara, lasse de leur « liberté chaotique », rêve d'obligations qui les contraindraient à une vie ordonnée. C'est alors qu'elle part avec Komarovski.

Le dernier vers du cycle de « Carmen » est extrêmement révélateur :

J'aime aussi trahir, ô Carmen traîtresse !

L'ensorceleuse et l'ensorcelé se rencontrent en terrain de trahison, hors du nid russe, dans une sorte d'exterritorialité de la passion, implicitement ou explicitement condamnée.

---

<sup>47</sup> Iouri Lotman, Boris Ouspenski, *Sémiotique de la culture russe*. Trad. du russe par Françoise Lhoest, L'Age d'Homme, Lausanne, 1990.

[133]

VIVRE EN RUSSE (2007)

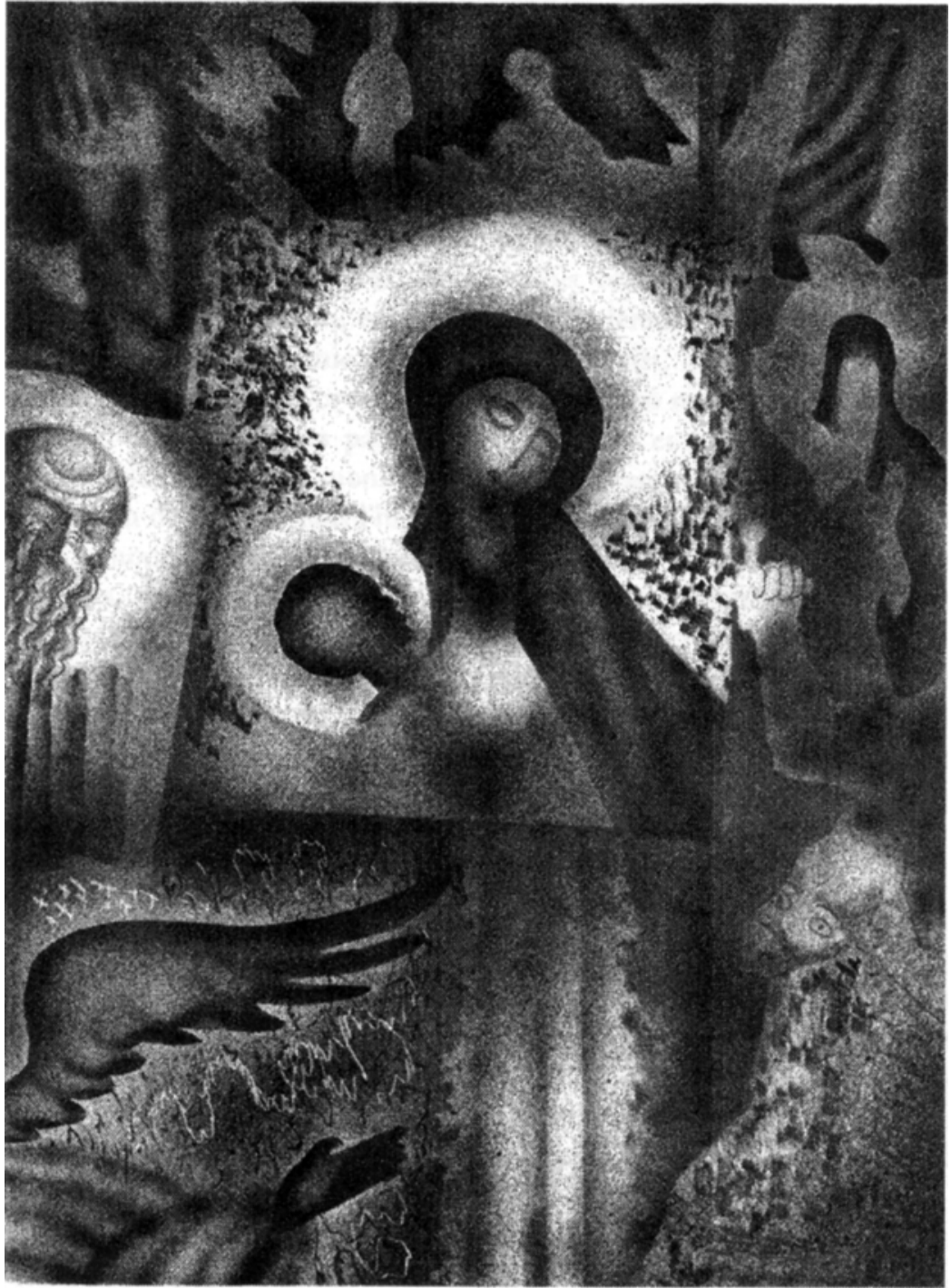
## III

---

# ORTHODOXIE

[Retour à la table des matières](#)

[133]



[135]

**VIVRE EN RUSSE** (2007)**III. ORTHODOXIE****A.****EN ORTHODOXIE**

[Retour à la table des matières](#)

L'orthodoxie est la branche orientale de la chrétienté, née de la division de l'Empire romain en deux Rome (la deuxième est Constantinople), et du schisme de 1054 dû à l'adjonction par les Occidentaux du « filioque » au symbole de Nicée. « Je crois en l'Esprit saint qui procède du Père et du Fils. » Les Églises de la Réforme ont adopté l'adjonction, mais sans lui donner l'importance capitale et surtout belliqueuse qu'elle a prise dans l'âpre querelle entre latinité et Orient. Qu'est-ce au juste ? Si le Saint Esprit procède directement du Père, comme le Fils, cela veut dire qu'il est ahistorique, présent et immanent en chacun, et chacun libre entièrement de faire appel aux deux fondements : celui de l'économie du salut, par le Christ, ou celui de la *spiration*, du *pneuma*, souffle par l'Esprit. L'orthodoxie a développé un mode de spiritualité à la fois très liturgique, avec des offices particulièrement longs et splendides, mais aussi une spiritualité intérieure, presque monacale pour chaque appelé. L'adjonction du filioque implique l'action de l'Esprit dans l'histoire. Son refus implique un certain ahistorisme. La question, émoussée dans les Églises d'Occident, reste à vif dans celles d'Orient.



Les Églises orthodoxes sont nationales, égales en dignité, le patriarche de Constantinople ayant une primauté symbolique (il est aujourd'hui enfermé dans un Istanbul musulman, et n'administre directement qu'une poignée d'orthodoxes). Les grandes Églises sont la russe, la serbe, la roumaine, la grecque, la bulgare. Le langage liturgique est le grec, le slavon, ou toute autre langue adoptée, mais l'adoption d'une nouvelle langue est très longue, ceux qui en Russie veulent changer la langue liturgique se heurtent à une hostilité parfois violente (le slavon d'Église – du vieux bulgare – n'est plus compris aujourd'hui par la plupart des fidèles).

La vénération des icônes est aussi un grand signe distinctif de ces Églises et a donné lieu à un art qui a engendré de grandes œuvres mystiques, comme l'école de Novgorod dans le nord de la Russie, et qui reste vivant encore. L'iconographe suit le canon et fuit l'originalité, contrairement au peintre de la Renaissance italienne, qui a formé notre conception occidentale de l'image religieuse. Un Michel-Ange orthodoxe n'est pas pensable. Le croyant orthodoxe, tourné vers son auto-perfection, est appelé à pratiquer outre la prière orale, la prière mentale et aussi prière du cœur, adéquation totale de la vie et de la respiration à la prière.

Le communisme a fait subir à la plupart des Églises orthodoxes un long martyrologe, avec des saints, des Églises des catacombes, et aussi des serviteurs du pouvoir (et tout [136] simplement des agents du KGB). Vieille tradition que l'union avec le pouvoir séculier, venue de la « symphonie byzantine », et qui a fait beaucoup de mal à l'Église russe. Redevenue libre, elle subit la séduction d'une alliance étroite avec le pouvoir, ne comprend pas assez les bienfaits de la séparation entre Église et État. Le Patriarche Alexis II joue un rôle assez en vue aux côtés du pouvoir actuel. Il était en 2002 à Minsk en Biélorussie chez le président Loukachenko (soupçonné aujourd'hui d'avoir donné son aval à un « escadron de la mort » coupable de plusieurs disparitions), tandis que le pape Jean-Paul II était à Kiev. Situation contrastée qui indique bien la reprise d'une certaine rivalité entre les deux grandes confessions, l'Ukraine avec ses catholiques de rite oriental (les « uniates ») étant le champ de querelle le plus vif.

Si les tensions avec Rome sont vives aujourd'hui (nettement plus qu'à la fin du régime soviétique), elles le sont aussi avec les protestants, pour d'autres raisons, qui tiennent surtout aux *aggiornamentos* sans fin des Églises protestantes : bénédictions d'unions homosexuelles, ou Dieu au féminin n'ont rien arrangé puisque

depuis longtemps l'orthodoxie tient à la prêtrise (mais ses prêtres se marient), et n'ordonne évidemment pas de femmes. Mais une lecture commune des Pères orientaux de l'Église rapproche encore les points de vue.

L'orthodoxie ne consiste pas à nier le monde dans son authenticité, mais à faire en sorte que le centre de l'humanité tournée vers Dieu soit le cœur embrasé par la prière et non pas la raison autonome ni la volonté autodéterminée.

Père Serge Boulgakov, *La Lumière sans déclin*,  
L'Age d'Homme, 1990, Lausanne

[137]

**VIVRE EN RUSSE** (2007)**III. ORTHODOXIE****B.****MÈRE MARIE**[Retour à la table des matières](#)

La Russie orthodoxe d'aujourd'hui a découvert une figure de l'émigration qui peu à peu s'impose à elle : la figure de Mère Marie Skobtsova (1891-1945), récemment canonisée. Poète très précoce, peintre d'icône et de fresques, elle appartient à l'époque bohème de l'avant-garde russe, puis émigrée à Paris après un engagement révolutionnaire chez les socialistes, mère de trois enfants, elle entre à l'Institut Saint-Serge de Paris, y subit la forte influence du père Serge Boulgakov et se fait « moniale dans le monde » en 1931. Elle ouvre un refuge 77 rue de Lourmel à Paris, y accueille les déshérités et les juifs pourchassés. Elle est arrêtée par la Gestapo le 9 février 1943, passe deux ans à Ravensbrück, est envoyée au four crématoire le 31 mars 1945. Ses poésies, ses icônes, ses opuscules de théologie et de philosophie font découvrir à la Russie d'aujourd'hui une page extraordinaire de l'orthodoxie exilée en France.

Moi à moi insupportable ! Quel besoin  
Ai-je de mon esprit sourd-muet ?  
J'entends la chasse autour de moi,  
Les cavaliers renversés dans la nuit.

Je ne compterai péchés ni plaies.  
 Qu'un autre s'en charge ! Je pars au combat.  
 Le Juge saura : ces ailes qui m'emportent,  
 Était-ce de l'imposture ?

J'enclos le fardeau en mon cœur.  
 Je lie les ailes dans mon dos.  
 Le Seigneur les délie, s'il le faut !  
 Et que retombe sur moi la faute ! (Cycle « Repentir » 1931)

Lisa Pilenko, Elizaveta Iourevna Kouzmine-Karavaïeva, E. Skobtsova, Iou. D., D. Iouriev, MM, mère Marie : ses différents noms et pseudonymes esquissent le chemin varié, contradictoire de cette âme assoiffée qui fut artiste bohème, poète de l'Âge d'argent, peintre, iconographe. Elle attendait l'explosion, la catastrophe, comme toute sa génération, issue de la poésie d'Alexandre Blok. D'une vie chaotique sur une terre « ivre, mendicante et absurde », elle passe à une vie de religieuse dans le monde (scandalisant [138] beaucoup de ses contemporains). Sa poésie, ses « mystères » font songer à Péguy. Sa foi est guerrière. Car dans la nuit de la nouvelle barbarie, l'Europe devient bourreau.

Deux triangles, une étoile !  
 Le bouclier de David, notre père.  
 Signe d'élection, pas de honte !  
 Don de gloire, pas de malheur !

Israël, de nouveau persécuté !  
 Mais qu'est la perversion d'homme  
 Quand dans l'éclair du Sinaï  
 De nouveau te répond Elohim !

Que ceux marqués par le signe,  
 L'étoile aux six branches,  
 Puissent d'une âme franche  
 Répondre au signe qui asservit ! (Écrit à Paris, en 1942, peu avant la déportation)

De l'insouciance des années d'avant 1914, chantée par Anna Akhmatova dans son « Poème sans héros » à ses poèmes « juifs », écrits entre deux repas servis aux orphelins, les icônes violemment expressionnistes qu'elle peignait, les broderies à la Klimt représentant la Dormition de la Vierge ou le Sauveur, Mère Marie a franchi toutes les étapes de la « nuit européenne » au siècle d'Auschwitz. Elle est entrée dans les « mines de sel » du siècle-bourreau. Son œuvre nous revient, mystérieuse et contrastée.

[139]

**VIVRE EN RUSSE** (2007)

**III. ORTHODOXIE**

**C.**

**QUELQUES HALTES  
DANS LA RUSSIE  
ORTHODOXE**

[Retour à la table des matières](#)

Le Temple du Christ Sauveur reconstruit au centre de Moscou avait été édifié sur ordre de l'empereur Nicolas I<sup>er</sup> par l'architecte K. Ton. La copie conforme s'élève à nouveau après le dynamitage de 1931. L'énorme bulbe doré vogue à l'horizon des rues du quartier de l'Arbat. L'immense crypte abrite à nouveau les noms des régiments et généraux vainqueurs de Napoléon. Moscou est la ville sainte...

À Saint-Pétersbourg on a rouvert les temples luthériens, les églises catholiques, la mosquée de cette capitale d'un empire multinational qui était très accueillant pour toutes les confessions. Tout récemment la superbe église des Finlandais fut inaugurée par le gouverneur de la ville et la présidente de la Finlande, rue Grande des Écuries. Non loin le Temple du Sauveur-sur-le-Sang, aux bulbes polychromes torsadés rappelant Saint-Basile sur la Place Rouge, et qui fut bâti sur le lieu du meurtre d'Alexandre II en 1881, rutil de loin et des hordes d'autobus y font halte, les forains y vendent leurs icônes, leurs chapkas et leurs matriochkas.

Des centaines d'églises restaurées dans les deux capitales, des milliers dans tout le pays, 26 grands séminaires, 5 académies spirituelles, 480 monastères grands et petits (18 en 1989, 1 025 en 1917), 19 000 paroisses (6 000 il y a dix ans) - la Russie a repris son visage orthodoxe, du moins la Russie historique, car d'énormes quartiers-dortoirs et cités ouvrières restent sans église du tout.

Orthodoxe la Russie ? Plus, ou moins qu'avant 1917, quand avec un billet de dix roubles le lycéen achetait son bulletin de « jeûne » obligatoire ? Les baptisés sont sûrement une majorité dans la Russie d'aujourd'hui, mais les « pratiquants », si l'on peut appliquer ce terme occidental, ne sont guère plus de 4 %, d'après les enquêtes sociologiques, où souvent la réponse : « orthodoxe » voisine avec celle d'« athée ». Autrement dit *orthodoxe* n'est pour beaucoup qu'une marque sociale et nationale. Une énorme façade, mais catholiques et protestants gagnent du terrain sans avoir pignon sur rue. Des ouvriers vont chez les baptistes, on y chante en russe, alors que le culte orthodoxe est en langue sacrée, le slavon, des intellectuels vont chez les luthériens, d'autres chez les catholiques. Le « danger » est faible néanmoins, mais le penchant orthodoxe pour une Église officielle n'arrange rien...

Ivanovo est une ville manufacturière au nord-est de Moscou, née au XIX<sup>e</sup> siècle. Une grande ville morne avec des friches industrielles dues à la chute du communisme.

[140]

Mais aussi en pleine renaissance. Entre autres de l'Église. J'ai passé quelques jours au monastère de la Présentation-de-la-Mère-de-Dieu. Ce n'est pas un ancien monastère fermé par les bolcheviks. Dans une grande église en *style nouveau* de 1909, élevée par un riche marchand, devenue entrepôt soviétique, un homme à poigne a créé de toutes pièces un monastère, complétant le bâtiment, créant un ensemble où voisinent un couvent de moniales, un dispensaire, une imprimerie, une boulangerie, une école de catéchisme – bref un lieu de rassemblement de plus de deux cents personnes gravitant autour de l'archimandrite, le père Ambroise. Ambroise est connu pour son intransigeance, il est auteur d'un manuel simpliste sur la façon de se confesser.

D'emblée il me propose de me rebaptiser puisque tout baptême non orthodoxe n'a pas de valeur. Je passe à un autre sujet pour ne pas trop l'irriter. Nous parlons alors de l'action dans les prisons, où sévit une effroyable tuberculose. Il me dit

qu'il entre dans les cellules surpeuplées ou bien, parfois, confesse à travers le judas, baptise au milieu des détenus... Drogue et fléaux de la Russie actuelle lui sont bien connus.

Je mange au réfectoire, avec des nonnes, des ouvriers, des novices. Étrangement tout le monastère voudrait polémiquer avec moi, un peu comme au XVI<sup>e</sup> siècle. Gentiment, mais polémiquer. On annonce des conférences pour le public de la ville sur le danger des catholiques, le danger des protestants, le danger des sectes, des sodomites, etc. Un étrange mélange, leur fais-je remarquer. Pour le père Silouane, avec qui je parle au réfectoire, même la Roumanie n'est plus orthodoxe depuis qu'elle a reçu le pape. Pour le père Nicéphore, qui peint une splendide icône de l'Apocalypse dans la crypte de l'église, l'Occident a souillé l'art à tout jamais. Nathalie, une novice, me dit : il faut être malade pendant au moins deux ans avant sa mort pour pouvoir se vider intérieurement. Nous sommes tous en perdition, renchérit le père Ossipov, tous dans le même avion qui tombe, mais seuls les orthodoxes ont le bon parachute. Et un parachute, ça ne se partage pas...

Dolorisme, intolérance, superbe m'étonnent, mêlés qu'ils sont à beaucoup d'actions généreuses, courageuses même. Une énergie admirable, une intolérance qui laisse perplexe.

L'Ukraine s'est détachée de la Russie en 1991. C'est un vaste pays, l'ancien grenier de l'Europe, le point de suture entre Occident latin et l'Orient byzantin : les uniates, ou gréco-latins reconnaissent le pape, ont leurs propres ordres monastiques comme les basilien, mais leur liturgie est byzantine. L'Ukraine est en proie aux démons de la séparation, mais, Dieu merci, le caractère ukrainien est doux, et par conséquent les choses s'arrêtent au seuil de la guerre civile.

On en vint néanmoins aux mains quand l'Église autocéphale (réfugiée naguère au Canada) voulut enterrer son métropolite sur le territoire sacré de Sainte-Sophie (actuellement un musée) : le cercueil dégringola et le métropolite est enterré devant le porche de l'enceinte, sur le trottoir... A quelques pas de là, l'immense monastère Saint-Vladimir est reconstruit et sert de centre à une autre Église autocéphale, celle du métropolite Philarète, anathématisé par le Saint-Synode de Moscou. Quatre dénominations se partageant l'orthodoxie en Ukraine, c'est beaucoup ! Mais cela relativise les choses, et a fini par entraîner une sorte de tolérance, enco-



re que les autorités [141] favorisent nettement Philarète et son Église « nationale » (pas question de théologie dans tout cela !).

L'Église « moscovite » reste pourtant nettement majoritaire. Et c'est une Église imposante, dont le métropolite et les autorités sont plus tolérants qu'en Russie : ma conversation avec le remarquable recteur de l'Académie spirituelle de Kiev m'en a convaincu. Sur le boulevard Krechtchatik à Kiev, à côté du kitsch effroyable du centre commercial souterrain de la Place de l'Indépendance, une église catholique affiche un portrait immense de Jean-Paul II. Voilà ce qu'on ne verrait pas en Russie où l'érection de quatre évêchés catholiques est ressentie comme un crime de lèse-territorialité.

Kiev, berceau de la chrétienté des Slaves de l'Est, « Mère des villes russes », est une cité splendide aux sept collines, aux immenses jardins ; elle abrite deux hauts lieux de la chrétienté : Sainte-Sophie, qui a évidemment pris Constantinople pour modèle, avant d'essaimer dans toute la Russie, en particulier à Novgorod, et le monastère des Grottes, un ensemble monastique antique, une suite de catacombes où reposent les saints momifiés, avec des galeries en bois qui serpentent d'une catacombe à l'autre. Quant au second monastère d'Ukraine, celui de Potchaev, à l'ouest, il est un bastion orthodoxe en territoire catholique.

Je n'oublierai pas ce jour de juin où je me rendis avec Constantin Sigov et toute sa famille aux Grottes pour six heures du matin. Cinq cents mètres à déambuler dans la ville-jardin monastique, voici l'entrée des Grottes du bas. Par des corridors étroits à peine éclairés par des lumignons distants, je descends à l'église souterraine de l'Annonciation. L'iconostase est taillée dans le rocher, en style roman pour mes yeux d'Occidental. Nous sommes une trentaine, certains restent dans les couloirs d'accès, tant l'église est minuscule. Quelques enfants, un nouveau-né. Un chœur de trois hommes. Le régent du chœur est un spécialiste du chant du XV<sup>e</sup> siècle (il déchiffre de nombreux manuscrits musicaux du XV<sup>e</sup> siècle où le plain-chant est noté par des petits crochets). L'office s'interrompt vers neuf heures pour les confessions, puis reprend avec la communion. Pendant les confessions, deux jeunes gens se relaient pour lire les heures. Vers dix heures nous sortons du souterrain, éblouis, et comme venus d'un autre monde.

[142]

## VIVRE EN RUSSE (2007)

### III. ORTHODOXIE

#### D.

## AUJOURD'HUI EN RUSSIE

[Retour à la table des matières](#)

L'Église aujourd'hui en Russie ? Le sujet est immense, les situations très variées. Mais il faut commencer par le commencement. C'est-à-dire la joie toujours renouvelée de constater la vitalité du christianisme dans ce vieux pays : des paroisses vivantes, jeunes, animées, des confréries socialement très actives, des prêtres jeunes, surchargés par leur ministère, baptisant, visitant les prisons, animant leur communauté. Il ne faut pas juger l'Église orthodoxe russe à l'aune des apparitions sur l'écran de la télé de Mgr Cyrille de Smolensk, le bras droit du patriarche Alexis II, et surtout pas quand il vient, lui aussi, après (hélas ! hélas !) Soljénitsyne, joindre sa voix à ceux qui réclament le retour à la peine de mort. Certes la tentation byzantine d'une alliance trop étroite avec le pouvoir est là ; bien là. Un soir de Pâques je fus choqué de voir à la télévision, après « l'office de toute la nuit », à la nouvelle cathédrale du Christ Sauveur, édifiée sous Nicolas I<sup>er</sup> pour célébrer la victoire de 1812 sur Napoléon et réédifiée par le maire Iouri Loujkov, le patriarche, dans une courte conversation « off » avec le président Poutine revenu d'une visite éclair en Tchétchénie, tenir ce discours : « Monsieur le président, merci pour votre énergie et votre dévouement, nous devons prier pour les soldats

russes tombés dans ce combat. » J'attendais la suite : une prière pour les victimes civiles, russes et tchéchènes ! Mais elle ne vint pas. C'est cela qui gêne quand on observe aujourd'hui l'Église orthodoxe russe : des positions trop nationalistes, un rappel insuffisant des exigences chrétiennes qui transcendent par définition les problèmes nationaux.

Une certaine orthodoxie russe rebute parce qu'elle se veut fermée, trop au service de la renaissance de l'État russe. La guerre en Tchétchénie est une impasse dramatique, au moins aussi insoluble que le conflit en Palestine. Nul n'en détient la clé. Mais en attendant la solution, la partie russe se doit de maintenir son propre moral par une conduite aussi irréprochable que possible. On est loin du compte et le patriarche ne remplit pas son rôle de rappel des règles éthiques du combat à ne pas oublier...

Néanmoins, que serait la Russie sans l'orthodoxie aujourd'hui ? C'est son poumon, son souffle de spiritualité, dans un pays à moitié en désarroi, à moitié en renaissance. Le président Poutine semble maintenir mieux la distance nécessaire entre Église et pouvoir que ne faisait son prédécesseur Eltsine. Il est plus réservé, par nature, sans doute. Et c'est mieux ainsi. Il faut aussi mentionner la parution récente d'un long document du Saint-Synode qui porte sur l'action sociale de l'Église. Il représente une tentative pour donner une direction d'ensemble, il est unique dans le monde orthodoxe, son axe est de donner à la [143] vie du pays une rééducation morale. Certains aspects des problèmes de l'Église d'Occident (le Pacs, ou les mariages homosexuels en Hollande) sont incompris, totalement étrangers à cette Église qui lutte pour remettre sur pied un monde très démoralisé.

Pour mieux présenter cette Église, j'ai interviewé, deux fois, à un an d'intervalle, un de ces prêtres si actifs qui font l'Église aujourd'hui, et qui aident à la reconstruction morale du pays. Il s'agit du père Alexandre Stepanov, curé d'une des innombrables nouvelles paroisses de la ville de Saint-Petersbourg. Son église ne se voit pas, c'est l'ancienne chapelle du ministère de la Flotte tsariste, un bâtiment sur le Quai de l'Université. L'église est au premier étage, toute lumineuse, car le sanctuaire est percé de splendides fenêtres qui donnent une vue sur la Néva, l'Amirauté, les palais. Une vue à couper le souffle, et qui peut distraire le prêtre... Il a fondé une confrérie, il aide à vivre un orphelinat qui se partage le local, nouvellement restitué, avec l'église. Il est l'Église en action.

Petit, râblé, barbe bien taillée, yeux malicieux, lèvres sévères, il peut inspirer le respect comme la confiance. Il inspire visiblement les deux. Les fidèles qui l'entourent ont aménagé une cuisine-réfectoire, une antichambre, le bureau du prêtre, des locaux pour les soeurs-infirmières de la confrérie de Sainte-Anastasia qu'il a refondée. Dans la cour, l'autobus retapé de la paroisse permet d'emmener les paroissiens en pèlerinage, ou les anciens repris de justice dont il s'occupe en voyage. Sur le quai est arrimé un énorme paquebot allemand qui a amené une cargaison de touristes. Dans les fenêtres, les cheminées et le pont de l'énorme navire occupent le ciel. Voici, à peu près fidèlement notés, les propos du père Alexandre :

L'Église d'aujourd'hui est une Église de néophytes. Même les grands-mères sont des néophytes, elles ont été toutes des « komsomols » (Jeunes-communistes). Jusqu'en 89 il y avait très peu de familles croyantes. Cela entraîne une certaine fermeture au monde. Elles disent : j'ai jeté le téléviseur. On a peur de l'Ouest, et surtout des missionnaires protestants américains, on a l'impression qu'il y a une agression de l'Ouest. On veut conserver, congeler la foi. On méprise la culture séculière. Mais les choses vont un peu mieux, les croyants redeviennent plus ouverts.

Moi-même je viens du cercle du père Valentin Sventitski. Nous lisions le Psautier à la maison, je me suis converti à 26 ans. Ma famille respectait la religion, mais ne croyait pas, mon père était un ingénieur soviétique ; autour du père Valentin nous voulions fonder un mouvement de « noviciat blanc », aller dans le monde, on commentait des chapitres de l'Évangile dans des appartements. J'ai commencé à catéchiser, comme le père Kotchetkov, mais moins spectaculairement. Ensuite en est venu me demander d'aller à la prison de Gorelovo, près de Pskov. J'avais trente ans, c'était passionnant. Parmi mes anciens repris de justice, l'un est devenu hiéromoine, l'autre s'est marié et nous aide. Il y en a toujours qui viennent ici à Pétersbourg, mais c'est par la ferme que nous exploitons que nous les faisons revenir à la vie. Il y a eu des échecs, l'un a repris le chemin de la drogue et est parti avec l'argent. Le gardien de notre église, Kolia, un SDF que j'ai fait installer ici comme chauffagiste (il s'occupait des poêles, avait sa petite pièce), est reparti il y quelques mois. Peut-être il va de monastère en monastère, peut-être il est revenu à sa vie de déchéance.

Une chaîne se forme, nous en envoyons dans certains monastères, en particulier le monastère de la Montagne-Sainte, à côté de la propriété de Pouchkine. Les

monastères emploient des centaines d'hommes « paumés », c'est une aide sociale qui ne dit pas son nom.

[144]

Le père Lev Bolchakov, qui vient du même groupe que le père Alexandre, a lui une paroisse en Carélie, il est de passage. On sent entre les deux hommes une grande confiance, ils s'épaulent. Lev est plus rigoriste. Il s'occupe aussi de toxicomanes, de malades du sida (l'épidémie est en ce moment foudroyante en Russie). « C'est chez nous comme en Afrique. Nous avons deux chambres d'enfants infectés dont nous nous occupons. C'est une catastrophe. »

Les autres confessions chrétiennes ont toujours été présentes à Saint-Petersbourg, capitale de l'empire fondée par Pierre le Grand, et qui vient de fêter son tricentenaire en 2003. Le premier lieu de culte ici a été luthérien, puisque Pierre faisait venir surtout des Allemands, des Hollandais, des Ingriens (pays baltes). On voit au centre de la ville des temples allemands, suédois, finlandais, arméniens. Tous avaient été fermés par le pouvoir soviétique. La cathédrale luthérienne de Saint-Pierre-et-Paul sur la Perspective Nevski était devenue une piscine. Il y a trois ans, j'y étais entré, la piscine occupait la nef, les gradins pouvaient servir pour les fidèles. Le bassin, pour les baptêmes collectifs, me disait en riant l'évêque allemand. Je suis allé le revoir en juin dernier. L'église est toute rutilante, les locaux sont impeccables, il y a une passionnante exposition temporaire de la fondation Goethe sur les Allemands en Russie. Le bassin a été recouvert par un parquet, la nef a perdu de sa hauteur, mais c'est plus confortable. Il va y avoir ce soir un concert de musique allemande du XVIII<sup>e</sup> siècle. Georg Kretchmar, l'évêque, venu de Hambourg, est un homme doux, imposant, affable. Il me reçoit dans l'ancien bureau du directeur de la piscine.

Quand nous avons repris vie, après 1990, nous avons en vue les congrégations luthériennes allemandes chassées en Asie centrale par Staline. Mais beaucoup d'Allemands ont émigré vers leur pays d'origine. Aujourd'hui nos congrégations sont surtout en Europe, Russie et Ukraine. Les enfants ne parlaient que russe, il a donc fallu passer au russe. Nos liturgies sont en général bilingues. Dans l'Est et en Asie, les congrégations sont restées ritualistes, piétistes, assez fermées sur elles-mêmes. Ici, en Russie, elles sont plus ouvertes, et des intellectuels viennent à nous qui n'ont aucune tradition familiale. Nous devenons une vraie Église russe. Il y a 150

congrégations dépendant de mon archevêché, six diocèses, 150 000 fidèles environ, plus un séminaire théologique ici à « Piter ». Le patriarche, qui est estonien, et d'une famille anciennement luthérienne, a de bons rapports avec nous. Nous avons à Vladivostok une femme pasteure, une Slovaque, qui fait un travail magnifique. Mais cela nous vaut des frictions avec les fondamentalistes américains qui nous financent, et qui sont contre l'ordination des femmes [il s'agit du Missouri Synod]. Les paroisses d'Asie sont plus proches des baptistes, celles d'Europe plus proches de l'orthodoxie. Nous avons des activités diaconales avec les orthodoxes, une centaine de pasteurs. Nous n'avons pas avec les orthodoxes les barrières psychologiques qu'ont les catholiques. Je crois qu'avec les orthodoxes nous pourrions faire revenir à la foi chrétienne une bonne moitié de la population. Et beaucoup d'intellectuels russes viennent à nous.

Ce que ne me dit pas Mgr Kretchmar, c'est que le Missouri Synod vient de fomenter un schisme contre lui en détachant les paroisses de Biélorussie. Spectacle attristant, semblable à celui de l'Église russe hors frontières qui vient tout juste de se réconcilier avec [145] le Patriarcat de Moscou après avoir créé un schisme sans aucun avenir. La conversation que j'ai avec le professeur Pastor, un physicien qui a été élu président du Synode national luthérien de Russie, complète mes informations. Le schisme gagne la Sibérie luthérienne. Le fondamentalisme est donc à l'oeuvre : les baptistes voulaient même rebaptiser les luthériens qui venaient à eux... ce que ne font pas les orthodoxes. Or il y a des conversions d'orthodoxes au luthérianisme, ou plutôt des intellectuels russes attirés par la vie des communautés protestantes de ce type. Je quitte l'église de Pietri, comme on l'appelle familièrement, avec le même sentiment d'espoir que dans la communauté du père Alexandre. Au demeurant M. Pastor et le père se rencontrent pour les œuvres diaconales chrétiennes interconfessionnelles de la région de Saint-Pétersbourg.

[146]

**VIVRE EN RUSSE** (2007)**III. ORTHODOXIE****E.****LA « GUERRE »  
DES JURIDICTIONS  
ORTHODOXES EN FRANCE**[Retour à la table des matières](#)

Nice, Biarritz sont des noms de lieux connus maintenant de toute la Russie. Même par ceux qui n'ont pas les moyens d'y aller en villégiature comme faisaient grands-ducs et riches libéraux avant la Révolution de 1917 (par exemple la famille de Vladimir Nabokov à Biarritz). Et comme font aujourd'hui des milliers de touristes russes fortunés. Les colonies russes du XIX<sup>e</sup> siècle y ont construit des églises, comme à Baden-Baden, ou à Vevey en Suisse, ou à Paris à la rue Daru dans le XVII<sup>e</sup> arrondissement. Or, depuis quelques mois, la guerre fait rage entre deux des trois « juridictions » qui se partagent les fidèles orthodoxes en France : l'Église russe hors frontière, qui date des années 1930, le patriarcat de Moscou et l'Archevêché russe d'Europe, qui s'est placé sous l'autorité du Patriarche œcuménique, c'est-à-dire du patriarche de Constantinople.

Le conflit n'a jamais été doctrinal, il a toujours été un conflit de juridiction ecclésiastique, mais il est devenu aujourd'hui une guerre immobilière. L'église de Biarritz, rattachée à Constantinople, a failli être prise d'assaut par un nouveau prêtre « moscovite », l'église de Nice a vu arriver un huissier de justice. En 1908, le tsar

Nicolas II avait donné le terrain en bail emphytéotique à l'Église russe pour y construire un temple, et le bail arrive à échéance. On devine que les questions juridiques feront les délices des experts. Mais en attendant, une bataille verbale fait rage, l'ambassadeur de Russie à Paris tente d'apaiser les tensions, le maire de Nice va à Moscou, et en revient rassuré. Sur le site internetique de « Orthodoxie de tradition russe en Europe occidentale »<sup>48</sup> on échange des coups même pendant le carême, parfois avec excès, parfois avec douleur.

Car il s'agit en fait d'un tournant important pour l'orthodoxie. Les trois juridictions se rencontrent depuis longtemps dans les camps de vacances, les mouvements de jeunesse orthodoxe. Des théologiens de renom comme Vladimir Losski<sup>49</sup> ou Mgr Basile Krivochéine<sup>50</sup> de Bruxelles, n'ont jamais quitté l'Église de Moscou, pensant que l'indignité n'était que passagère. Ce fut encore le cas du chirurgien Anthony Bloom, devenu moine, prêtre puis évêque de Souroge (l'équivalent des titres *in partibus* de l'Église romaine) à Londres, dont la piété active, la sagesse maîtrisée ont converti beaucoup d'âmes bien au-delà [147] de l'Angleterre. Ce fut le cas d'Olivier Clément<sup>51</sup> qui a tant fait pour élaborer une théologie renouvelée de la sainteté de la chair, et le retour aux Pères de l'Église. L'Institut Saint-Serge à Paris, fondé en 1925, relève juridiquement de Constantinople, l'Église hors frontière (qui n'est reconnue canoniquement par aucune Église orthodoxe, ni la serbe, ni la grecque, ni la roumaine, ni Constantinople) a son Séminaire spirituel à Jordanville en Amérique, auprès du monastère de la Sainte-Trinité fondé en 1948.

À la chute du communisme, on put penser que l'Église de Moscou et celle de Jordanville se rapprocheraient, il n'en fut rien : la seconde essaima même en Russie, sur le territoire de la première. Mais aujourd'hui la réconciliation est en marche, l'hospitalité eucharistique est mutuellement accordée, un Concile à San Francisco de l'Église russe hors frontière a décidé du retour au bercail (juridiquement parlant). En revanche les choses se gâtent entre Moscou et Constantinople (sur tous les fronts d'ailleurs, en Estonie autant qu'en France). Le nouvel évêque de la

<sup>48</sup> orthodoxierusseoccident@yahoo.fr

<sup>49</sup> Nicolas Lossky, 1903-1958, est, entre autres, l'auteur d'un *Essai de théologie mystique de l'Église orientale*.

<sup>50</sup> Mgr Vassili Krivochéine, 1900-1985, est l'auteur d'un ouvrage sur Grégoire de Palamas.

<sup>51</sup> Olivier Clément, né en 1900, se fit baptiser à trente ans.



Métropole d'Europe occidentale, Mgr Gabriel, qui officie à la rue Daru à Paris, pour la première fois dans l'histoire, est un non-Russe, il est flamand, mais il officie en slavon d'Église (j'étais moi-même à l'office du jeudi saint, rue Daru, à Pâques 2006 et il y avait affluence). Les tentatives de main mise de Moscou sur le patrimoine immobilier russe, en France, à Budapest, à Jérusalem, ne sont pas l'unique pomme de discorde.

En 2003, le Patriarche Alexis II adressa aux Églises russes d'Europe occidentale une lettre où il leur proposait de se réunir enfin, sous l'autorité de Moscou, mais en pleine autonomie tant financière que statutaire. L'exarque serait Mgr Anthony Bloom, déjà mentionné, mais alors mourant. Cette réunion devant prélude à la création ultérieure d'une Église locale orthodoxe, comme le veut la tradition séculaire de l'orthodoxie, où l'on est passé, avec saint Cyrille et son frère saint Méthode, de la langue liturgique grecque à la langue slavonne (en Bohême). Simplement, les changements d'Église se faisant avec une lenteur qui défie les générations, il s'agit d'une perspective d'un ou deux siècles...

Il y a des églises francophones dans les trois juridictions, la langue de l'office n'est donc pas obligatoirement le slavon d'Église. Ce n'est pas vraiment cela qui fait problème (le slavon étant mal compris même en Russie, guère plus que le latin avant Vatican II). Mais une grande part de l'orthodoxie « occidentale » issue des tourments de la guerre civile russe, de la persécution en Russie communiste, et des inévitables schismes juridiques (qu'il n'est pas utile de rappeler ici, mais qui le sont abondamment sur les « sites » où la bataille fait rage) ne désire pas rejoindre Moscou pour d'autres raisons que le soupçon d'impérialisme ecclésial (réel !). Les évêques dans cette nouvelle orthodoxie sont élus, les laïcs jouent un très grand rôle, l'œcuménisme est devenu une seconde nature. Or le fonctionnement de l'Église russe, avec son Saint-Synode inauguré par Pierre le (sans patriarche, puisque Pierre l'abolit, et qu'il ne fut rétabli qu'en 1917, interrompu en 1924 avec la mort du patriarche Tikhon qui mourut assigné à domicile, rétabli par Staline en 1943) est fondamentalement autoritaire. Au fond, les opposants à Moscou pensent qu'il est temps pour l'orthodoxie occidentale de s'émanciper, d'inventer une orthodoxie moderne, indépendante de tout pouvoir, socialement plus active, œcuméniquement [148] mieux liée aux frères chrétiens. A quoi les tenants de Moscou rétorquent que le document du Synode archiépiscopal d'août 2000 sur l'Enseignement social de l'Église russe a pratiquement renié l'ancienne soumission

politique au pouvoir séculier, qui porte le nom de *sergianisme*, du nom du métropolitain Serge qui, en 1927, fit acte d'allégeance, et lança l'Église dans la collaboration avec le régime qui voulait sa perte, les récalcitrants allant au Goulag.

On comprendra qu'il est malaisé de prendre parti. Il y a trop de variété dans la renaissance Église russe, trop de contrastes. Il y a une minorité admirable, ouverte, et surtout inlassablement à l'œuvre d'évangélisation, et il y a aussi une majorité très nationaliste, prête à persécuter les clercs indépendants comme le simple prêtre sibérien qui refusa d'aller bénir les locaux de la prison où est détenu l'ancien oligarque Mikhaïl Khodorkovski <sup>52</sup> ; le père Serge Tataturikhine, en poste à Krasnokamensk, s'est vu de ce fait suspendu *a divinis* par son évêque... Le pouvoir actuel mentionne officiellement l'influence à l'étranger de l'Église du patriarcat de Moscou parmi les éléments d'autonomie de la Russie qui la distinguent de l'Occident, un élément qui l'empêcherait d'entrer en Europe unifiée si la chose était envisageable <sup>53</sup>. Soljénitsyne dans une interview très récente vient d'apporter son soutien à la politique de stabilisation du président Poutine (mais en demandant de sévir sans hésitation contre les actes de xénophobie). Et il apporte aussi son soutien au Patriarcat quand celui-ci, par la voix de Mgr Kirill (le ministre des Affaires étrangères du Patriarcat) demande qu'on complète « l'institution des droits politiques et citoyens par l'institution de la responsabilité morale ». Soljénitsyne précise : « la réalisation des libertés ne doit pas menacer l'existence de la patrie, ni offenser les sentiments nationaux ou religieux » <sup>54</sup>. C'est dire que les sensibilités ne sont pas les mêmes en Russie et en Occident, même chez l'auteur de *l'Archipel du Goulag*, qui a tant fait pour changer le cœur de l'Occident. De plus, il est des orthodoxes en Occident qui ne ressentent pas le besoin d'unité organique des Églises orthodoxes qui, rappelons-le, n'ont pas de principe « monarchique », le Patriarcat œcuménique de Constantinople n'ayant qu'une préséance, mais pas de pouvoir. Sans aller jusqu'à penser en termes de fédération d'Églises comme les protestants, ils disent ne pas éprouver le besoin d'une unité visible. Comme le phi-

<sup>52</sup> Rappelons qu'il s'agit de l'ancien patron de la firme pétrolière Youkos, condamné en 2005 à huit ans de travaux forcés qu'il purge dans l'Extrême-est sibérien, non loin des lieux où furent bannis les insurgés décembristes par le tsar Nicolas I<sup>er</sup>.

<sup>53</sup> Conférence à Genève en janvier 2006 de l'ambassadeur Nikolai Spasski, secrétaire du Conseil de Sécurité de la Fédération de Russie, sur les grands axes de la politique étrangère russe.

<sup>54</sup> Interview du 28 avril 2006 à *Moskovskie Novosti*.

losophe Vladimir Soloviev qui, dans son *Récit de l'Antéchrist*, imagine dans les temps de la dernière persécution Pierre, Paul et Jean réunis avec une poignée de fidèles pour tenir tête à l'Imposteur, mais sans préséance hiérarchique.

Nice et sa cathédrale russe, que visitent tous les touristes, retrouveront, espérons-le, la sérénité, mais la question reste posée : la place de l'orthodoxie dans l'Occident non orthodoxe. Filiale de l'Église russe historique et restaurée dans une autonomie qu'elle n'avait jamais eue dans l'Ancien Régime, ni bien sûr sous le communisme, ou forme nouvelle du christianisme occidental ?

[149]

VIVRE EN RUSSE (2007)

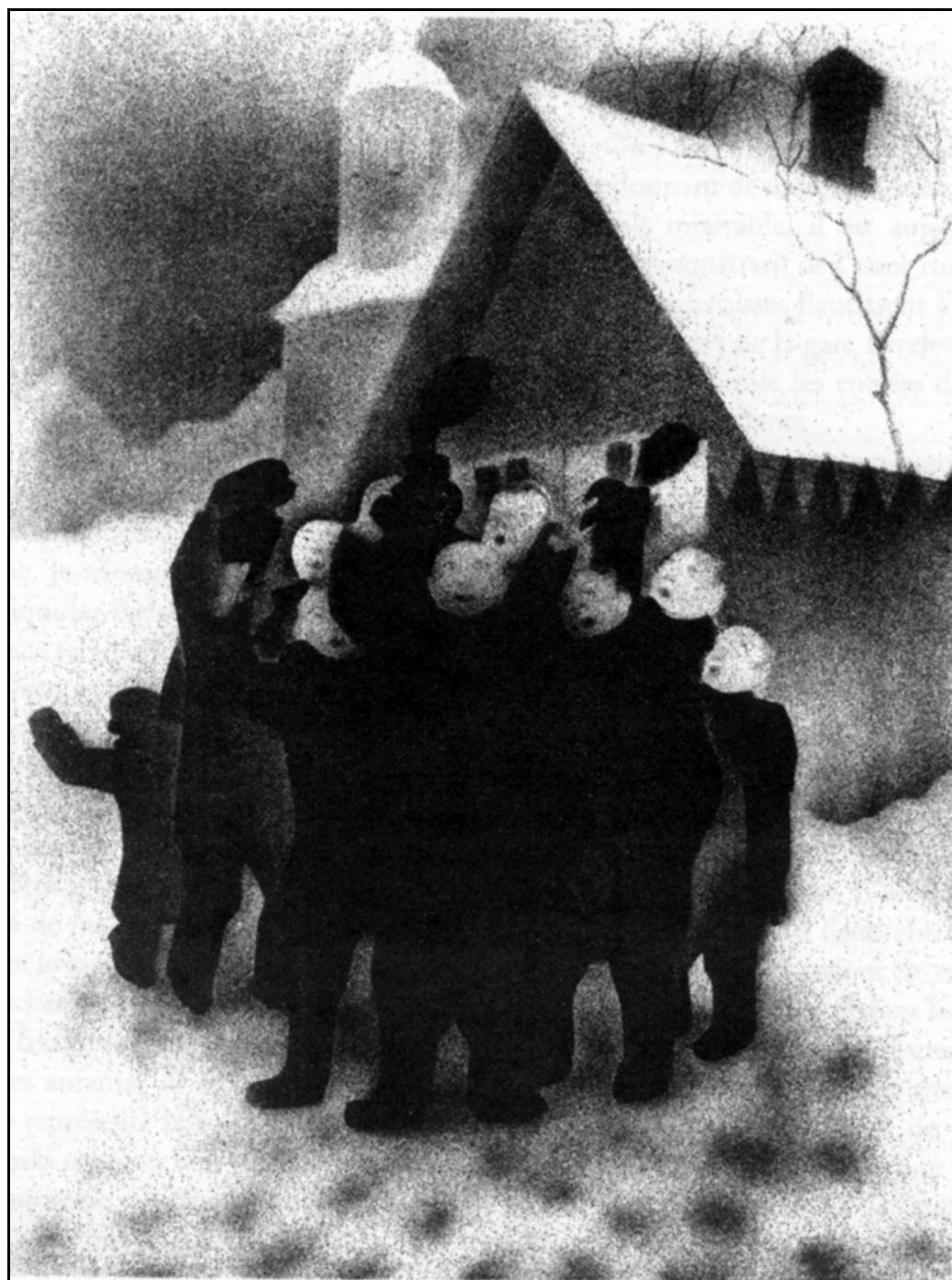
## IV

---

# LES LIEUX

[Retour à la table des matières](#)

[149]



[151]

## VIVRE EN RUSSE (2007)

### IV. LES LIEUX

#### A.

## RUSSIE DE L'AN XII

### *I – Irkoutsk*

[Retour à la table des matières](#)

Irkoutsk est à cinq fuseaux horaires de Moscou. On y va en avion depuis l'aéroport de Domodiédovo, un énorme caravansérail bourdonnant de toutes les destinations intérieures de ce continent qu'est la Russie. Autrefois misérable, il est aujourd'hui ultramoderne, toujours en travaux, aussi puissamment démonstratif de l'essor russe que Moscou elle-même où les gratte-ciel néostaliniens postmodernistes fleurissent à l'envi. Je vais à l'aéroport par la toute nouvelle navette ferrée qui part de la gare Paveletski. Là aussi, comme tout est changé : tout est astiqué, la police contrôle les entrées dans les salles d'attente. On peut enregistrer sa valise et partir les bras ballants.

Dans l'avion, on distribue des journaux, il y a les *Izvestia*, qui sont maintenant en couleurs, et, ô miracle, il y a le virulent journal d'opposition *Novaïa Gazeta*, où Anna Politkovskaïa tenait avant d'être assassinée une rubrique au vitriol contre le président Poutine. Je m'empare du dernier exemplaire. « On a déjà volé sept mil-

lions de roubles pour liquider Basaïev, il en reste encore dix à voler », annonce la manchette. Tiens, les Sibériens seraient-ils des frondeurs ?

À Irkoutsk, charmante ville dont le centre historique est à deux étages au plus, subsistent de très nombreuses maisons de bois à demi enterrées dans la terre, car la chaussée monte inexorablement. Quelque chose est restée de cette Irkoutsk où vinrent en relégation après leur peine de bague les principaux condamnés du procès des Décembristes. La maison du prince Troubetskoy date de 1851, Sergueï et son fils Ivan y vécurent jusqu'à l'amnistie accordée par Alexandre II à son avènement. C'est une jolie maison de maître, modeste, avec sa lanterne, ses réduits à provision à demi enterrés, le piano et le tapis persan dans le salon, le coffre de voyage du prince. Ils avaient été environ 70 condamnés, regroupés au bague de Tchita, avant d'être envoyés à Aïok dans les environs d'Irkoutsk. Troubetskoy, Poggio, Lounine ont ici fondé des écoles, des dispensaires pour les enfants ; ils étaient des civilisateurs, envers et contre tout. Sur le bureau, un bronze représente Nicolas I<sup>er</sup> leur bourreau. La demeure, en bois également, du prince Volkonski n'est pas loin. On y voit un piano-pyramide et un tchoubouk turc pour fumer en compagnie. Le pouvoir soviétique a mis du temps à reconnaître les décembristes, ce genre de révoltés n'était pas du goût de Staline (non plus que les terroristes qui [152] tuèrent Alexandre II). Mais l'intelligentsia soviétique vouait un culte aux révoltés venus des régiments impériaux et de la noblesse ancienne. Natan Eidelman, biographe de Lounine, et des autres héros du 14 décembre 1825, sillonna le pays pour y porter la bonne parole « décembriste ». Le musée date de 1965. Il a survécu à la perestroïka ; ici tout est idyllique : le logis seigneurial, l'idéal démocratique des révoltés, la continuité avec l'époque finissante du soviétisme. En ces deux oasis d'élégance nobiliaire, on respire une Russie qui aimerait être tout entière « décembriste ». (Les prisonniers de la première pièce de Soljénitsyne, *La République du travail*, bagnards soviétiques, se dénommaient eux-mêmes « les nouveaux décembristes »...)

Octobre est encore doux, la jeunesse déambule sagement. On prépare les élections du gouverneur (les dernières, car le président Poutine a décidé de remplacer les gouverneurs élus par des gouverneurs confirmés par les Parlements locaux sur proposition du Président de la Fédération). L'actuel gouverneur est un sans-parti, et il a le soutien notable de la gloire littéraire du lieu Valentin Raspoutine. Toujours timide, d'une colère rentrée contre la décadence d'aujourd'hui (depuis 1989,

il dénonce le génocide dont le peuple russe est, selon lui, la victime), Valentin Raspoutine vient de publier un roman, le premier depuis longtemps : *Fille d'Ivan, Mère d'Ivan* ; l'action de cette nouvelle longue se passe précisément à Irkoutsk. La vie d'une famille ouvrière est chamboulée une nuit où la fille ne revient pas. Elle a été violée par un Caucasien du marché local. Le père et la mère commencent une longue enquête anxieuse pour retrouver leur fille. Mais c'est la mère qui a toute l'énergie, c'est elle qui épie le magistrat instructeur, se persuade qu'il va libérer le violeur contre un pot-de-vin, elle qui abat le violeur caucasien. La nouvelle est construite avec la rigueur d'un drame classique, les émotions y sont pudiquement retenues, la vengeance de cette mère russe est emblématique : elle se sacrifie pour sauver sa fille, mais aussi l'honneur russe. Les pères ont failli, et aujourd'hui il ne reste plus que les mères pour tenir tête à la boue qui monte... Comme toute l'œuvre de ce Sibérien taciturne, *Fille d'Ivan, mère d'Ivan* est un texte immergé dans le parler populaire ; il se veut prophylactique, si l'on ose dire, il laisse un goût étrange, un vague relent de racisme xénophobe. Mais l'atmosphère violente du marché, la corruption des autorités, la démission des pères y sont peintes avec une force indéniable. Depuis *L'Incendie* (1986), Raspoutine n'avait plus retrouvé cette force narrative. Lui-même habite en plein centre, et ma visite chez lui apporte plus de mutisme que d'information. Le fils de l'écrivain enseigne l'anglais, et il a fondé une école de langue qui fonctionne l'été au bord du légendaire lac Baïkal ; les étrangers y viennent, l'école a du succès.

À Irkoutsk comme ailleurs on restaure les églises, on restitue des édifices religieux, même aux catholiques OU aux bouddhistes, qui sont assez nombreux. La vieille église catholique (construite pour les anciens bagnards polonais) est aujourd'hui une salle de concert, avec orgue. Mais on a autorisé la construction sur une hauteur au nord du fleuve d'une vaste basilique catholique qui abrite le siège d'un des trois diocèses catholiques érigés par Jean-Paul II (qui servent de pomme de discorde entre lui et le patriarche Alexis II). L'édifice rappelle en petit la cathédrale de Brasilia, vaste poussée de béton avec une immense verrière. Les signes d'une piété catholique à l'ancienne sont touchants et [153] un peu incongrus dans cette capitale sibérienne, mais la foi romaine n'est-elle pas arrivée avec les déportés polonais ?

Il y a deux marchés à Irkoutsk, l'un est le marché de toujours, l'autre est « Chankhaï », le marché aux puces chinois, un grouillement de vendeurs et



d'acheteurs, de marchandises venues de Chine, et colportées par les « navetteurs ». C'est ici que se passe l'action du dernier récit de Raspoutine. En allant à vingt kilomètres visiter un village où le prince Volkonski avait été assigné à résidence avant Irkoutsk, j'ai rencontré d'autres « Chinois » : au bout d'un de ces chemins de terre défoncés qui font l'unité profonde de la Russie, en cherchant avec notre voiture « le banc de Volkonski », une pierre dominant le fleuve Angara, nous nous sommes embourbés et avons cherché de l'aide dans un baraquement étrange, entouré d'une clôture peu aimable : c'étaient les Chinois ; à deux, ils ont repris des terres abandonnées par le kolkhoze et font venir au printemps leurs compatriotes ; ils produisent des légumes pour Irkoutsk et repartent chaque hiver, en laissant trois gardes. Étrange ! la Russie a été tellement dékoulakisée (« dépaysannisée ») que des Chinois viennent ici louer des terres, cultivent légumes et fruits en embauchant la main-d'œuvre locale féminine, et repartent avec les mauvais jours. La population locale ne les aime pas, mais il n'y a plus de kolkhoze, les « fermiers » ont échoué (le « coq rouge » a eu raison d'eux, c'est-à-dire les incendiaires !) et les légumes ainsi produits sont bon marché. « Il n'y a plus qu'eux pour donner du travail à nos femmes », soupire-t-on.

Au village d'Ourik, un des deux villages « décembristes », le pope ultra-fondamentaliste voudrait expulser du cimetière orthodoxe les restes des conjurés de 1825 qui ont « failli à leur serment pour le Tsar ». Son collègue de l'autre village, Oust-Koudrinsk, me raconte la chose sans l'approuver. Lui s'occupe de fonder un établissement pour adoucir les derniers mois des malades condamnés. Ce sera une bâtisse à côté de son église, en pleine restauration : la vue sur l'Angara est sublime, on entendra les cloches, on pourra aller à l'office en clopinant... Le père Serge est jeune, il s'active à refaire le bulbe du clocher, il rêve aussi d'une école paroissiale, concurrente de l'école publique. A Ourik, l'inimitié entre l'église et l'école, où se tient un petit musée encore très soviétique, est totale, les menaces d'anathème ne sont pas loin.

Irkoutsk est une cité universitaire assez extraordinaire. La nouvelle Université économique est florissante, flambant neuf, un cinquième de la population est étudiantin. Partout à y a, même dans les universités d'État, des sections privées où il faut payer. La grande affaire est maintenant le sursis militaire des étudiants : le président Poutine a récemment indiqué qu'il serait refusé à certains établissements ; certes, est clair qu'il existe en Russie des universités-bidons où tout

s'achète, mais la nouvelle réglementation à la carte risque fort d'ouvrir la porte à de nouvelles et grandioses possibilités de concussion. Qu'advient-il à Irkoutsk, cette petite Athènes sibérienne ? Plus généralement, un des problèmes du pays est le rejet total de l'armée, de la nécessité de servir : chacun tente de s'y soustraire. L'État est à reconstruire...

La bibliothèque de l'Université d'État est dans l'ancienne résidence du gouverneur au bord de l'Angara. Élégant bâtiment néoclassique, tandis que la cathédrale, plus loin sur le fleuve est un chef-d'œuvre baroque. Dans une ancienne caserne s'est logé un institut de recherche sociologique qui travaille sur les mentalités d'aujourd'hui et sur [154] la mémoire historique. C'est là que je donne un séminaire sur les soubresauts de la mémoire historique en France (Algérie, Papon, etc.) qui suscite une longue discussion. Je les écoute raconter leurs recherches sur les Vieux-croyants perdus dans la taïga, mais qui ont survécu à toutes les persécutions, sur les Bouriates, sur les villes minières retournées à une économie de subsistance naturelle. Un collectif de chercheurs s'est créé et a formé des liens avec des points très éloignés de cette immense province d'Irkoutsk ; il mène des recherches pour comprendre ce qui fait vivre les hommes dans ces contrées si reculées où la structure sociale est restée soviétique, mais où l'économie soviétique s'est écroulée.

Dans la rue, des « limonoviens » vendent leur journal : ce sont les partisans d'Edouard Limonov, souvent des skinheads. Pour eux, Poutine est un dangereux traître à la patrie. Un jeune journaliste, ancien séminariste, m'explique longuement que le génocide russe est perpétré par Poutine lui-même, qui a pris la suite d'Eltsine. Plus loin ce sont des activistes de Rodina (la Patrie), un mouvement qui l'emporte ici sur le parti du Président, Unité (Edinstvo), aux élections. Ni l'un ni l'autre rassemblement n'est très actif. Mais deux émissaires de Rodina viennent d'être assassinés un soir d'octobre, à la veille de l'élection, et la télé locale ne parle plus que de cela.

L'événement, à Irkoutsk, ce fut, l'an passé, l'érection d'un immense monument à Alexandre III, le tsar « réactionnaire » qui acheva la liaison ferrée Moscou-Océan pacifique, unifiant la Sibérie. Le monument datait de 1903, il avait été démonté par les Soviétiques, il vient d'être refait à l'identique par une firme locale. Dans la ville, les têtes énormes de Lénine, les rues Marx ou Engels, les avenues Marat (Marat non seulement est célébré dans l'ex-URSS, mais est devenu un pré-

nom courant) font aujourd'hui un étrange voisinage avec le Tsar massif et court de taille qui vint à bout des anarchistes Russes, qui lança l'idée du tribunal international de La Haye, qui supprima quelques réformes de son père. Comme tout le pays, Irkoutsk vit dans la dichotomie. Mais vit bien, mange bien, se chauffe bien, et s'intéresse peu à Moscou. Ici c'est la vraie Russie, un peu déplacée, un peu « eurasifiée », Alexandre III à nouveau la protège...

## *II – Arkhangelsk*

Arkhangelsk, dans le nord de la Russie d'Europe, jouit d'une situation magnifique, dominant la mer Blanche. La ville n'a jamais changé de nom, bien que son nom soit celui de l'Archange Michel. Des églises ? il n'en reste que très peu, pratiquement une seule, hors la ville, où s'est installé l'évêque. Les autres, 88 exactement, ont été rasées soit dans les années trente pour l'édification des marins étrangers qui devaient trouver ici une ville du futur, athée et socialiste, soit dans les années soixante, ou dans les années Khrouchtchev, qui furent une calamité pour l'architecture urbaine russe (il s'agissait de remodeler à l'américaine). La bibliothèque de la province domine la mer. Au loin, dans cette immense mer intérieure (devenue un cimetière de sous-marins atomiques), l'archipel des îles Solovki, où je rêve d'aller. La destruction des églises a enrichi un musée dont la salle des icônes est une merveille. La conservatrice, Roxane Alexeïevna, qui me fait visiter, parle du génocide russe, elle aussi, et des destructions causées par les nazis. Je [155] lui fais remarquer que jamais Arkhangelsk ne fut occupée : le corps expéditionnaire anglo-français, en 1918, s'en approcha, tira quelques obus, mais n'entra pas. Les nazis encore moins... C'est de vos propres mains, lui dis-je, que les églises ont été détruites. Elle le sait, et paraît soudain près de s'écrouler d'émotion. J'ai souvent rencontré en Russie ce genre d'émotion, ce refus d'endosser les malheurs et crimes du communisme, et l'idée d'une conjuration de l'étranger reste très vivante. Il faut dire que le complexe « 1812 » n'est pas non plus sans fondement. Chaque année d'immenses armées de volontaires, fanatiques d'uniformes et de médailles, rejouent la bataille de la Moskova...

Je suis invité par le père Ioann, dont l'église est à trente kilomètres, à l'est de la ville, au-delà de la rivière Ostrovka, dans une bourgade dont les bâtisses khrouch-

teviennes tombent en ruine, où l'eau courante, non potable, coule marron foncé. Le père habite une isba sans eau courante, il faut aller au puits, la palanche et les seaux sur l'épaule. Il a trois jeunes fils, sa femme, qui a été infirmière, ne travaille plus. Face à cette isba isolée, deux grandes églises ; l'une en bois datant de 1688, dont il ne reste plus que le clocher et l'ossature ; elle fut hangar et étable à l'époque soviétique ; le clocher est de forme pyramidale, donc très ancien, puisque le patriarche Nikon interdit ces formes de clochers, jugées trop antiquisantes... L'autre date du début du XIX<sup>e</sup> siècle, ornée de cinq bulbes en bois bleu clair et une décoration intérieure plutôt « sulpicienne » du début du XX<sup>e</sup>, avec l'église chaude au rez-de-chaussée et l'église froide au premier (non chauffable). Au fond de la coupole de l'église froide me regarde un monumental Sabbaoth rongé par l'humidité ; dans l'immense iconostase sont enchâssées d'anciennes et vénérables icônes, dons des paroissiennes dans les années de persécution (où il ne faisait pas bon conserver chez soi une icône). Du haut du clocher, à une élévation surprenante, on voit les forêts au sud, la mer Blanche au nord, et les lignes noires des petites usines de la région, insérées dans un lacs de marécages. Il y eut ici au début du XX<sup>e</sup> une mission intérieure, qui a abouti à la publication de *Conversations spirituelles de Zaostrovie*. L'église a toujours fonctionné : la ténacité d'une demi-douzaine de femmes « starostes » (acceptant la difficile charge d'« anciens », c'est-à-dire la mission de négocier avec les autorités), le courage et le sacrifice de plusieurs prêtres qui furent déportés pour leur résistance morale, plus la chance ont valu à ce temple d'être le seul de toute la province à rester ouvert au culte. Étrange aberration que ce temple chrétien en plein pays d'athéisme militant ! Rappelons que dans les années Khrouchtchev, qui avait repris les persécutions religieuses des années trente, il ne restait plus dans l'URSS que 240 églises ouvertes au culte, en voici donc une ! La déchristianisation n'en est pas moins profonde et les paroissiens ne se recrutent pas ou presque pas dans le bourg de Zaostrovie, mais viennent d'Arkhangelsk, et surtout de Severodvinsk, plus à l'est. Severodvinsk, ancienne ville fermée où l'on bâtissait les sous-marins atomiques, est une cité socialiste en perdition : d'immenses friches industrielles, des plans d'eau vides. Il ne reste plus comme activité que le renflouage partiel des sous-marins : il s'agit de les relever du fond de la mer, en leur injectant de la matière plastique, de les hâler vers le port de Severodvinsk, et de prélever leur moteur atomique pour éviter une mortelle pollution de la mer Blanche. Les Norvégiens, premiers intéressés, financent à moitié ce programme, qui fait survivre le port. Triste épilogue

pour une grande création soviétique. L'usine que je visite fabrique également des carafes en verre compact qui sont [156] ensuite ciselées, assez grossièrement, et deviendront des carafes à cognac (arménien). L'atelier de fonte et de soufflerie a un petit air dantesque, et j'ose à peine le comparer aux ateliers de Murano sur la lagune de Venise. Mais les ouvriers sont satisfaits, l'usine est privatisée, elle est pour l'instant sauvée. Or le directeur est un des paroissiens du père Ioann. Ou plutôt un membre de la fraternité fondée par ce très jeune père. La fraternité est alliée à la fraternité de saint Filarète du père Guéorgui Kotchetkov à Moscou, le « moderniste » de l'Église orthodoxe, actuellement relevé *a divinis* par le patriarche, mais son réseau de fraternités embrasse au moins dix mille fidèles. Je dois dire que les réunions (le samedi et le dimanche) d'une bonne centaine de frères m'ont beaucoup impressionné : par la diversité sociale (ouvriers, patrons, bibliothécaires, enseignants, infirmiers), par l'extrême dévouement à la fraternité. Les réunions comportent un repas en commun, des « agapes », où une coupe de vin chaud circule de frère à frère, chacun pouvant dire une prière ou une invocation. J'avais en participant aux agapes de Zaostrovie, dans ce coin perdu du nord de la Russie, l'impression de vivre des temps proto-apostoliques. La catéchèse, une catéchèse pour adultes qui dure un an plein, est un des buts principaux de la fraternité. Selon l'antique tradition, les catéchumènes sortent du temple quand commence la liturgie proprement dite et que le diacre proclame « Catéchumènes, sortez ! » (ailleurs ce rite est depuis longtemps oublié !) Après le baptême, outre la vie hebdomadaire du groupe, il y a des pèlerinages, en Finlande (où il y a deux monastères orthodoxes et de nombreuses églises), à Moscou chez le père Kotchetkov, ou dans d'autres fraternités reliées au centre de saint Filarète. Le mouvement est une sorte de « revival » intérieur à l'orthodoxie, avec traduction de la liturgie en russe courant, initiation à la théologie occidentale (surtout celle de Berdiaev, de Boulgakov, de Frank, les grands penseurs orthodoxes de l'émigration). L'ambition est de lutter contre le ritualisme vide, la collusion de l'Église avec les pouvoirs. L'idéal orthodoxe d'*ecclésialisation* de la société est ici mis en pratique, avec des difficultés inhérentes à toute vocation militante : en général seul un des conjoints fait partie de la fraternité, des problèmes familiaux se posent, l'immersion de la vie civile dans une vie ecclésiale pour laïcs est chose exigeante, et je me demande, tout en admirant cette collectivité ardente, si elle n'exige pas trop de ses membres.

Les îles Solovki sont des hauts lieux spirituels de la Russie, et un des pôles mystiques de notre monde : j'y suis arrivé par un minuscule avion, par une journée glaciale et lumineuse d'hiver. L'avion apporte des médicaments et des légumes à l'île où vivent un millier de « solovkiens ». La piste minuscule est à 800 mètres de l'énorme forteresse monastique. Une isba sert de logis pour le responsable du lieu (dès que le vent se lève les vols sont annulés, ou l'avion repart sans atterrir). Les énormes blocs de granit qui composent les soubassements de la forteresse monastique donnent d'emblée le ton ; sévères et cyclopéens, ils semblent défier les vicissitudes de l'histoire. Pourtant ici, dans la cathédrale de la Transfiguration, les châ-lits des détenus étaient superposés trois par trois dans les années 1920-1930. Le camp fut un des premiers du régime soviétique, ouvert sous Lénine. Oleg Volkov, l'académicien Likhatchev y ont séjourné et nous ont raconté la dureté de ces années. Certes le monastère cohabita quelque temps avec la prison, certes prêtres et évêques détenus se réunissaient clandestinement le dimanche. Mais [157] que d'atrocités ! je me rends à skis sur le mont qui domine l'île principale, le mont de la Hache. Il y a un mètre de neige immaculée, l'église au sommet du mont, d'où l'on voit tout l'archipel, est gardée par un seul moine. C'est ici qu'était le cachot pour les détenus récalcitrants, c'est sur cet escalier raide qui dévale vers la mer que l'on jetait comme des bûches les détenus vers la mort : ils arrivaient en bas tout déchiquetés. C'est ici que certains détenus étaient appelés « Vridlo », c'est-à-dire « remplissant temporairement la fonction de cheval ». L'escalier du supplice est aujourd'hui aussi raide, mais tout neuf : une inscription annonce qu'il vient d'être reconstruit avec l'aide du gouvernement royal suédois... Piotr Deseïn, petit homme aux yeux bleus, très doux, est venu d'Ukraine, il y a dix ans ; il est entré au couvent comme novice, mais il n'a pas supporté la discipline, ni les moqueries contre son chien. Il est resté très pieux, va tous les jours à l'office, et n'a pas quitté l'endroit bien qu'il n'ait pour vivre qu'une minuscule pension d'invalidé. Piotr m'amène chez lui, il habite une des rares baraques inchangées depuis le départ des « zeks » ; on voit chez lui les châ-lits, la crasse, l'étroitesse du dortoir. Le vieux chien responsable de son abandon de l'habit monastique est là, bien sûr, au milieu d'une infirmerie d'animaux. Il a fondé un petit musée du camp, mais le directeur du Musée des îles Solovki, un musée fondé dans les années 60, qui emploie une douzaine de collaborateurs, a fait détruire ce rival minuscule. Le camp-prison fut fermé en 1939, et le Goulag essaima sur le continent. Les soldats prirent la succession et ruinèrent définitivement les églises. Pour eux on construisit trois caser-

nes, et c'est dans l'une d'elles que je m'installe, invité par Piotr et Nadejda. Piotr est le journaliste de l'île, il envoie chaque semaine par le petit avion l'enregistrement de son émission hebdomadaire, qui sera diffusée depuis Arkhangelsk. Nadejda a fondé une école de musique pour enfants, elle reçoit des aides financières des Suédois et des Norvégiens. Le grand chef de l'île est donc M. Lopatkine, conservateur du Musée. Un despote craint, dont la sœur dirige le musée des îles Kiji sur le lac Ladoga : une vraie dynastie ! la vie de l'île est rythmée par la rivalité secrète entre l'higoumène du monastère, le père Iosif, et le directeur, celui-ci ne cède que pas à pas les lieux monastiques, instaurant une taxe de 70 roubles l'été, au moment des pèlerinages, pour l'entrée sur le territoire monastique, taxe énorme, surtout pour une famille entière, et inepte. Le plus amer de tous est l'architecte en chef du Musée, Vladimir Sochine, un homme qui a refait les voûtes, les cloches depuis maintenant trente ans, et qui se trouve éliminé par le directeur : les travaux sont interrompus, il s'agit de faire de l'argent avec cette merveille septentrionale qu'est le monastère. « Je vais faire cracher les Solovki, s'il le faut, il y aura un casino », ainsi me sont rapportés les propos du directeur, et Vladimir Vassilievitch d'ajouter entre les dents : « Et un bordel aussi ! » L'été, l'envahissement est en effet spectaculaire, la musique pop est déversée par les marchands ambulants, les filles vont en bikinis, à côté des pèlerins venus honorer saint Zossime, fondateur au début du XV<sup>e</sup> siècle du premier ermitage, et saint Savvati, son disciple et successeur.

Survivre dans ce lieu ne se fait qu'à deux conditions : les uns se rattachent à l'Église, les autres au cabaret. Pour ces derniers le taux de suicide est très élevé. La beauté du lieu est telle que plus d'une centaine de citadins venus des grandes villes en visiteurs s'y sont installés, comme Piotr, et sont devenus des fidèles des offices monastiques. Un Polonais, Mariusz Wilk, s'est installé ici pendant trois ans, a épousé une fille du pays, écrit un livre [158] sur les Solovki. (Son livre a été traduit en français). On me montre l'isba où il a vécu, car il est reparti, il a abandonné sa femme, et son livre a été reçu comme un crachat par ceux qui m'en parlent. « Il voudrait les Solovki sans les hommes, rien qu'avec les bâtiments. »

Cette semaine d'hiver passée dans l'ancienne caserne où Piotr a rénové un logis (au milieu d'une baraque dont tout le reste est d'une crasse et d'un abandon indescriptible) sont parmi les jours les plus miraculeux de ma vie : la vue sur l'anse de la mer, les remparts énormes jalonnés de tours avec leurs coiffes de bois

pentues, la vieille baraque juchée sur des étais pour l'hiver, l'ancien générateur électrique à l'abandon, et les chapelles dispersées autour de la silhouette des cathédrales qui ont l'air hissées sur les murs d'enceinte, est extraordinaire. Nous sommes allées prendre un bain dans l'étuve d'un « riche » paysan, qui fait chauffer pour nous ce soir sa « bania » (il faut payer 40 roubles par personne, quatre au maximum). Le silence à l'aller comme au retour est total, les bottes crissent sur la neige sèche, les congères font deux mètres de haut. A l'étuve, on retrouve deux jeunes gens, tous deux enseignants à l'école, venus du « continent ». Cyrille, prof de maths, guitariste, ne sait pas s'il restera une deuxième année : c'est dur de vivre ici, dans le long isolement hivernal. Vania, le prof d'histoire, semble décidé à rester, le charme agit sur lui. Au retour du bain, en marchant entre les deux murs de neige, avec une loupiote de rien pour indiquer le chemin, c'est le mirage : l'aurore boréale occupe un tiers du ciel, je l'ai d'abord prise pour une montagne marron, mais elle fume, des sortes de flammes vertes en parcourent la circonférence. L'effet est divin. Le mari de la voisine de Piotr commandait la milice locale. Il vient de partir avec préavis d'une semaine faire la guerre en Tchétchénie.

### *III – Les deux Russie*

Le monastère est rené avant la perestroïka, et cela est important pour bien comprendre les Solovki. Aujourd'hui, sur instruction du patriarche, de nombreux monastères revivent, on y envoie une douzaine de moines chargés de diriger la restauration matérielle du lieu, puis d'y célébrer le culte et d'attirer les pèlerins et touristes. Tel est le cas actuellement du célèbre monastère de Tikhvin, en Carélie, au nord de Saint-Pétersbourg (auquel vient d'être restituée une des plus vénérées icônes de Russie, qui avait été emportée en Amérique). Rien de tel ici, où c'est un ermite moldave qui est venu de son propre chef s'installer dans les ruines du monastère. Comme jadis c'est l'autorité morale d'un ermite qui a recréé le lieu. En reprenant l'avion, je regarde l'archipel, ceinturé de glaces (mais le Gulf Stream qui meurt ici fait que jamais elles ne sont entièrement solidifiées jusqu'au continent : aucun bagnard évadé ne pouvait rejoindre le rivage ... ) Là-bas, au nord, j'aperçois Anzer, où se trouve une filiale du monastère où hivernent cinq moines qui ne retrouveront le lien avec la civilisation que lorsque la navigation sera rétablie au



début de l'été. Ils ont leur réserve de patates, et chantent l'office monacal épuisant jour et nuit...

[159]

L'orthodoxie aujourd'hui en Russie présente tant de visages. Il y a le visage bestial, celui de cet aumônier que j'entends dire publiquement que les « mères de soldats », qui régulièrement protestent contre la guerre en Tchétchénie, sont des putes qui ont elles-mêmes tant de sang sur leur conscience, puisqu'elles pratiquent toutes l'avortement. Le père Alexandre, à Saint-Pétersbourg, dont j'ai déjà parlé en est scandalisé, comme le sont la plupart des orthodoxes. Ce visage bestial existe, mais il reste isolé. En revanche, le grand danger qui guette l'orthodoxie est l'alliance avec les pouvoirs séculiers, l'indifférence aux problèmes moraux et sociaux, voire, comme l'a récemment dénoncé Alexis II lui-même, la simonie, la vente des bénédictions d'usines, de régiments ou de salles de spectacles... Mais le père Iosif d'Ivanovo, cet ultra-conservateur qui a créé un monastère à partir de rien, fondé une infirmerie, une boulangerie industrielle, se rend régulièrement dans les cellules surpeuplées des prisons, a ordonné plusieurs prêtres d'origine juive, convertis à l'orthodoxie ? mais le père Alexandre qui anime une fraternité, un orphelinat, un asile à la campagne pour détenus de droit commun libérés et paumés ?

Il n'y a pas que les orthodoxes. Aux îles Solovki, j'ai rencontré la mère d'un jeune boulanger d'Arkhangelsk, un jeune homme qui aide les vieux, les aveugles, les sourds-muets. Levé à cinq heures, il court au travail, en sort à 16 heures et jusqu'à la nuit secourt les malheureux. Il est en effet devenu adventiste dès l'âge de quatorze ans. Dans la ville on l'appelle « l'homme de Dieu ». Evgueni avait un père athée, fonctionnaire soviétique, un de ses frères est businessman, comme on dit en Russie, un autre fait ses études. Lui est sur la voie de la sainteté, et c'était la première fois que je rencontrais ce type d'« homme de Dieu », vénéré par tous, en dehors de la forme orthodoxe du christianisme.

La nouvelle Russie, c'est Evguéni, le directeur d'usine qui finance la fraternité de Zaostrovie, c'est Youlia, la fille d'écrivains devenue journaliste d'enquête, tonitruant contre le régime et la concussion, ce sont ces mères de soldats prisonniers des Tchétchènes qui arpentent le pays. J'ai rencontré l'une d'elles à Saint-Pétersbourg, son fils fait prisonnier a été torturé parce qu'il refusait de se convertir

à l'islam, ils sont trois à être morts ainsi, et l'Église orthodoxe devrait, selon elle, les béatifier <sup>55</sup>. Mais elle-même n'a pas le téléphone, l'administration le lui refuse pour son association, et elle va perdre la minuscule pension à laquelle elle a droit. Tous symbolisent les douleurs, les paradoxes, et aussi la vitalité spirituelle de cette Russie cachée. Une Russie qui fait contrepoids à celle, évidente, de l'essor économique, du gigantisme de la construction à Moscou, du nouveau consumérisme, avec ces hypermarchés d'audiovisuel, de matériau de construction qui ont surgi partout, ceinturent les villes, barrent la nuit de leurs enseignes.

La Russie que j'essaie de voir, de comprendre et d'aimer est une Russie qui résiste à l'occidentalisation, non par esprit de contradiction, mais parce qu'elle est incapable d'adopter les critères occidentaux. L'édition russe connaît aujourd'hui un boom extraordinaire, tout est traduit : la philosophie, la littérature de fiction, les sciences humaines connaissent une effervescence comme jamais depuis les années 1905-1914, l'Âge d'argent de la culture russe. Les immenses librairies en libre accès à Moscou, à Saint-Pétersbourg [160] vous coupent le souffle. Le cinéma russe a repris une intensité spirituelle avec Sokourov, ou sociale avec Todorovski, Barabanov. La littérature de fiction, qu'elle pratique la déconstruction post-moderniste ou le réalisme magique, est riche d'inventivité et exprime à sa façon les paradoxes douloureux ou grotesques d'aujourd'hui. Mais la Russie est un peu comme ce héros de Todorovski, « mon demi-frère Frankenstein », qui rentré du service militaire avec dans les yeux d'horribles scènes de mutilation, débarque à Moscou pour tenter de se faire faire une coûteuse opération à l'œil par son père, un businessman de rang moyen avec femme, maîtresse et deux enfants. L'entrée dans la famille de cet être étrange, inquiétant et touchant, sorte de prince Mychki-ne, mais qui revient non d'une clinique psychiatrique de Suisse, mais d'un cauchemar sans nom (le mot de Tchétchénie n'est pas prononcé une fois dans le film), représente tout le paradoxe de la coexistence de ces deux Russies, celle qui est moderne, américanisée, prospère, entreprenante, et celle qui inquiète, qui a vu dans son cauchemar ce que l'homme ne doit pas voir, qui désarme par la bonté dans la cruauté, la compassion dans l'indifférence apparente. Une Russie tâche de se défaire de l'autre, comme les familles bourgeoises sèment en pleine nature le chien fidèle mais aveugle dont on ne veut plus, et qui encombre pour les vacances. Pavlik, le fils inattendu qui détruit la bonne famine de classe moyenne supé-

<sup>55</sup> C'est chose faite pour le soldat Evguéni Rodionov.

rieure où il débarque, qui rêve d'un diamant pour remplacer son œil manquant, qui étrangle le clochard caché dans le grenier, qui détonne dans les soirées de la *dolce vita* moscovite, et qui finalement entraîne toute la petite famille dans son délire de guerre et de persécution, c'est la Russie cachée, non présentable, traumatisée par la violence clandestine. Seule la petite Annenka, qu'il entraîne dans son rêve, semble avoir de la compréhension pour ce demi-frère surgi du néant, avec sa trogne inquiétante de Frankenstein. Dans la gare où ils ont fui tous les deux, elle saute à la corde comme une petite folle, et lui, avec son bandeau noir sur l'œil, semble partir pour le délire qui le tuera : les deux Russie ne se rejoignent que dans l'incongru et l'enfance de la vie.

[161]

**VIVRE EN RUSSE** (2007)**IV. LES LIEUX****B.****DANS LA VILLE CÉRÉBRALE**

[Retour à la table des matières](#)

Pendant la longue nuit d'hiver la ville horizontale de pierre et d'eau referme son étai de brouillard et de peur diluée, jaunâtre. La traversée des immenses ponts est un immense cheminement à l'intérieur de soi, les âmes passent furtivement, fantômes du manteau volé de Gogol, doubles de l'homme du Souterrain qui soulève son couvercle à l'heure où tous les contours s'estompent.

Rendez-vous m'a été donné ce soir aux studios de « Lenfilm ». Je connais ce dédale d'armatures géantes et vides, ces couloirs pissieux, ces ossuaires de films qui ont vécu, et fait la grandeur de cette ville du temps qu'elle était Leningrad. Rendez-vous mystérieux. Nous sommes dix exactement ce soir-ci, et l'accompagnatrice qui délivre les billets nous explique que l'acteur Leonid Mozgovoï va jouer pour nous, une fois de plus, la six centième peut-être, dans une soupenne anonyme et perdue de Petrogradskaïa Storona, qui est le nom de la plus grande des îles au nord de la grande Néva. Il jouera *Le Songe d'un homme ridicule*. Ridicule, méchant, torturé par le non-être – le petit héros de Dostoïevski sort non de sa trappe, mais d'une malle éculée à quoi nous n'avions pas prêté attention dans un coin de cette pièce délabrée, au fin fond d'une cour de Pétersbourg, la troisième

depuis la rue, septième étage sans ascenseur, où nous sommes assis sur des sièges bancals, contre la paroi d'un infime deux pièces aveugle où sans doute vivait Marmeladov, et rentrait, chaque nuit, Sonia, l'humble et la sainte, celle qui sauvera Raskolnikov de lui-même. Jouer l'homme-rêve et l'homme-moignon, l'utopie qui tourne au vinaigre de la hargne, jouer Dostoïevski pour dix spectateurs assemblés ce soir par le bouche à bouche du téléphone, – il faut être fou de cette ville comme l'est ce magnifique acteur !

Son nom d'ailleurs, *Mozgovoï*, comment ne me chuchoterait-il pas des échos, puisque le refrain du roman maléfique d'André Biély, *Pétersbourg*, c'est précisément le « jeu cérébral », *mozgovoï* en russe, *Mozgovoï* comme l'acteur du *Songe*, comme toute cette cité horizontale sortie du delta par une volonté, une seule, celle d'un géant qui affectionnait les petits estaminets hollandais, arrachait les dents aux passants, correspondait avec Leibniz, un géant qui mit en branle ce gigantesque jeu cérébral, où les ombres et la ville tissent une connivence de peur, de soumission et d'incantation.

La ville-façade, on achève de la lessiver, rafistoler et repeindre ; la ville bourreau, on ne la repeindra jamais. Elle tisse avec les palais un texte de ville à nul autre pareil, celui qu'aimait et peint le grand Doboujinski. Loin de Venise et de la Palmyre du Nord, au-delà [162] des façades, comme à Venise, disait Brodski qui n'aimait que les îles (Manhattan était la troisième).

Un texte et un jeu cérébral, une saillie d'illusionniste, une injection de baroque dans un espace de palais et de brumes. La création d'une flotte, d'une Académie, d'une statuaire, d'une grande puissance, d'une grande poésie... Où le marquis malintentionné, Astolphe de Custine, ne voyait qu'imitation d'Europe et « style américain » (une autre imitation), nous voyons, nous, un greffon d'antique sur la force slave, une union miraculeuse de toute l'Europe avec un delta qui charrie la force de l'Asie et la solitude du Nord. Helsinki, si proche, si « romanovienne » nous aide à mieux saisir l'unicité de Pétersbourg, où tout est ordre comme dans le *Poème sans héros* d'Anna Akhmatova, mais ordre tragique et agonisant, où « my future is in my past » (TS Eliot)

Toi qui des pas devenue ma tombe,  
 Ville en granit, infernale, chérie,  
 Blême, glacée d'effroi, tu te tais.  
 Notre séparation n'est qu'illusion.

Vient le printemps, la lumière tourne au blanc aveuglant, annonçant les nuits blanches, ces longs jours sans fin qu'exalte la montée au ciel des ponts, comme on voit dans un film d'Eisenstein. Les statues encapuchonnées du jardin d'Été sortent de leurs caissons d'hiver, les parcs se reposent pour « séchage », et les palais se refont une façade. L'hiver 2002-2003, c'est toute la ville qui était encapuchonnée d'échafaudages, puis l'ange de la Place des palais revint sur sa colonne, son collègue de la forteresse Pierre-et-Paul étincela à nouveau dans le ciel de l'autre côté du monde, c'est-à-dire de l'immense Néva, le château Michel, fantaisie gothique d'un Paul I<sup>er</sup>, Grand-Maître de l'ordre de Malte réfugié à Saint-Pétersbourg, a retrouvé sa flèche d'or et ses douves d'une autre Europe. La fenêtre de la chambre où Paul fut assassiné est juste à gauche de la chapelle ; Dostoïevski y dormait avec son frère quand le château maudit fut transformé en école d'ingénieurs.

Au fond c'est la première restauration de la ville. Née au XVIII<sup>e</sup> siècle, elle était jeune encore quand Pouchkine y faisait ses frasques, y buvait en compagnie d'un hussard nommé Tchaadaïev, puis, époux de l'étincelante Natalie, Kamerjun-ker de Sa majesté, allait au bal, comme on le voit dans le film de Sokourov *L'Arche russe*, tête basanée et bouclée entraperçue entre volants et chamarrures... La ville se rajeunit d'un coup après 1903, quand la maison française de travaux publics qui fit la tour Eiffel jeta un nouveau pont, le pont de la Trinité, entre le Champ de mars et l'île d'en face, celle qui s'étend derrière la Forteresse. En un rien de temps elle devint un immense lotissement, et un exemple unique de Belle Époque homogène et fantaisiste, un petit Paris. Mais de restauration point encore ! Déjà les cours pétersbourgeoises avaient sinistre réputation fin XIX<sup>e</sup>. La période soviétique abîma relativement peu, ne restaura presque rien, l'abandon poursuivit son travail poétique. Ce premier « lifting » d'aujourd'hui aura ses limites : dues au financement, à la gabegie, à l'immensité de la tâche. Et, pourquoi ne pas l'avouer : il nous plaît que Pétersbourg préserve sa double nature, ce raffinement [163] d'un rêve mangé par l'ombre, de la ruine contournant l'impérissable granit. On peut à

nouveau souper chez Wolf et Béranger où soupa Pouchkine avant le duel, on peut dîner aux chandelles dans l'antre des poètes de 1913, le Chien errant, on peut encore se perdre dans les îles, errer autour des porches de l'Arsenal ou de la Nouvelle Hollande... « Tout Pétersbourg n'est qu'une avenue infinie élevée à la puissance *n*. Au-delà de Pétersbourg il n'est rien. » (Andreï Biély)

Deux extraits des *Souvenirs* de Lydia Tchoukovskaya sur Anna Akhmatova.

- Vous n'en avez pas assez de Pétersbourg ? demanda-t-elle après un long silence.
- Moi, non !
- Moi, si ! le lointain, les maisons, tout est de la souffrance figée. (2 mai 1939)
  
- Parviendrons-nous jamais à nous détacher de cette ville ? dis-je.
- Pour moi c'est chose faite, répondit Tamara ;
- Moi aussi, j'ai vu son autre face, dit Anna Akhmatova. (11 mai 1940)

Pétersbourg du mythe, Pétersbourg du dédale, Pétersbourg des Palais, Pétersbourg des arrière-cours aux murs immenses délavés et inquiétants, tels que Doboujinsky les a peints avec une sorte de rage désespérée. Pétersbourg sur l'eau, rêve européen de Palmyre du Nord, mirage dans l'interrègne entre l'aqueduc et le brumeux, Venise du delta qui répond aux coupes de San Giorgio par le palladisme de ses palais, aux mirages hollandais par la flèche de ses clochers où s'installe l'ange de l'Apocalypse, à l'ordonnance du ballet des pierres et du jardin versaillais par ses palais périphériques, par sa structure en étoile, par sa statuaire immense. Rozanov, qui n'était pas né en cette ville, en célébra l'Égypte inquiétante, ses sphinx et ses sphinges, ses lions, ses centaures. Pétersbourg vit par l'isolement et par le contraste. S'il est une structure binaire en Russie, c'est bien celle-ci : Moscou-Pétersbourg. Moscou l'ancienne, la douairière, ville circonférence, ville-arbre. Pétersbourg la cérébrale, sortie du geste d'un empereur immense, parfois pris de colères violentes, mais épris des estaminets hollandais et des intérieurs des artisans à qui il emprunta l'art de la charpente, afin de créer un des deux grands chefs-d'œuvre de la Russie, sa flotte. Car, comme l'a dit le poète Brodski, fils de la Ville, la poésie russe et la flotte russe sont les deux chefs-d'œuvre les plus inat-

tendus de la Russie, et tous deux liés à la Ville de la Néva, elle aussi chef-d'œuvre totalement inattendu. Car rien n'indiquait que ce pays terrien et fluvial, pris dans la plaine eurasienne, aurait une capitale sur l'eau, une grande flotte et une grande poésie ! Par un caprice du maire actuel de Moscou, une statue grée de filins du Tsar-marin est allée se loger dans Moscou la terrienne, à la proue de la seule île, pas très pittoresque, qu'ait la ville antique, mais le vrai Tsar-marin, il est ici, dans le souvenir des vers de Pouchkine, dans les Pièces minuscules de son Palais d'Été, dans les vestiges de son premier Ermitage, où l'on a reconstitué en cire le Tsar, installé à un bureau gigantesque dans un cubicule minuscule : un géant dans une cabine de bateau...

Le film d'Alexandre Sokourov *L'Arche russe*, qui a été tourné en un seul plan-séquence d'une heure et demie, est un parcours, caméra numérique au poing, dans le dédale de [164] l'Ermitage et du Palais d'Hiver. Il commence ici, sous l'opéra pastel et or, dans l'estaminet hollandais, se poursuit par la terrasse suspendue où passe la jeune Catherine impératrice, qui va tant changer la ville, que l'on revoit douairière vieillie courir aux latrines où elle va trépasser, après quoi un long parcours nous mène aux salons d'apparat, à la salle de bal, aux appartements du dernier des tsars, Nicolas II, là où siégea après son arrestation le gouvernement provisoire. Le film est un torrent de chamarrures et de mousseline, un flux de menuets et de quadrilles, un miroitement d'épaulettes et de rubans. Un petit marquis de noir vêtu y circule d'un groupe à l'autre. Il n'est pas nommé, mais nous savons le nommer, il s'appelle marquis de Custine, et il vient ici en 1839, il assiste à ce bal, après quoi il rédige son récit de voyage fielleux et admiratif. Mais le film de Sokourov ne vit que pour les dernières minutes du film, lorsque le flot chamarré descend le grand escalier d'apparat, un des trois cents escaliers du palais gigantesque, et que le flou les engloutit, tandis que la caméra se retourne vers les fenêtres, où apparaît la nuit, et dans la nuit un raz de marée qui monte, peut-être ce déluge qui menace la Ville sur le delta depuis sa création, et une voix murmure : maintenant nous sommes entre nous.

Eh bien, non, jamais les Russes n'ont vraiment été entre eux dans la Cité de Pierre. Allemands et Polonais, Finnois et Suédois, français de cour, artisans de Bavière ont colonisé la ville, l'ont édifiée, ornée, ont peuplé de professeurs ses Académies, de causeurs ses salons, de généraux ses états-majors. Les églises de toutes les nations campent ici, avec leurs façades jésuites ou hollandaises, leurs



vitres larges de temples luthériens. Et même la grande Mosquée est venue se loger sur le « Côté de Petrograd », au nord de la Forteresse Pierre-et-Paul. La ville est la porte sur le monde, tapie au fond du golfe, comme Venise dans sa lagune. Et c'est d'elle que partirent toutes les révolutions. Elles ne viennent en Russie que du haut, a démontré après bien d'autres l'historien Natan Eidelman.

C'est ici que furent écrites *Les Soirées de Saint-Pétersbourg* par l'ambassadeur de la cour de Turin et Savoie, Joseph de Maistre. Tandis que son frère ornait les salons de ses gravures, et les faïences de ses figurines. La ville fut bâtie par des architectes étrangers et russes, russifiés ou restés allemands, ou tessinois ou italiens, tous unis dans leur succession pour créer une ville qui nous frappe par son unité alors que le marquis de Custine l'était par son mauvais goût à l'américaine. L'historien Moisseï Kagan a raison de parler dans son livre sur la Ville d'une sorte de classicisme à la russe, le même qu'en Europe, mais russifié par les dimensions, l'immensité du ciel, de la Néva, la rusticité de la statuaire parfois. De cette capitale si une et si diverse sont parties tous les grands bouleversements qui ont secoué le corps de la Russie : l'eupéanisation à l'asiatique de Pierre, l'abolition du serfage d'Alexandre II, réalisant ce pour quoi les Décembristes avaient été pendus, ici aussi. Et puis les grandes révoltes lentes de 1905 et de 1917. C'est ici que vint buter sur les mitrailleuses le flot du prolétariat des banlieues, conduit par le prêtre Gapone ; ils apportent au Tsar leur supplique, que Péguy, aussitôt, dans ses *Cahiers de la Quinzaine*, compare au plus grand des textes, *Œdipe Roi*, de Sophocle. Par ce que le peuple russe qui traverse les ponts gigantesques et va au palais, ce sont les « suppliants » de Sophocle, et pour Péguy, les suppliants sont évidemment plus « grands » que les suppliés. En l'occurrence le supplié est le Tsar, qui deviendra plus tard un suppliant, puis un supplicié.

[165]

Pétersbourg-Moscou : le contraste est saisissant et il nourrit surabondamment la littérature russe. Gogol, le chantre d'un Saint-Pétersbourg qui torture le « petit fonctionnaire », l'homme sans importance écrasé par les espaces et par les hiérarchies, Akaki Akakiévitch, dont le nom veut dire celui qui ne fait pas le mal, se heurte ici au mal aveugle et sourd, l'Administration et les Brigands. Point de pelisse qui vaille ici ; et l'humanisme ici n'est qu'artifice. Gogol qui, dans un petit texte ciselé, oppose les deux capitales. Moscou est une vieille casanière, elle cuit les beignets, elle écoute dans son fauteuil le récit qu'on lui fait des affaires du

monde. Pétersbourg est un petit déluré, jamais à la maison, toujours à se pavaner sur la frontière devant l'Europe. Moscou est du beau sexe, Pétersbourg du sexe mâle. À Moscou, il y a les fiancées, les beaux partis, à Pétersbourg seulement des fiancés. À quoi Bielinski répond : « Pétersbourg et Moscou sont deux faces, que dis-je, deux partis pris qui en s'unissant peuvent avec le temps former un tout harmonieux, en s'inculquant l'une à l'autre ce qu'elles ont de mieux. »

Mais ce n'est pas dans la littérature que cette union se fera, dans l'histoire non plus d'ailleurs. Et Tolstoï qui déteste Pétersbourg a construit *Guerre et paix* sur l'opposition entre les deux villes. Voyez l'ouverture : le salon de Mlle Scherrer, les rouages de la machine à parler beau, l'orateur français le marquis de Mortemart, les prédicateurs catholiques, la rapacité du prince de cour Basile, et voyez maintenant le côté Moscou : le Club anglais, la maison des Rostov, havre de bienveillance, de pétillante jeunesse, d'amourettes charmantes, de dévouement extraordinaire et sans grands mots prononcés quand vient l'heure de l'épreuve nationale. Sans compter l'extraordinaire douairière, Mme Akhrossimova, qui danse avec le comte le « Danilo Cooper », pendant que tous les domestiques regardent par la porte. Bien sûr le comte se ruine, il est généreux sans compter, et compter il faut à présent dans la Russie qui se modernise. Mais quel altruisme, quelle ville chaleureuse, et là-bas, quelle noire vanité, quels errements de l'esprit, quel refus du sacrifice ! *Anna Karénine* amplifie encore le contraste. Le trajet d'Anna entre les deux villes lui sera fatal. Karénine est la personnification de la ville de pierre, au cœur de pierre, Stiva Oblonski de la ville organique, écervelée et d'heureuse nature. Tolstoï, non content d'avoir si bien réduit Pétersbourg à sa fonction administrative et moralisante sans cœur, fait une duplication de Karénine dans son roman-pamphlet *Résurrection*. Et revient encore à l'attaque dans son *Hadji-Mourat*...

*Eugène Onéguine* également oppose les deux villes, mais dans un système plutôt triangulaire qui comporte Pétersbourg-Moscou-la province et ses gentilhommières. La capitale nouvelle est celle où le jeune dandy fait sa toilette, va au théâtre, court se montrer dans trois ou quatre grandes maisons et rentre chez lui à l'heure où les travailleurs sortent au labeur. A l'autre pôle, la campagne, où vivent les Larine, et où se retire Eugène, où il déclenche le drame ; le dernier est Moscou, où se rend la bonne madame Larine « à la foire aux fiancées » avant que l'on ne retourne à Pétersbourg pour revoir Tatiana métamorphosée en grande dame,

épouse du général. Tatiana a accompli le périple initiatique de la vie russe : campagne – Moscou – Pétersbourg, mais sans rien trahir d'elle-même.

Pétersbourg est le lieu de l'amitié entre le héros Eugène et son moi – le narrateur ; comme on le voit dans cette strophe du chant I :

[166]

Quand la nuit étendait ses voiles  
 Au loin l'été sur la Néva  
 Et qu'au ciel brillaient les étoiles,  
 Que de fois, il nous arriva,  
 En rêvant de notre jeunesse  
 Ou de quelque ancienne maîtresse,  
 Dans ce calme délicieux  
 D'errer tous deux silencieux !

La boucle que fait la narration d'Eugène Onéguine est un peu celle de toute la littérature russe depuis la fondation de Pétersbourg : le substrat slave et orthodoxe, la capitale déchue, mais bonne et humaine, la nouvelle capitale européenne, mais insupportable à l'homme naturel. Radichtchev, dans un célèbre *Voyage de Saint-Pétersbourg à Moscou* avait, en autant de chapitres qu'il y avait de relais de poste entre les deux capitales, fait un tableau allégorique des misères de la paysannerie soumise encore à l'esclavage. Pouchkine lui répond dans son voyage en sens inverse. Beaucoup plus tard viendront d'autres poèmes qui sont autant de « travelogues » comme on dit en américain, même quand les rangs de préséance auront été échangés et que Pétersbourg, devenu Leningrad, aura été déchue de son rang de capitale par Lénine. Et tout cela pour arriver à l'acrimonieux et symbolique *Voyage de Leningrad à Saint-Pétersbourg* de Mikhaïl Kouraïev, un voyage encore plus symbolique que celui de Radichtchev, puisqu'il est un voyage de simple mutation toponymique, avec le retour de l'ancien nom, et l'apparition de la déchéance affairiste dans la moribonde merveille de l'art, où « nous naissons plus rarement que nous ne mourons », précise le cruel ironiste démographe. Pendant soixante-dix ans, Saint-Pétersbourg avait perdu son nom, le nom du saint de son patron fondateur. Le nom initial était d'ailleurs carrément néerlandais, plus qu'allemand, puisque Pierre appela sa ville Sankt Piterburh. Et l'écrivain soviéti-

que Pilniak, dans un petit récit de 1922 intitulé *Sa Majesté Pieter Komodor*, reprit ce nom pour mieux marquer l'étrangeté de Pierre et de son projet pour la Russie. Les imprécateurs y rôdent autour de la capitale en construction, les loups s'en approchent dans les hivers de famine, l'exécuteur des basses œuvres de Pierre, Tolstoï soumet à la question les faux prophètes qui annoncent le second déluge, et le Tsar imposteur, dans un jargon de soudard mâtiné de hollandais et de bas latin, donne l'ordre d'écarteler ses plus proches auxiliaires...

Dès les années vingt du XX<sup>e</sup> siècle, Pilniak, mieux que d'autres, sentait venir le temps des tortures. Pour la ville déchue ce fut un temps terrible, celui du complot de l'Académie, des arrestations massives d'universitaires, de tous les ci-devant de la ville, avant que le tourment de la cité ne fût parachevé par le blocus, et que la ville mourante exsangue, reliée au continent, c'est-à-dire à la Russie, par un seul chemin entre les eaux, la ville étranglée et martyrisée ne soit à jamais liée à son second héros éponyme, Lénine, à ce nom éphémère qui fut sien pendant ses plus terribles années. « Pétersbourg fut la fenêtre sur l'Europe, écrit encore le misanthrope Kouraïev, et le porche sur le futur. Aujourd'hui la ville me regarde par les yeux de ses vieilles qui crèvent de faim. La ville s'enfonce dans l'inconscience. » Nous ne devons pas lire ce voyage au sens premier, pas plus que les autres : Pétersbourg est, reste, restera un symbole, une ville-texte, une [167] ville pancarte, comme dans le fameux poème de Blok *Les douze*. Douze gardes rouges éméchés parcourant les rues de la ville affamée derrière eux, un cabot devant, invisible et invulnérable, « couronné de roses blanches, Jésus-Christ ». Le poème est scandé par les rafales de vent et les gémissements d'une petite vieille qui regarde les calicots révolutionnaires en travers des avenues et se lamente : « Oh, combien de culottes, on aurait pu tailler là-dedans ! ». Le peintre et illustrateur Guéorgui Annenkov et d'autres l'ont illustré, transcrivant en hachures le rythme violent, les slogans, les hululements du vent, les débris de Requiem, la vision messianique. Annenkov a également laissé un beau roman sur ce Pétersbourg de l'utopie et de la famine où Altman décore la Place des Palais d'immenses calicots proclamant : « Guerre aux palais ! »

Le « mythe de Pétersbourg », la première occurrence majeure, nous la trouvons dans le titre d'un livre du slaviste italien Ettore Lo Gatto qui porte ce titre ; le « texte de Pétersbourg », nous en trouvons la première occurrence dans un numéro spécial de la revue des structuralistes soviétiques de Tartu, *Sémeiotiké*, paru en

1984, un numéro spécial sur Pétersbourg où l'article clé est celui de V. Toporov sur « Pétersbourg et le texte de Pétersbourg. » La ville engendra dès sa naissance des mythes, c'est-à-dire des légendes qui vécurent leur vie indépendamment de la ville réelle. Légendes des Schismatiques qui voient en Pierre l'Antéchrist venu sur terre, légende reprise par Mérejkovsky dans son roman historique *Pierre et Alexis*, qui raconte l'exécution du fils de Pierre par ordre, et en présence de son père. L'infanticide et le parricide ont contaminé toute l'histoire russe, toute la psyché russe. Fallait-il construire Pétersbourg à un tel prix ? De Mérejkovsky à Gorenstein, nombreux sont les textes à thèse pro ou contra qui abordent le problème du sang qui pèse sur les fondations de la ville.

La révolte des Décembristes succéda à une inondation terrible, comme en est jalonnée l'histoire de la ville sur le delta, enrichit le mythe, et ce d'autant plus qu'il était tabou, et ne pouvait être manifesté. Plus tard, l'assassinat d'Alexandre I<sup>er</sup>, le tsar libérateur, à deux pas de son palais d'Hiver, près de la place des Écuries, viendra encore davantage ensanglanter la légende de la ville définie dans *L'Adolescent* de Dostoïevski « la ville la plus fantastique du monde ». Depuis, l'église du « Sauveur-sur-le-sang », en style vieux russe, implantée dans le texte architectural de la ville comme une épine étrangère, dresse haut ses bulbes moscovites en plein paysage pétersbourgeois : l'union eut lieu, mais dans le sang du monarque ! le mythe est celui qu'enfantèrent Pouchkine et Gogol. Complémentairement, de façon indissociable. Gogol avec ses cinq récits Pétersbourgeois, la brillante et énigmatique *Perspective Nevski*, la cruelle *Pelisse* (habituellement traduite par *Le manteau*, mais comment un manteau peut-il devenir l'épouse d'Akaki ?) pelisse qui n'arrive pas à protéger le malheureux Akaki, le gothique *Portrait* consacré à vénalité démoniaque de l'art dans la capitale de la débauche cérébrale, et le surréaliste *Nez*, véritable chef-d'œuvre de la schizophrénie en art. Et surtout les *Notes du fou* avec leur déraillement paranoïaque. Pétersbourg est une ville anxigène, nous dit Gogol. Pouchkine a chanté Pétersbourg mieux que tous, mais lui aussi a donné une figure ambiguë et pathogène à la ville née de la volonté du géant qui n'aimait maladivement que les toutes petites pièces. Le texte fondamental du mythe est évidemment *Le cavalier d'Airain*. Les deux parties du poème sont en saisissant contraste : le prologue célèbre Pierre et sa ville comme la Genèse [168] célèbre la création et le Créateur. La seconde partie, intitulée « Récit Pétersbourgeois », dit la triste aventure d'un petit homuncule de la ville, Eugè-

ne, rendu fou par la perte de sa fiancée dans l'inondation de 1824, et qui, dans un face à face étonné avec la statue de Falconet, érigée sur la Place du Sénat, invective le Fondateur. Puis il sent la statue s'animer et le poursuivre sur le pavé de la ville. Falconet n'eut guère de carrière en France, mais le cheval cabré sur la Place du Sénat avec son empereur couronné de laurier fait de lui, et de Catherine qui commanda l'œuvre, l'auteur d'un grand mythogème. *Petro Primo Catherina secunda*, l'inscription sur le socle de granit, a aussi joué son rôle : en court-circuitant toute une série de souverains, en établissant une sorte de majestueuse filiation, Catherine mentait et inscrivait le mensonge dans le roc.

L'invective d'Eugène, le martèlement du sabot de la statue animée, ce face-à-face du minus et du géant fondent le mythe dans sa version maléfique. L'hallucination est complète, le fondateur a fait œuvre de Créateur, il a créé la *Petropolis* du nord, il a fait reculer les flots, il a ceinturé les éléments de granit, il a attiré les flottes du monde, créé ex nihilo une armée, un Champ de Mars, une flotte, un port, une ville, un négoce, des théâtres, un berceau de civilisation, mais sa ville est cruelle pour l'homme. « Triste sera mon récit », dit le narrateur de la seconde partie. Et les flots font irruption telle une bande de brigands rapinant un village. Au fond, c'est cette symbiose de la rupture et de la rapine qui est au cœur du mythe : et elle veut dire que la culture russe, l'éblouissante civilisation pétrine, l'étincelante européanisation où l'Imitateur a su dépasser l'imité, où Pierre a su battre Charles de Suède, apprendre les métiers de l'industrielle Hollande, l'ingénierie anglaise, le raffinement français, reste une digue fragile que le flot peut à tout moment rompre. Pétersbourg n'est pas sous les eaux, mais Pétersbourg est en sursis perpétuel, en danger de rupture de la digue...

Dans son Prologue, Pouchkine a lui aussi rendu hommage au fatal contraste des deux capitales :

Et l'ancienne Moscou pâlit  
Devant la jeune capitale ;  
Devant une veuve royale  
La jeune reine respandit.

Tout le prologue est donc hymne à la Création (« Je t'aime, chef-d'œuvre de Pierre ! »), célébration de la création ex nihilo (« Devant lui, la mer était vide ») et envoi de la ville dans l'histoire de l'Europe et du monde :

Vis, resplendis, ville de Pierre,  
 Comme la Russie reste fière,  
 Inébranlable en ta beauté !  
 L'élément que tu as dompté  
 Puisse-t-il oublier sa haine !  
 Que jamais sa colère vaine  
 Ne vienne en son repos troubler  
 Le fondateur de la Cité !

[169]

En complet contraste avec cet « envoi » dans le monde de la nouvelle capitale, le récit qui suit dit l'angoisse des Russes, des quidams victimes de l'hybris civilisationnelle de leur Maître. La statue de Falconet, cabrée au-dessus de la Néva, devient symbole de la fracture dans l'histoire russe depuis la révolution pétrine.

Où vas-tu ? ta course insensée  
 Un jour va-t-elle s'arrêter ?  
 Ô maître de la destinée !  
 Ta main de fer nous a domptés  
 Et près du gouffre ta folie  
 A fait se cabrer la Russie.

Rarement statue se sera en effet pareillement animée : réapparaissant un peu partout dans la littérature et la poésie russe, et surtout dans le génial roman de Biély, *Pétersbourg*, où la statue animée monte lourdement jusqu'au grenier du Terroriste et vient poser son gros cul lunaire face au Terroriste terrorisé. Du coup la liaison maléfique avec la Révolution et l'attente eschatologique de la fin sont établies poétiquement et thématiquement. Presque la même année dans un poème d'Innokenti Annenski où la ville est représentée comme un chevalet de torture de la conscience russe, le « géant sur le roc » est comparé à un amusement d'enfant, mais un amusement sanguinaire :

Le géant couronné de lauriers sur son roc  
Demain deviendra simple jouet d'enfant...

Angoisse et psychotisation des petits hommes qui ne supportent pas la tension née de l'intervention chirurgicale de Pierre dans l'organisme suppliant de la Russie. Pouchkine en a donné une seconde version, en prose, celle-ci, dans son récit de *La Dame de pique*. C'est à Boldino, pendant qu'il est dans les terres de sa famille, coïncé par une quarantaine qui frappe toute la province à cause du choléra, que Pouchkine écrit ce « récit Pétersbourgeois », dont la gloire en France doit autant à Tchaïkovski qu'à la traduction de Mérimée ; « la dame de pique signifie secrète malveillance » dit l'épigraphe. Tout commence par la table de jeu, et Pétersbourg est ici la capitale du risque et des commotions sociales, comme chez Dostoïevski, qui en montre les tripots dans *L'Adolescent*. « On jouait chez Naroumov, lieutenant aux gardes à cheval. Une longue nuit d'hiver s'était écoulée sans que personne s'en aperçût, et il était cinq heures du matin quand on servit le souper. » L'anecdote des trois cartes secrètes et gagnantes frappe le cerveau d'Hermann, le hasard le mène une nuit devant la maison de la vieille comtesse, qui fut la maîtresse de Cagliostro. Toute l'Europe galante, joueuse, aventurière a trouvé refuge dans la capitale du Nord, comme l'ordre souverain de Malte, chassé de Malte, trouva refuge dans cette même Palmyre et fit du tsar fou Paul I<sup>er</sup> son Grand Maître, bien qu'il ne fût pas catholique. Des forces maléfiques sont donc à l'œuvre. L'intrigue amoureuse avec la jeune pupille de l'antique douairière friponne ne saurait arrêter l'autre intrigue, celle qui lie Hermann avec le jeu et le désir maladif de faire carrière fulgurante, qui est la marque du *socium* pétersbourgeois. « Deux idées fixes, écrit le romancier, ne [170] peuvent coexister dans le monde moral, de même que dans le monde physique deux corps ne peuvent occuper une seule et même place. Trois Sept As effacèrent bientôt dans l'imagination d'Hermann l'image de feu la vieille comtesse. » Pétersbourg est et sera dans la littérature russe une ville de monomaniaques, seule la folie y croît à son aise, aucun contexte familial, social ou traditionnel n'y protège le déraciné qui l'habite.

Déraciné donc Raskolnikov, qui y cultive son ambition de devenir le Napoléon de la société capitaliste, et qui s'arroge le droit de tuer au nom de l'idée. Mo-



nomaniaque Svidrigaïlov, le débauché, qui épie derrière la cloison de la chambre où Raskolnikov fait son aveu à la prostituée évangélique Sonia.

Svidrigaïlov se réfugie dans une chambre sordide d'hôtel de passe, dans « les Îles », ces îles où se trouvaient les tripots et les maisons louches. On entend le canon : « Le signal, l'eau monte, pensa-t-il. » Il se lève, va à l'île Petrovski et songe à se pendre à un grand arbre noyé de pluie, tandis que passeront dans le flot les rats noyés et les frusques des hommes. « J'ai choisi le meilleur moment, songea-t-il. » Un brouillard opaque et laiteux enveloppe toute la ville, il marche sur le pavé de bois, puis dans la boue, un ivrogne mort gît dans la gadoue, passe un chien pelé, un factionnaire dans une guérite hargneux : « Passez votre chemin ! – Moi, mon vieux, je vais à l'étranger. – À l'étranger ? – En Amérique. – En Amérique ? Svidrigaïlov tira le revolver de sa poche et l'arma. – En voilà une plaisanterie, ce n'est pas le lieu. – Et pourquoi ce n'est pas le lieu ? Mon vieux, la place est bonne quand même. Si on t'interroge, dis que je suis parti pour l'Amérique. »

Cette Amérique de l'utopie, que l'on retrouve dans *Les Démons*, cette Amérique non moins artificielle que Pétersbourg, elle a su, sans doute, elle, là-bas, mieux réconcilier l'homme exilé avec son propre bannissement. Le suicide du grand pécheur, du barine dévoyé Svidrigaïlov, fait pendant à l'enclin de Raskolnikov sur la Place au foin : l'un se sauve en se réconciliant avec la Terre russe, l'autre se perd en se noyant dans le brouillard de la ville la plus fantastique du monde. La ville tripot, la ville fantôme est également au cœur de *L'Adolescent*. L'Adolescent ira jouer dans un tripot des îles et y subira une humiliation de plus, en se faisant accuser faussement de tricherie, une de ces humiliations qui font, avec le chantage, le tissu social et psychologique de la ville tourmenteuse. Là naissent et souffrent les familles de hasard, opposées aux vieilles familles remparts de Tolstoï, comme le souligne Dostoïevski lui-même dans son épilogue. Pétersbourg, selon un des terroristes maîtres chanteurs du roman est une plaie purulente. « La décomposition, voilà l'idée principale du roman », note l'auteur lui-même dans son brouillon. « Quod medicamenta non sanant, ferrum sanat. » Les manieurs du fer chauffé à rouge sont prêts à opérer le corps purulent de la Russie, étalé en cette ville comme sur un « teatro anatomico ». Ils le feront bientôt d'ailleurs, et Berdiaev diagnostiquera le don dostoïevskien de lucidité dans le recueil *De Profundis* de 1918 (interdit par les bolcheviks). Nous sommes loin de la ville-prodige architectural, loin de la célèbre « Promenade du côté de l'Académie

des Arts » (1814) du poète Batiouchkov à travers la ville-musée, matrice de toutes les réflexions sur l'art de Pétersbourg, et modèle pour tant de poètes, dont Brodski.

[171]

Les superbes bâtiments, dorés par le soleil matutinal, se reflétaient dans le miroir pur de la Néva, et tous deux, nous nous écriâmes : « Quelle ville ! quel fleuve ! »

Cette ville de Batiouchkov est unité forte, volition architecturale à l'état pur, celle de Dostoïevski est toute décomposition du corps social (une seule fois dans toute son œuvre Dostoïevski accorde un regard à la ville de Batiouchkov, dans un bref passage de *Crime et châtiment*)...

Le problème du mythe de Pétersbourg est celui de la recherche d'un père, ou d'un protecteur. Le Fondateur, le Père-Jéhova (Pierre est explicitement comparé au Dieu de la Genèse) tend la main vers les éléments aqueux et dit : ici sera ma ville ! Mais, comme on le voit au prologue du Cavalier d'Airain, il s'avère incapable de protéger ses sujets des sa dextre tendue et impérieuse. « Les eaux défont chaque nuit ce que l'on a construit chaque jour ». Custine s'étonnait de la théâtralité de la ville. Un théâtre pour déménager en une nuit, des décors donnent sur le vide des coulisses, et les collines de Saint-Pétersbourg, ces immenses espaces meurtriers que Gogol a si bien décrits dans *La Pelisse*, et Dostoïevski dans *Crime et châtiment* n'en finissent pas de souffler le vide. Déjà le prince Odoïevski, poète philosophe, ami de Pouchkine, auteur des *Nuits russes*, faisait dire à un de ses personnages : « On s'est mis à construire une ville, mais ce qu'édifie la pierre, le marais le reprend. On a déjà entassé beaucoup de pierres, rocher sur rocher, poutre sur poutre, mais le marais reprend tout et il ne reste à la surface des eaux que fondrières. Le Tsar pendant ce temps a construit son bateau, il se retourne, et hop ! plus de ville ! » (*Sylphide*, 1835) Une des *Nuits russes* du même Odoïevski met en scène « le sourire de la mort ». La Néva est en crue, une calèche luxueuse est arrêtée par un cortège funèbre, le vent soulève le suaire et la jeune femme pousse un cri. Elle a reconnu son ancien soupirant. La belle et son mari arrivent au palais, où l'eau monte encore, tandis que l'orchestre joue. « Déjà les murs se lézardent,

cède une fenêtre, puis une autre, l'eau s'engouffre et déjà envahit la salle... » Et voici poussé par les flots le cercueil flottant de l'amant ! l'eau saumâtre entre en sifflant dans les oreilles, fouette le cerveau, aveugle le regard, et le mort se penche et dit : « Salut, Lise ! raisonnable Lise ! »

*Les Nuits russes*, chef-d'œuvre du romantisme hoffmannien russe, sont un hymne à la nuit et au déluge. Le déluge qui submerge la Ville de la Néva annonce la déliaison de toutes les relations humaines, la prochaine fin du monde.

Le texte de *Pétersbourg*, après Pouchkine et Gogol, comprend ces deux éléments contradictoires : le mythe de l'engloutissement toujours possible et le spectacle rassurant du corset de granit et des grilles en fonte dorées à l'or fin. L'immatériel et le dur. Le mythe et l'architecture. La génération symboliste, celle issue des décadents de la fin du siècle, reviendra longuement sur le texte de Pétersbourg et en écrira de grandes pages : ce seront en art le Monde de l'Art, le Peterhof de Benois, qui dérive de son Versailles, les gravures élégantes de Somov, le libertinage, les fêtes galantes, l'explosion du ballet avec Diaghilev qui se transporte à Paris, du théâtre avec la nouvelle Commedia dell'arte de Meyerhold, alias docteur Dappertutto, la bohème du « Chien errant » et du « Tripot des comédiens », deux caves à la mode où apparaît une beauté terrible avec sa noire frange, Anna Akhmatova. Tous les poètes symbolistes ont écrit dans le livre de [172] Saint-Pétersbourg, les Pétersbourgeois comme Blok et les Moscovites comme Biély. Les plus grands élégiaques de l'époque sont natifs de la Ville-Mythe : Solougoub, magicien pathogène, Annenski, dont l'ennui baudelairien est relié à la nostalgie de l'Antiquité. Ses « trèfles » qui vont par triades ne sont pas explicitement pétersbourgeois, mais leur angoisse et le poids de la dépression y sont un effet de la Ville-Surmoi, bourreau de ses habitants. Le grain de l'angoisse est concret, l'expression de la ville reste sublimée. Tant et tant de mémoires ont composé une sorte de guirlande à la gloire de ce Pétersbourg de la Veille, veille de la guerre, de la Catastrophe, de la déchéance. Tous les anciens participants nous confient l'esprit de fête tragique des dernières années de la brillante capitale. Citons en particulier *Sur les rives de la Néva*, les souvenirs de la poétesse Odoïevtseva.

En 1904 Viatcheslav Ivanov, philologue qui a erré de Berlin à Genève, de Mommsen à Saussure, rentre avec sa sulfureuse épouse Lydia Zinovieva Annibal, et ils écrivent un nouveau chapitre du mythe, celui de leur maison au sommet d'un

immeuble de rapport en bordure du jardin de Tauride. Ce sera la fameuse Tour d'Ivanov. Là brillera Kouzmine, le poète de l'amour à l'antique, là paraîtra pour la première fois Anna Gorenko, qui prendra le nom de plume d'Akhmatova, cette jeune femme dont Blok saluera la « beauté terrible ». La cité de la bohème, de l'élégance *nuovo stilo*, des nuits enfumées sous les voûtes peintes par Soudeïkine, tout ce Pétersbourg symboliste est à la fois raffiné et désespéré. « Nous sommes les enfants des années terribles de la Russie », dit un poème d'*Iambes*, le plus violent des cycles de Blok. Pétersbourg coupable, fêtard, Pétersbourg des Îles où l'on va se livrer à la débauche, mais sans l'élégance de la Venise de Casanova. Pétersbourg de la Veille, car tout empli du pressentiment de la fin. Les eaux vont monter, les Huns vont revenir, les Scythes vont camper sous nos murs comme jadis les Barbares sous ceux de Rome. Blok meurt en 1921, l'année où l'ex-mari d'Akhmatova, le poète Goumilev, est fusillé. Akhmatova n'émigre pas.

Je ne suis pas avec ceux qui ont abandonné  
Leur terre au dépeçage de l'ennemi.

Elle reste dans la ville amoindrie, détrônée, elle est installée dans une petite pièce d'un appartement communautaire dans une aile de l'ancien Palais Cheremetiev envahi et décati. Cette « maison sur la Fontanka » va devenir le lieu magique de sa solitude et de son *Poème sans héros*. Le poème a mûri en vingt ans, il est né à Leningrad, aux années de terreur, comme son Requiem, il s'est poursuivi en évacuation à Tachkent, puis à nouveau à Leningrad. Il a trois fonds secrets, comme la cassette. Il est un poème énigme, comme la ville affamée, délabrée est un palimpseste d'elle même. Mais le front du palais ne dit-il pas « Deus conservat omnia » ? C'est l'Épiphanie, le Nouvel An « ancien style » ; la poétesse est seule, elle attend, et elle évoque :

En mon palais de la Fontanka,  
Par cette nuit brumeuse, il arrivera trop tard  
Pour boire le vin du Réveillon...

Comme la seconde partie du *Cavalier d'Airain*, la première partie ici s'intitule « Nouvelle pétersbourgeoise ». Le Commandeur du Don Juan de Mozart cogne à la porte. « Di rider finirai/Pria dell'aurora » dit la voix fatale, à qui ? à l'époque, à la Ville, à la femme-poète ? Blok est évoqué, lui qui a écrit « les Pas du Commandeur », qui a entendu ces pas, et eu la vision dans une nuit pétersbourgeoise hachée par des phares jaunes d'automobile de quelque chose de démonique, d'un envahisseur... La fête est triste et hoffmannesque en cette veille de 1913, un siècle d'une longue paix va s'achever. Au Théâtre impérial Marie on joue un Don Juan mis en scène par Meyerhold, des négrillons changent les décors devant le public, on se croirait au XVIII<sup>e</sup> siècle, et on ne sait pas qu'on entre dans un siècle nouveau et sanguinaire. Est-ce le livret de Petrouchka qui sert de fil à la fable ? ou est-ce la fable qui sert de fil à la vie ?

Ici sous la baguette d'un divin maestro,  
Le vent sauvage de Leningrad,  
Et dans l'ombre d'un cèdre séculaire,  
Je vois la danse des ossements de courtisans.

Dans le triptyque du *Poème sans héros*, avec sa structure cryptée à triple fond, ses parties métaboétiques hors fable, le poète se heurte à l'incompréhension de l'éditeur et du public absent. De son exil intérieur le poète hèle sa propre ville fantôme :

Et ma « ville cousue » se dresse...  
Les lourdes pierres de tombeau  
Pèsent sur tes yeux insomniaques.  
Il me semblait que tu me poursuivais,  
Toi restée là-bas pour périr  
Dans l'or des flèches, l'argent des eaux.

« Cousue », car on y a cousu des milliers de sacs pour la protéger de la guerre, et l'auteur aussi, de ses mains, a « cousu » sa ville...

Un poète et chercheur, Lev Lossev, a déchiffré dans un vers du *Poème sans héros* une sorte d'anagramme de Pétersbourg, qui serait donc le vrai héros sans

nom, en plus des autres interprétations (le Poème à trois fonds a au moins trois dédicataires).

Dans la touffeur glacée d'avant-guerre  
Pécheresse et menaçante,  
Grondait une sourde rumeur.  
Mais alors qui l'entendait ?  
À peine elle alarmait l'âme,  
Mourait dans les neiges du fleuve.

Ce bruit sourd, c'est le séisme qui vient, qui vient par Pétersbourg, et cette « touffeur dans le gel », c'est le paradoxe même, l'oxymoron de la ville pécheresse et menaçante.

[174]

En 1941 Chostakovitch emportait avec lui le manuscrit de la Septième Symphonie, quittant la ville assiégée pour Kouïbychev. Une des variantes de la fin du Poème y fait allusion.

Mais après moi, étincelante de mystère,  
Celle qui s'est nommée la Septième  
Se précipitait vers un festin inouï.

Dans son *Témoignage*, souvenirs recueillis par Salomon Volkov, Chostakovitch dit qu'il composait en relisant les psaumes de David, et qu'il aurait aimé qu'on en lût avant chaque exécution de la partition... Son opéra bouffe *Le Nez* lui avait valu les premières remontrances dans les années vingt. La septième allait le faire rentrer momentanément en grâce. Des pans de son oeuvre sont ainsi liés à la Ville de Gogol et d'Akhmatova. La célèbre « Leningradka », avec son ample premier mouvement, ses afflux de stridences triomphales, son dernier mouvement élégiaque, incarna pour plusieurs générations l'esprit de résistance de la ville martyre. Humour grinçant et pathétique : le mythe continuait avec le compositeur, sa vie double, diurne et nocturne, gogolienne et pouchkinienne. Leningrad, après Saint-Pétersbourg, continua encore quelque temps d'être la capitale du modernis-

me russe, comme elle avait été le berceau de Nabokov, celui de Stravinsky ou celui de Balanchine, mais ces trois-là avaient transporté Saint-Pétersbourg sur « d'autres rives ».

Cependant de nouveaux monuments poétiques s'érigeaient, Benedikt Lifchitz, quoique futuriste, donnait forme classique à la musique en pierre de la ville. Ossip Mandestam la lestait de mythologie grecque et lui inoculait sa prescience aiguë de la catastrophe à venir. Il suffit de mettre en parallèle deux de ses poèmes, l'un de 1916, l'autre de 1930, pour sentir passer le sérieux du tragique, qui chasse le mythologique.

Le premier rattache la ville au Royaume des morts des Anciens :

À Petropolis transparent nous mourrons.  
Sur nous règne ici Proserpine.  
A chaque souffle nous buvons la mort,  
Chaque instant pour nous est final.

Déesse de la mer, ô terrible Athéna,  
Relève ton puissant casque de pierre !  
À Petropolis règne Proserpine.

La déesse Athéna trône au fronton de la bibliothèque impériale fondée par Catherine. Les deux déesses se disputent la ville, celle de l'esprit et du savoir, celle des infernaux paluds, mais c'est la seconde qui l'emporte sur la première. Proserpine sur Athéna...

Puis en 1930, le célèbre poème, épitomé de cette prescience du malheur :

Me voici dans ma ville chérie à en pleurer,  
Connue en chaque veine et chaque ganglion.

[175]

Te voilà donc revenu, eh bien ! vite avale vite  
De Leningrad les mornes réverbères !

Pétersbourg ! non, je ne veux pas mourir :  
Tu as tant de mes numéros de téléphone.

Ô Pétersbourg, j'ai encor des adresses  
Où je peux retrouver les voix des morts !

Qui vient à moi par « l'escalier noir » ! Sur ma tempe Chaque coup de la sonnette est comme un coup de feu !

La nuit durant j'attends des hôtes chers  
Traînant comme un bagnard les chaînes du verrou.

De la mythologie des morts antiques on est passé à l'angoisse matérialisée par l'huile de foie de morue jaune et épaisse du brouillard Pétersbourgeois, et à l'attente de l'arrestation, aux coups de sonnette comme des arrachements de chair vive. La ville se peuple de numéros de téléphone où ne répondent plus les morts.

La ville est prête pour un poème encore à venir, le *Requiem* d'Akhmatova, office des morts psalmodié devant les files étirées dans la nuit aux guichets des prisons : le guichetier prendra-t-il le baluchon pour l'homme, le fils, le père arrêtés ? En janvier 1931 Mandelstam écrit ces trois vers, sinistre et puissant résumé de l'angoisse qui colle à la ville :

Aide-moi, Seigneur, à passer la nuit !  
J'ai peur pour ma vie, qui est Ta servante.  
Pétersbourg, tu es comme un tombeau !

Qui occupait à présent palais et hauts immeubles de rapport ? quelle nouvelle culture avait envahi le Pétersbourg de Mandelstam ? Une réponse nous est donnée dans l'étrange petit livre ou « exercice en dégénérescence » de Vaguinov, *Le Chant du Bouc*. « Pétersbourg m'apparaît depuis quelque temps dans une lumière verdâtre qui scintille et qui clignote – une lumière horrible, phosphorescente. Vous croyez que les rues sont pleines de gens ? soulevez un chapeau – vous libérez une tête de couleuvre ; examinez cette vieille dame – c'est un crapaud qui trône en remuant le ventre. Je n'aime pas Pétersbourg, c'est la fin de mon rêve. » La chronique du dernier représentant de la « haute culture », le poète Koptiolokine, est une sorte de chronique du vulgaire et de l'abaissement. Les noms de rue ont changé, les mœurs ont changé, tout doit changer. L'heure est au kitsch soviétique, aux



bucoliques rouges. « J'ai vu les parcs avant les champs, les Venus de Milo avant les paysannes. D'où pourrais-je ressentir de l'amour pour la campagne ? », dit le « poète inconnu ». La déchéance de Koptiolkine s'achève lorsqu'il doit durant la nuit la plus terrible de sa vie se rendre à l'évidence : « Cette culture qu'il défendait n'était pas la sienne, il n'appartenait pas au monde des esprits lumineux auxquels il s'était rattaché. Il ne ferait rien de sa vie, il passerait comme une ombre, ne laisserait aucune trace, si ce [176] n'est des mauvais souvenirs. » Vaguinov, qui appartenait au mouvement de l'Obériou, ces absurdistes de la fin des années vingt qui proclamaient un « art réel », fait entendre non le *chant du cygne*, mais le « chant du bouc ». Son héros Rotikov fait le tour des pissotières pour noter les aphorismes du peuple, ou le tour des cimetières pour relever les belles épitaphes. Il achète bon marché des porcelaines de Saxe aux ci-devant et les revend cher aux nouveaux maîtres. Pétersbourg est devenu une salle des ventes, on purge la société de ses trésors surannés, et l'écriture est une bonne purge elle aussi... Le mythe est devenu kitsch et vulgaire, mais il remplit bien la panse...

Rotikov, c'est le pseudonyme que s'est donné un historien d'art qui vient de publier à Saint-Pétersbourg en 2000 un bien étrange guide, celui de Pétersbourg « gay », mais il n'aime pas le mot. Palais par palais, rue par rue, la ville dévoile son histoire sociale, ses secrets artistiques, ses coteries, et ses mœurs cachées : anciennes casernes, dortoirs de pages, ministres aux mœurs clandestines. Cet envers du décor splendide était connu, mais clandestin. Et voici que Rotikov, *horresco referens* ! enrôle dans son immense registre délictueux Pierre et son grossier ami d'enfance et de toujours, Menchikov, l'homme pris dans le ruisseau, devenu grand seigneur, concussionnaire notoire, amant peut-être de l'impératrice ! Honni soit Rotikov par qui arrive le scandale, en ce tout début de XXI<sup>e</sup> siècle, à la veille du glorieux Tricentenaire !... Même si nous savons que dans la société d'hommes qui enfonçait les pieux dans le delta pour fonder la Ville, il n'y avait point de femmes...

Alors le périple s'achève-t-il ainsi ? dans la taverne bon marché où se conclut *Le Chant du Bouc* ? « L'auteur, écrit Vaguinov, discute avec ses acteurs le plan de sa nouvelle pièce, ils se disputent, ils s'emportent, ils prononcent des toasts à la grandeur de l'art, ils n'ont pas honte, ni du crime, ni de leur mort spirituelle. »

Mort spirituelle de Pétersbourg ? Non, le périple ne s'arrête pas là, ne s'arrêtera pas sans doute tant que ce lieu de pierre et de culture sera hanté par les vivants

et les morts. Pour le Tricentenaire les ouvrages pleuvent, ici comme en Russie. Parmi eux se détache un volumineux ouvrage sur Saint-Pétersbourg. Trois siècles de culture. C'est le livre d'un musicien et musicologue auquel nous avons déjà fait allusion, à qui l'on doit d'avoir sauvegardé les confidences de Chostakovitch, comme celles de Brodski : Salomon Volkov. Son ouvrage est autre chose qu'un ouvrage de plus sur la ville. Il s'ouvre par un souvenir personnel et préserve ce ton personnel jusqu'à la fin, tout en offrant une mine de renseignements. On est en 1965 et le jeune Volkov avec quelques amis du Conservatoire vont offrir à une vieille dame seule pour son anniversaire un concert de chambre dont elle sera le seul public. On est à Komarovo, sur la côte nord du golfe de Finlande, dans ce qu'elle appelait « ma cabane ». Ils jouent un quatuor de Chostakovitch : « Nous sortîmes sur le perron. Après quelques instants de silence, elle dit : la seule chose dont j'avais peur, c'était que cela s'achève. » Un superbe compliment, qui vaut en somme pour la ville tout entière considérée comme œuvre d'art, comme musique architecturale.

Les palais que l'on restaure en hâte aujourd'hui changent de coloris, le vert amande est revenu vêtir le Palais d'hiver, qui longtemps fut ocre foncé. Il était ocre foncé quand le Nikolaï Apollonovitch d'Andreï Biély le longea furtivement dans son domino rouge. Les vernis d'aujourd'hui se délavent rapidement. Le palais néobaroque des Beloserki-Belozerski [177] déjà deux fois a changé de vêtue en cinq ans. Le Pierre le Grand de l'artiste Chemiakine, géant massif au visage minuscule et mauvais est gigantesquement tassé dans un immense fauteuil de bronze derrière la forteresse Pierre-et-Paul. Le canon tonne toujours à midi, comme depuis la fondation de la Ville. Et le trajet de Moscou à Saint-Pétersbourg est toujours un trajet mythique, qui nous fait changer de monde, passer de la douairière rutilante et aujourd'hui pleine d'énergie triomphale et insolente à l'ancienne capitale défraîchie et toujours magique. On n'en finit pas dans la littérature russe d'effectuer ce voyage littéraire. Comme par exemple dans le livre posthume de Leonid Tsypkine, rêverie sur Dostoïevski menée dans le train qui conduit le narrateur de Moscou à Leningrad, au début de la *perestroïka*. « C'était un train de jour, mais on était en hiver, en plein hiver, fin décembre, et puis le train allait vers Leningrad, vers le nord, il s'était donc mis à faire sombre très tôt... » Le narrateur est médecin, il a chipé à sa tante le livre récemment paru des *Mémoires* d'Anna Grigorievna (la seconde épouse de Dostoïevski). Il va loger à Leningrad, chez une

amie de sa mère, qui lui racontera une fois de plus le terrible blocus de la Ville, mais il ira surtout au Musée Dostoïevski, car il collectionne les lieux, les atmosphères, les doubles de Dostoïevski. Dans la vitre du train se reflètent d'autres trains, celui de l'ancien bagnard rentrant de sa relégation en Asie qui va s'installer à Tver, à mi-chemin des deux capitales, celui qui mène le couple impécunieux vers un Baden-Baden où les grands seigneurs de la littérature russe logent dans des suites luxueuses et eux logeront dans de misérables meublés, – lui perdant au jeu, elle ravaudant les hardes et attendant leur enfant. Les phrases de Tsyapkine, sans crier gare, font dérailler le lecteur d'un train à l'autre, d'une ville à l'autre, mais en définitive nous retournons toujours à la ville mirage, la ville bourreau, celle des hommes blafards et des places d'armes irréelles de beauté et de viduité, cœur de la Russie, cœur, mais « cœur anatomisé et transformé en musée », dédale puant de cours et d'impasses. Un extraordinaire Pétersbourg va émerger, une « âme de Pétersbourg », comme dit Artsybachev, l'auteur d'un livre paru en 1922 et qui servit de guide à des générations de somnambules de la ville qui cherchent « la maison de Raskolnikov » comme si elle était plus vraie que celle des autres habitants...

Le texte de la ville y était intriqué au texte de la littérature, ici comme à Venise, à Bruges aussi peut-être. Trois villes mirages dans l'élément aqueux primordial. « Rien n'a changé, et pourtant on dirait que l'éclairage n'est plus le même. Il y a une lumière jamais vue qui se pose à la pointe de certains sommets, comme à la pointe des paratonnerres quand l'orage approche. » Ce n'est point de Pétersbourg qu'ici il est question, mais de la Maremme du *Rivage des Syrtes* de Julien Gracq, et pourtant le « suspens » de la cité condamnée est presque le même, les droits historiques ont la même volatilité, on est là et ici en lieux clandestinement consanguins. Il règne le même « malaise dans la ville », semblable à celui que Freud diagnostiquait dans la civilisation. Mirage ou bouche d'ombre, lieu de déportation et lieu de fête intemporelle, les villes-mythes ont deux formes, celle de la pierre, celle de l'art. Leur dualité les fait souffrir. Ce sont lieux contre nature, « erreurs à jamais commises », comme le dit le poète de Pétersbourg, Innokenti Annenski :

[178]

Jaune hiver, vapeurs de Saint-Pétersbourg,  
Neiges jaunes collant aux plinthes,  
Je ne distingue plus ni Toi, ni moi,  
Mais unis à jamais, ça je le sais !

Ni kremlins, ni miracles, ni reliques,  
Ni mirages, ni larmes, ni sourire...  
Rien que ces blocs charriés depuis le Nord  
Et le remords d'une bévue inique ! (1910)

[179]

**VIVRE EN RUSSE** (2007)

**IV. LES LIEUX**

**C.**

**PAR JALOUSIE, MOSCOU  
NOUS ENVOIE UN ALBUM !**

[Retour à la table des matières](#)

Moscou et Saint-Pétersbourg, la jeune reine et l'antique douairière ! Comme pour nous prouver que la rivalité des deux capitales n'est pas éteinte, Olga Morel et l'Imprimerie Nationale nous offrent un enchanteur album de photos qui font découvrir la Moscou des églises (mille trois, dit Blaise Cendrars), des jardins, des palais princiers, des folies de marchands, des « campagnes » aujourd'hui intégrées dans l'immense anneau de la ville.

Olga Morel, qui a séjourné huit ans dans l'ambassade de France, ce palais de style néo-vieux-russe à la riche décoration à la française construit par le marchand Igoumnov, est une promeneuse, comme elle dit, une bonne et infatigable promeneuse. Et dans ses pas ont marché trois photographes de grand talent, qui nous livrent des vues pastel, automnales, lumineuses, aqueuses, futuristes de la vieille et toujours rajeunie cité. Elle est incroyable cette ville, dans sa fantaisie insouciance, ses caprices architecturaux, son côté hétéroclite qui finit toujours par enchanter avec le secours de la patine de l'abandon, de la ronce et de l'ortie qui poussent en

pleine ville à côté du Hyatt, de la vitrine Dior ou de l'église de Saint-Nicolas à Pyji ou de la Résurrection à Kadachi.

Sept gares, autant de caprices architecturaux, sept gratte-ciel staliniens poussant haut leurs étoiles rouges dans le ciel (mais le livre s'arrête à l'architecture stalinienne) et dupliquant en quelque sorte la couronne des tours milanaises du Kremlin : Moscou est un double, triple diadème bigarré, hétéroclite, attendrissant, un inépuisable mixte de ville et de campagne. Andreï Biély en a chanté ce côté campagne à la ville qui ne consiste pas, comme disait l'humoriste suisse, à construire la ville à la campagne, mais à lâcher la campagne dans la ville comme un troupeau de chèvres.

Et comme Olga Morel se fait un plaisir (un peu risqué) de nous traduire tous les noms biscornus des églises, tout le puzzle toponymique, la promenade et aussi un plaisir philologique... Les frises, les encorbellements du début du XX<sup>e</sup> s'imbriquent dans les merveilles néoclassiques d'après 1812, les vestiges palatiaux du XVII<sup>e</sup> siècle, l'ubris torsadée de Saint-Basile sur la Place Rouge (en fait sept différentes églises exiguës communiquant par des escaliers de guingois). Cet envol polychrome de pierre et de stucs est l'image la plus connue de Moscou.

Olga Motel nous restitue l'immense régal de tant d'autres envols, vestiges, abandons mélancoliques, œillades de la statuaire ou colonnades d'écuries à claire-voie, toute une solide rêverie de pierre et de brique dont Tolstoï nous dit que Napoléon en était comme drogué. Moscou est une pâte que tant de mains ont modelée, et modèlent encore [180] furieusement ! et pourtant, et pourtant l'écriture est là, unique, comme celle d'un grand écrivain, inimitable...

*Moscou.* Textes d'Olga Morel, photographies d'Alexandre Viktorov, Alexandre Rozanov, Ekaterina Chorba. Imprimerie Nationale.

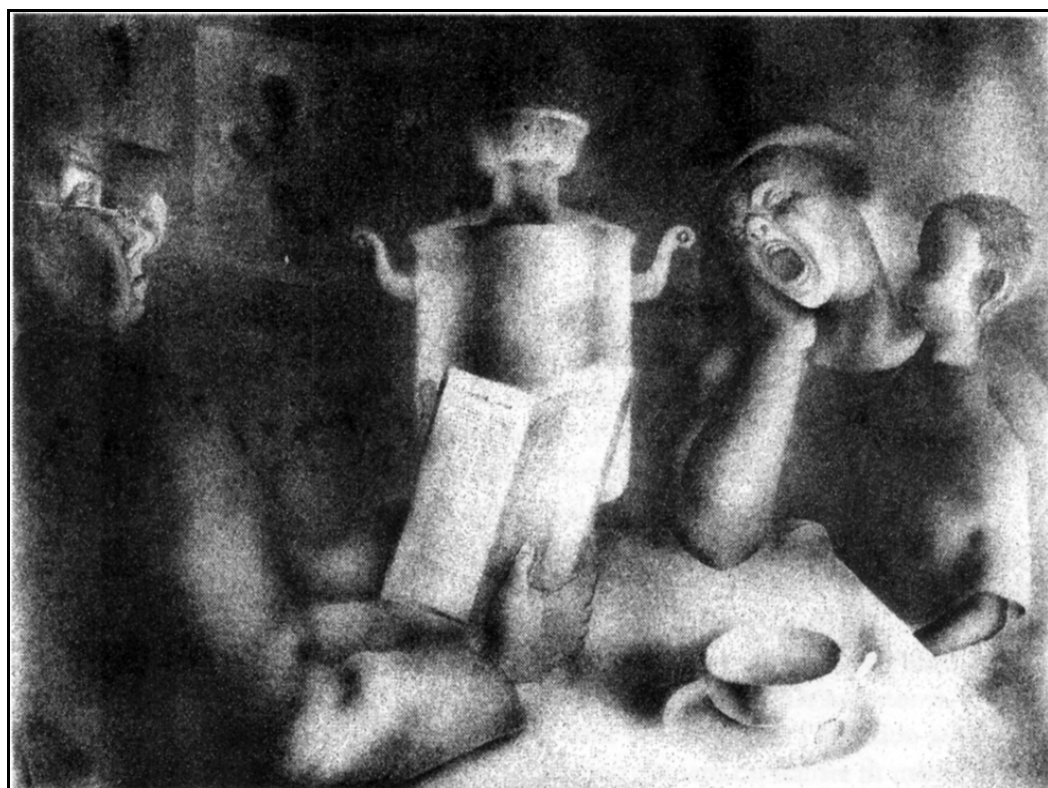
[181]

VIVRE EN RUSSE (2007)

V

---

# NOSTALGIE SOVIÉTIQUE



[Retour à la table des matières](#)

[183]

**VIVRE EN RUSSE** (2007)**V. NOSTALGIE SOVIÉTIQUE****A.****BILAN DE LA CULTURE  
SOVIÉTIQUE**

[Retour à la table des matières](#)

Faire le bilan est une opération de comptabilité : actif et passif doivent s'équilibrer et il existe de multiples astuces comptables pour y parvenir. Cette opération est-elle faisable pour un objet aussi difficile à cerner que la « culture soviétique » ? Culture s'oppose classiquement à civilisation, c'est pour les anthropologues un ensemble de conduites, implicites et explicites, acquises et héritées ou innées, qui définissent un groupe d'hommes, le distinguant d'autres groupes d'autres hommes ou d'autres nations ou peuples, et qui produisent des *artefacts* qui sont en somme la civilisation... On dispute du caractère imposé, contraignant de toute culture, ainsi que de sa nature symbolique. En fait, on constate *grosso modo* l'existence de deux écoles dans l'anthropologie, l'une élabore une définition plus « behavioriste », l'autre une définition plus symbolique. Dans le premier cas, il s'agit d'un ensemble de conduites apprises et transmises de génération en génération, dans l'autre cas, il s'agit d'un ensemble de croyances et de doctrines qui confèrent à la vie d'un groupe un sens et qui rationalisent la vie qu'ils mènent en-



semble. L'anthropologue américain Robert Redfield définit en 1941 la culture comme un ensemble de « notions partagées rendues manifestes dans des actes et des artefacts ». La culture soviétique a certainement été très explicite, dans la mesure où elle se voulait une innovation, souvent radicale, la création d'un « homme nouveau » (l'expression avait sa connotation religieuse puisqu'elle venait des épîtres de l'apôtre Paul, comme pas mal d'autres concepts soviétiques qui dérivait implicitement du christianisme). Le problème se complique du fait qu'après une période très iconoclaste, la culture soviétique se voulut aussi héritière de la culture russe, et, dans une moindre mesure, des autres cultures nationales des groupes nationaux formant l'Union soviétique. Isaiah Berlin parlait de « buts, valeurs et représentations du monde qui sont manifestés dans les lois, les discours et les routines d'un groupe qui se veut autonome ». Or autonome, l'Union soviétique se voulut très fort, encore que pas tout de suite, mais l'inflexion autarcique imprimée par Staline et justifiée par l'idée de l'encerclement capitaliste fit même dériver la culture soviétique vers une sorte de délire paranoïaque, dont une manifestation fut la campagne anticosmopolite, ou encore la réécriture non seulement de toute l'histoire politique, mais également de l'histoire des sciences.

La culture soviétique avait son côté behavioriste très marqué, un ensemble de rites sociaux dont le satiriste Alexandre Zinoviev a composé ses étranges opéras bouffes langagiers, ensemble de gestes moralisateurs, régulation des mécontentements par des [184] rites de critique, pas seulement les autocritiques et autres rites de dénigrement de soi, mais aussi les rites de la satire soviétique ou la rubrique des lecteurs « vigilants », tradition certes très encadrée de l'hebdomadaire satirique *Krokodil*

Les procédures administratives et bureaucratiques, les slogans moralisateurs aux murs des cantines, les « coins rouges », avec leurs journaux manuscrits, leurs tableaux d'honneur et leurs tableaux de déshonneur, les « reproducteurs », ou haut-parleurs, jacassant incessamment dans les champs, ou dans les dortoirs d'ouvriers ou d'étudiants, les procédures pour se procurer les produits dont la pénurie était une partie de la culture soviétique et engendrait donc des trajets clandestins connus de tous, livres vendus sous le comptoir, prêt nocturne de livres interdits lus d'une traite, tout cela faisait partie de la vie soviétique... Un sous-sol d'« anecdotes » servait de soupapes aux aspects contraignants et étouffants de l'absurdité du régime, anecdotes qui traversaient toute la société soviétique, et

étaient devenues à la fin du régime une partie quasiment admise, presque reconnue dans les rapports sociaux, tout cela composait un socle oral et non officiel, mais partagé par tous.

En un sens, les opposants et les dissidents ont partagé cette culture soviétique, pas le catéchisme de *diamat* (matérialisme dialectique) et de *istmas* (matérialisme historique) auxquelles il fallait quand même bien se préparer en vue des examens, ni celle du « Cours abrégé d'histoire du PCUS », mais cet ensemble *behaviorial* qui était reconnaissable entre tous et faisait qu'on se sentait en URSS dès la première heure, un peu comme l'odeur du trafic, si spécifique en raison du mauvais raffinage du pétrole, vous prenait à la gorge dès le trajet de Vnoukovo puis Cherevietievo vers le centre de Moscou. Je me rappelle l'édition nouvelle des *Douze chaises* parue pendant mon tout premier séjour d'étudiant en URSS : c'était un événement majeur ; tout le monde s'arrachait le livre à nouveau autorisé et disponible en quantité très insuffisante (toujours le principe de la pénurie !). La découverte d'Ilf et Petrov par la jeune génération fut une sorte d'épanouissement dans la culture soviétique : Ostap Bender « parlait bolchevik » et se sauvait par l'humour et l'auto-dérision, c'était un acte de rajeunissement de la culture soviétique. Il ne la mina pas, mais la renforça en lui constituant une aura gentiment satirique. Lorsque le système implosa, il s'écroula sans secousse extérieure, et la liberté culturelle jaillit : il se produisit une sorte d'extériorisation du processus de délitement qui était depuis longtemps en marche. L'écrivain Viktor Erofeev proclama en 1989 la mort de la littérature soviétique : et l'on vit les tirages artificiels des pontifes honnis de la littérature servile (Kotchetkov, Gribatchev, Tchakovski) s'écrouler, on vit les revues se lester d'une littérature jusque-là interdite : dissidence, émigration, littératures étrangères dans les domaines interdits comme la sociologie ou la philologie.

Mais la culture soviétique pouvait-elle mourir en un instant ? La symbolique peut-être, mais la *behavioriale* en aucun cas. A Krasnoïarsk, lors d'un voyage mémorable que nous fîmes Alexandre Arkhangelski et moi, nous logions dans un « sana de jour » pour ouvriers méritants d'une usine de télévision, la Flèche rouge. J'y donnai rendez-vous à un jeune homme qui m'avait abordé à la fin d'une de mes conférences et qui, séminariste, fils de parents qui étaient des professionnels de l'athéisme, voulait me parler en tête-à-tête. J'arrivai en retard : le jeune homme était aux prises avec la « dejournaïa » ou gardienne [185] du sana. Elle lui deman-

dait son laissez-passer et voulait le renvoyer. Lorsque nous lui arrachâmes sa victime et criâmes « Vous oubliez que l'Union soviétique, c'est fini ! », inopinément, elle éclata en sanglot, reconnaissant qu'en effet, quelque chose de capital avait eu lieu, même si les apparences étaient toujours les mêmes. La culture symbolique s'effondrait. L'actuel président, Vladimir Poutine, a voulu faire rétrospectivement une place à l'ancienne symbolique en faisant adopter deux drapeaux : l'ancien drapeau tsariste pour la symbolique civile, l'ancien drapeau rouge pour l'armée. De même, l'hymne retenu a été en définitive l'ancien hymne du Parti, puis de l'Union soviétique, mais avec de nouvelles paroles, mais ces paroles ont été écrites par l'auteur des trois versions antérieures, le vieux poète Mikhalkov. On a voulu y voir un retour à l'ancien régime soviétique ; il s'agit d'autre chose, de la reconnaissance du résidu de culture soviétique resté dans les vieilles générations et de son exploitation très cynique par le pouvoir. La culture d'aujourd'hui est éclatée, quasiment schizophrénique : entre un soubassement qui reste symboliquement soviétique et une bohème postmoderniste bruyante, incomprise dans le peuple, mais appréciée par la nouvelle middle class, et une subculture médiatique aux deux mamelles feuilletonesques : soviétique, américaine et latino-américaine (Hollywood, les feuilletons mexicains, etc.).

On discute aujourd'hui dans l'anthropologie pour savoir si l'anthropologie peut être la science objective qu'elle prétend être. N'est-elle pas toujours le point de vue d'une culture sur d'autres cultures ? Pouvons-nous avoir un regard objectif sur une culture à demi défunte, et qui est si étroitement associée à cette formidable émergence du bloc communiste et « progressiste » au XX<sup>e</sup> siècle ? Les slavistes savent à quel point il serait injuste et tout simplement absurde de nier l'existence d'une production culturelle soviétique. Dans tous les domaines, il y a eu une culture soviétique. Parfois, elle a pris une inflexion délirante, comme en cybernétique et ou en linguistique, et le bras séculier du Parti a envoyé au camp de la mort cybernéticiens ou linguistes. Plus souvent, les fourches caudines de l'idéologie officielle, administrée de loin par les officiers traitants du KGB, de près par les *partorg* de toutes les organisations scientifiques ou d'enseignement, de toutes les maisons d'édition, ont entraîné des mutilations, des carrières éreintées, des hommes brisés et qui se retiraient dans un triste anonymat comme un des héros de *La Faculté de l'inutile* de Iouri Dombrovski. Il y eut des domaines forts, ceux qui correspondaient à l'idéologie comme la folkloristique, avec ses équipes de cher-

cheurs qui partaient recueillir les pleurs et les chants rituels des « diseuses » de villages du Nord. Le cas des encyclopédies est très parlant. Je me sers encore d'encyclopédies soviétiques, comme l'*Encyclopédie historique* parue de 1961 à 1976. Bien entendu elle comporte des articles qui n'ont plus qu'un intérêt de témoignage sur l'époque, comme les vieilles revues de médecine qui ne renseignent plus que sur l'histoire de la médecine. Mais elle comporte aussi des milliers et des milliers d'informations toujours fiables. Il y a une sinusoïde du degré de soumission des encyclopédies soviétiques à l'idéologie. Celles des années trente sont ouvertement tendancieuses, comme l'*Encyclopédie littéraire* de l'Académie des Professeurs rouges, intéressante parce qu'elle polémiquait avec la science bourgeoise de façon ouverte. Celles du stalinisme de la maturité sont extrêmement appauvries, comme la troisième édition de l'*Encyclopédie soviétique*. Celles d'après le Dégel se remplument, se revivifient, mais [186] restent soumises à une censure interne très sensible et parfois à des diktats dus aux délations de tel ou tel envieux. Le cas de la nouvelle *Petite Encyclopédie littéraire*, parue en sept tomes de 1962 à 1978, subit curieusement un regel qui se manifesta à la parution des derniers tomes, sous le brejnévisme, et se marque par exemple par la disparition de l'écrivain Viktor Nekrassov de l'index général du dernier tome, alors qu'il a droit à un article élogieux à la lettre N. Le régime ne craignait pas le ridicule... Les années 1960-70 sont d'ailleurs assez fastes pour les encyclopédies : *Encyclopédie du Théâtre* qui paraît de 1961 à 1967, fort riche en informations, pauvre en illustrations. *Encyclopédie de la musique* qui paraît de 1973 à 1982, et, bien que la période soit celle de la « stagnation » brejnévienne, elle cache en son sein des articles très nourris qui eussent été impensables sous le stalinisme, y compris sur Webern ou Wagner, longtemps interdits (mais Wagner avait brièvement réapparu pendant l'alliance soviéto-nazie de 1939-1941). L'*Encyclopédie Philosophique* représente un cas très particulier. Le philosophe kiévien Miroslav Popovitch en appréciait la richesse et les nouveautés (articles sur l'idéalisme, sur Soloviev, sur les penseurs chrétiens) tandis que Sergueï Averintsev s'insurgeait en rappelant tout ce qu'il en avait coûté à quelques conjurés pour faire passer certains articles. Les différents secteurs de l'Académie de Sciences menaient des existences très diversifiées : celui de la logique auquel appartenait Popovitch (et également le futur satiriste Alexandre Zinoviev) était relativement tranquille, camouflant ses audaces sous des formules mathématiques, tandis que celui de l'histoire était évidemment sujet à tous les coups de vent idéologiques. Cependant, partout sévis-

saient les fonctionnaires du Parti et du KGB, savants ratés qui se vengeaient parfois mesquinement de leurs collègues plus doués ; et Averintsev rappela que les contributeurs de *l'Encyclopédie philosophique* qui parlaient pour Israël devaient être rayés, leurs articles paraissaient sous un autre nom, ou disparaissaient. Chaque article téméraire était l'objet d'une longue et périlleuse manœuvre menée par les savants authentiques contre la confrérie des censeurs internes à la maison.

En somme, il s'agit ici d'un problème méthodologique et déontologique pour apprécier la culture soviétique : doit-on le faire à la lumière des résultats acquis, ou des décombres de tout ce qui fut censuré et détruit ? Définissons-nous « soviétique » comme « élaboré à l'époque soviétique » ou « élaboré malgré l'époque soviétique » ?

On peut dire que cette problématique est présente dans absolument toutes les productions scientifiques ou éditoriales soviétiques. La superbe édition académique de Dostoïevski parue de 1972 à 1983 avait un petit tirage qui devint infime pour les tomes finaux comportant *Le journal d'un écrivain*. Mais que de richesses dans les encoignures des volumineux commentaires, travail dirigé par Guéorgui Friedlender. *L'Encyclopédie des Mythes des peuples du monde*, parue en deux tomes en 1980 et 1982, fut un événement pour les connaisseurs « mis au secret » des audaces que l'on trouvait dans le corps de certains articles, comme pour le grand public qui mit plus de temps à en découvrir la richesse. Les contributeurs étaient les plus grands savants de l'époque comme Vladimir Toporov, Viatcheslav Ivanov ou Sergueï Averintsev à qui est dû, par exemple, le remarquable article sur Jésus-Christ.

[187]

Il faudrait faire une histoire de toutes les grandes publications soviétiques celles des années trente comme *l'Édition jubilaire* de Tolstoï, qui se poursuit au-delà de la guerre de 1941-1945, mais avec des commentaires très appauvris, ou encore la prestigieuse série *Héritage littéraire* due essentiellement à Ilia Zilberstein (mais aussi à Makachine, à V.V Vinogradov dans les débuts), et dont certains tomes sont des monuments comme le *Goethe* de l'année 1932, ou les deux tomes du *Bounine* de 1972, précurseurs d'un tournant important vis-à-vis de l'émigration, ou le *Maïakovski* de 1958 dont le second tome ne parut jamais en raison du scandale de la publication partielle de la correspondance avec Lili Brik. (La pudeur sovié-

tique est à soi toute seule un thème à explorer). On se doit aussi d'évoquer une autre série non moins prestigieuse, celle de la *Bibliothèque de littérature mondiale* fondée par Gorki, et qui donna au public des grands textes de culture européenne, jusqu'aux textes religieux de la Renaissance, comme les *Lettres des hommes obscurs* ou un choix des œuvres d'Érasme de Rotterdam, et aussi de larges fragments de la Bible juive sous l'appellation « littérature du Moyen-Orient » (cependant que la diffusion de la Bible en tant que telle restait interdite, et que les confiscations d'exemplaires importés pouvaient s'accompagner d'arrestations). Le prestige de ces tomes leur donnait de nombreux lecteurs, et le système de distribution à travers l'Union faisait qu'on pouvait se les arracher à Moscou et les trouver librement sur les rayons d'une librairie d'Asie centrale. Ce n'est que lorsque la chronique raisonnée de toutes ces grandes entreprises éditoriales sera faite, ainsi qu'une étude de leur lectorat, qu'on pourra aborder plus sereinement une histoire de la culture soviétique, argumentée et plus proche des réalités sociales.

On peut s'étonner qu'en définitive le pays de l'homme nouveau, qui voulait enterrer l'ancienne culture bourgeoise judéo-chrétienne, ait fait de si larges concessions à la culture ancienne. Certes Dostoïevski disparut sous Staline des étagères des libraires, certes Tolstoï ne paraissait qu'avec des préfaces condescendantes qui l'enrégimentaient sous la bannière de Lénine qui avait dit de lui (heureusement !) qu'il était « le miroir de la Révolution ». Mais enfin on pouvait avoir accès au premier dans certaines bibliothèques et au second dans des éditions neuves, c'est-à-dire que le jeune lecteur pouvait quand même se frotter à ce message étonnant de Tolstoï qui, s'il y réfléchissait, ne reflétait en rien celui du Parti qui exerçait la dictature. Plus généralement, c'est toute la littérature classique qu'il eût fallu ostraciser, Pouchkine en tête. Car on avait eu beau déclarer Pouchkine « nôtre », et faire de son jubilé en 1937 une grande fête nationale, le texte lui-même résistait à l'idéologie et enseignait l'indépendance de l'esprit, la compassion, le respect et l'humour, et même une approche de la religion. Maïakovski et les futuristes avaient en leur temps proposé de le jeter par dessus bord... Ils n'avaient pas tort pour la création d'un homme totalement nouveau. On peut aller plus loin, l'historien du théâtre Anatoli Smelianski soutient que la culture soviétique fut en définitive le « croque-mort du pouvoir soviétique ». Et certes Mao fut plus conséquent lorsqu'il décida l'abolition de toute l'ancienne culture chinoise y compris l'opéra traditionnel chinois : de Confucius à Mozart tout, absolument tout devait

disparaître. Le bilan de ce mélange de culture et « culturocide » en Russie soviétique est mitigé : on connaît le jeu du chat et de la souris que joua Staline avec les écrivains (les fameux coups de fil à Pasternak et autres), on [188] peut constater les étranges « survies » d'écrivains épargnés comme Pasternak déjà cité, ou Mikhaïl Boulgakov, ou encore Andréï Platonov, dont la place aurait très bien pu se trouver dans l'immense martyrologe... Le théâtre, à l'époque soviétique, remplaça l'Église : on en construisit énormément, chaque petite ville eut son théâtre, comme elle avait auparavant son clocher, et il fallait bien fournir ces théâtres en répertoire. Ils étaient plus de 700 qui avaient rang de théâtres d'État. Le sens que donnait le jeune acteur Sergueï Yourski à son personnage de Tchatski dans la pièce de Griboïedov *Le malheur d'avoir trop d'esprit* entretenait une sorte de fronde à travers tous les théâtres où il se produisait. Yourski donne d'ailleurs une formule saisissante de la « soviéticité » : « Un peuple fut créé en partie sous le knout, en partie par le cinéma. » Et il ne s'agit pas seulement du film idéologique, encore qu'il ait produit les chefs-d'œuvre de Sergueï Eisenstein, mais une production populaire de qualité dont le *Tchapaïev* (1934) des frères Vassiliev est le meilleur exemple. Il met en scène, d'après le livre des frères romanciers prolétariens Fourmanov, un héros rouge de la guerre civile, Vassili Tchapaïev (1887-1917). Il ne s'agit pas d'un film d'avant-garde fondé sur l'art du montage, comme *La Grève* ou *Le cuirassier Potemkine*, mais d'une sorte de western soviétique où Tchapaïev fait figure de Tarzan soviétique. Et ce Tarzan soviétique entra dans le folklore, devint matière à d'innombrables anecdotes et devint le symbole d'un rapport héroï-comique de la population à son histoire, instaurant une relation semi-mythique et bon enfant avec le pouvoir.

Le cinéma a également démontré, dans certains cas, que la censure pouvait là comme en littérature aiguiser la métaphore et donner un coup de fouet à l'invention. Ainsi le livre de Lev Lossev, écrit après qu'il eut émigré aux États-Unis, *Des bienfaits de la censure*, montre le rôle de la « langue d'Esopé » dans la culture soviétique, en centrant l'étude sur un texte qui est évidemment un chef-d'œuvre du genre, la pièce d'Evguéni Chvarts *Le Dragon* (1943) laquelle, bien sûr devait symboliser le régime hitlérien, mais pouvait tout aussi bien s'appliquer, dans le secret des consciences, au régime soviétique. Même chose survint en 1965 dans le cinéma avec le film de Mikhaïl Romm intitulé *Le Fascisme ordinaire*, qui représenta « le maximum de sincérité que pouvait supporter l'écran soviétique dans les

années 60 », selon le critique. En fait, une pièce comme *Le Dragon* mettait le critique en porte à faux : insinuer que l'auteur avait en vue le pays du socialisme pouvait se retourner contre l'auteur de l'insinuation. Staline en personne avait autorisé, donc les insinuations étaient criminelles. Ivanov-Razoumnik, dans *Destins d'écrivains*, écrit à la hâte dans un camp de D.R en 1945, en Allemagne libérée par les Américains, nous révèle le jeu sadique que menait Staline avec les exégètes de service dans un petit portrait très drôle d'Alexis Nikolaïevitch Tolstoï, l'écrivain émigré revenu, devenu un des commensaux préférés du Guide, et qui s'épanouit avec le regain de nationalisme de 1935, à l'époque des grandes purges... Ivanov-Razoumnik dénonce avec son fouet satirique la servilité de Tolstoï et des exégètes de service. Or, de façon cryptée, n'est-ce pas ce que fait dès 1943 Chvarts dans sa pièce féerique *Le Dragon ? Servilité, peur et mensonge* (dans le meilleur des cas par omission). Bien entendu ces omissions semblaient naturelles, inévitables, et les gens « au courant » souriaient et savaient ce qu'il fallait sous-entendre. Il n'en reste pas moins que le mensonge par omission était patent, et qu'il a constitué [189] un des fondements de la culture soviétique. La réécriture constante de l'histoire pour les besoins d'une vérité par essence fluctuante était dans toutes les pensées des spectateurs et des lecteurs un tant soit peu éveillés. Mais le nouvel arrivé sur la scène culturelle, celui qui n'avait pas connu l'ancienne culture, ne pouvait pas deviner ce qu'on lui cachait, ni même qu'on lui cachait quelque chose. Insidieux, le mensonge par omission était toujours présent.

L'ambiguïté des textes était certes potentiellement porteuse de sens, mais la mise au rancart de la mémoire pour certains pans de la culture ancienne était efficace : l'homme soviétique était mutilé par définition, et les grands artisans de la culture soviétique, même si nous admirons leurs œuvres ou certains de leurs exploits, sont néanmoins coupables dans ce que j'appelle le « culturocide incomplet ». Le réalisateur Mikhaïl Schweitzer, maintenant décédé, a déclaré après la chute du communisme : « la censure ne m'a jamais empêché... » Lev Lossev cite des comptines d'enfants écrites par des écrivains soviétiques anonymes comme exemple d'ambiguïté, ou du moins de textes dont on pouvait faire un usage impertinent. Ainsi cette comptine :



Je suis une petite fille ;  
 Je joue et je chantonne.  
 Je connais pas Lénine,  
 Mais je n'aime que lui.

Il n'en reste pas moins vrai que cette culture était encerclée par l'anticulture, que théâtre comme cinéma, art comme poésie étaient assiégés par la sinistre « grande zone » de peur du régime, par le Goulag et son ombre portée. Il suffit de songer à Meyerhold, ce génie tragique qui rentra volontairement et consciemment d'Amérique au début des années 1930, alors qu'il pouvait faire carrière à Hollywood, et qui subit toutes les étapes de l'étranglement, puis de l'arrestation, des tortures, de la destruction de soi, du reniement. Ses lettres à Béria et à Molotov, écrites dans les geôles de la Loubianka, sont des documents pathétiques. A Béria, il écrit le 3 décembre 1937 : « J'ai été ramené de Leningrad, où j'ai été arrêté, en proie à une idée fixe qui était que je devais me sacrifier, estimant que le châtimeur que j'avais déjà subi (fermeture de mon théâtre, dispersion de la troupe avec laquelle je travaillais, privation de la salle de théâtre en cours de reconstruction place Maïakovski) était insuffisant aux yeux du gouvernement. J'ai entrepris d'aider le magistrat instructeur à trouver un crime que j'aurais effectivement commis. D'où toutes sortes de détails et d'exagération de caractère monstrueux. Je vous supplie de me convoquer devant vous. Je vous donnerai des explications complètes. Il suffira d'une seule déposition devant un nouveau juge d'instruction pour me laver de la lie qui s'est accumulée dans mon dossier et je subirai le châtimeur que je mérite pour ce que j'ai effectivement commis et non pour ce qui est le fruit d'une imagination morbide. »<sup>56</sup> Or le retour volontaire des Meyerhold vers un destin qui ne pouvait être que tragique, et dont les délinéaments étaient déjà perceptibles quand ils revinrent d'Amérique, pose le problème de l'attachement à la Révolution, dont Meyerhold avait été un chantre, [190] et un créateur des plus avant-gardistes. Petit à petit le moi de Meyerhold se dédouble, d'un côté il est le chantre de la Révolution, de l'autre il est accusé d'être un suppôt du trotskisme, d'avoir été enrôlé dans le trotskisme par Olecha, etc. Il est à la torture entre son

<sup>56</sup> Gérard Abensour, Vsévolod Meyerhold, ou l'invention de la mise en scène, Paris, Fayard, 1998, p. 498.

engagement révolutionnaire et sa propre servilité envers les inepties de la propagande stalinienne (servilité qui était celle de tous, chacun devant évidemment rendre hommage à l'idéologie du mensonge délirant). Les créateurs de l'avant-garde avaient tous plus ou moins cru qu'ils étaient chargés de la part culturelle de la Révolution. La réponse du pouvoir stalinien fut particulièrement lourde en ce qui les concernait : leur martyrologe est plus chargé que celui des créateurs « bourgeois » ralliés.

La vie privée, même sous Staline, continuait, malgré les arrestations de proches. On peut dire que les accommodements entre les particuliers et le régime rendirent celui-ci efficace et possible, vivable, en somme, en dépit du fragile plancher de peur sur lequel chacun se trouvait. Catherine Clark, Boris Groys, Jeffrey Brooks ont tenté de montrer l'enracinement de la culture stalinienne dans un romantisme qui était partagé par une partie de la population. Avec l'affaiblissement du régime, ce furent l'*anecdote*, la chanson des bardes (Vyssotski ou Galitch), le genre universel mais oral de l'anecdote qui tinrent lieu de lien toléré entre les couches sociales. Les mythes sont des mythes quand ils se prolongent sans que leurs porteurs soient conscients de la chose. Et il est certain qu'aujourd'hui, quand la culture soviétique est morte parce que le régime a implosé, ce qu'il reste de cette culture mérite partiellement l'appellation de mythe ; une immense nostalgie entoure les films soviétiques, les affiches soviétiques, le cirque soviétique, le théâtre soviétique, tout ce que l'on peut appeler « panem et circenses » staliniens. Le néoclassicisme stalinien est devenu un objet-culte pour le postmodernisme. Le passé soviétique est devenu décor d'une pièce nostalgique, d'un soap-opéra de la mémoire faussée.

Et pourtant c'est maintenant qu'on peut enfin écrire l'histoire de la culture soviétique comme de la société soviétique : l'enquête orale est possible puisqu'il reste des survivants nombreux et puisque la parole est redevenue libre (ce qui ne veut pas dire vrai). Et on voit s'écrire de nouveaux chapitres de cette culture dont, par exemple, Alexandre Etkind a écrit certains en s'attaquant à l'histoire de la psychanalyse soviétique, d'autres étudient les archives, ou encore l'élimination des colonies de tolstoïens, des espérantistes, des sectes théosophiques ou autres, l'anéantissement de certaines branches de la science, en particulier de l'Académie

des Sciences de Leningrad <sup>57</sup>. Les auteurs des récentes publications sur l'affaire des historiens de Leningrad se posent une question qui nous semble particulièrement pertinente dans le contexte de la survie de la « culture soviétique » : « La publication intégrale des actes d'accusation, des témoignages recueillis par les enquêteurs soviétiques ne peut-elle pas aboutir à une nouvelle greffe du mensonge dans le public ? Sommes-nous certains que le lecteur non préparé pourra distinguer la vérité de l'affabulation ? »

[191]

En 1997, Felix Roziner, écrivain, peintre, chanteur et compositeur émigré à Boston, avait avant sa mort entrepris une encyclopédie de la vie soviétique, en collaboration avec Viatcheslav Vs. Ivanov, mais son décès a mis fin au projet, encore qu'il en reste un gros manuscrit, dont le sort ne nous est pas connu. Que cette réévaluation de soixante-dix ans d'histoire et de culture soit difficile est chose bien compréhensible si l'on songe à la difficulté qu'il a eue pendant presque deux siècles l'historiographie française à étudier objectivement la Révolution de 1789-1815, et les ouvrages de François Furet firent scandale parce qu'ils modifiaient le point de vue jacobin si longtemps dominant dans l'historiographie révolutionnaire. Furet d'ailleurs, avant de mourir, nous a laissé son *Passé d'une illusion* où il applique la même méthode à la Révolution russe. Furet montre l'adoption du modèle jacobin par les Bolcheviks, soucieux de prouver que 1789 préfigurait Octobre 17, mais subissant les préjugés universalistes inséparables de la nature bourgeoise de 1789. Leur idéal était l'année 1793 : la constitution tout juste votée est mise de côté parce que la Révolution n'a plus d'autre fin qu'elle-même. De cet épisode exceptionnel, les bolcheviks ont fait la règle : l'absence de règle a été érigée en règle ! « La dictature est un pouvoir qui s'appuie directement sur la force et qui n'est soumis à aucune loi », écrit Lénine en 1921. Il s'agit de la dictature du prolétariat, et cette absence de loi est un idéal. Souvent avec Efim Etkind nous avons parlé de cette difficulté, et défini la culture soviétique comme un étrange mixte de culture et d'anticulture, deux principes antagonistiques très actifs pendant ces sept décennies.

---

<sup>57</sup> L'Affaire académique, ou liquidation de l'école historique de Leningrad en 1929-1931 a fait l'objet de publications exhaustives. *Akademiceskoe delo, Sankt-Peterburg*, 1996 et 1998. Le deuxième tome préparé par S. Egorov, M. Lepehin et E. Fomin. V. Paneïah, *Tvorcestvo i sud'ba istorika : Boris Aleksandrovik Romanov*, S.-P., 2000.

La culture soviétique se devait d'accepter implicitement ou explicitement selon les moments cette absence de loi, créatrice de volontarisme historique, c'est-à-dire de bolchevisme. Mais l'admission de cette loi de la non-loi prend des aspects différents selon une alternance qui peut être distinguée assez aisément. Il est une notion particulière dans l'histoire de la pensée russe qui donne naissance à un de ces mots intraduisibles qui font la spécificité de certaines langues et cultures : ce mot intraduisible est « *sobornost* », ou conciliarité, dont j'ai déjà parlé. Inventée par le théologien laïc Khomiakov, la notion a reparu à de nombreuses époques et les années 1990 ont tenté en vain de faire renaître cette conciliarité. La perestroïka, selon l'historien Alexandre Akhiezer, cherchait un retour à une conciliarité après une période d'autoritarisme dur. Pour lui, la NEP, le Dégel, la perestroïka furent des périodes de conciliarité qui alternaient avec des périodes d'autoritarisme syncrétique dur (léninisme et communisme de guerre, stalinisme, brejnévisme). Logicien de l'absurde bureaucratique, simultanément dénonciateur et laudateur du stalinisme, Alexandre Zinoviev, l'auteur des *Hauteurs béantes*, est en lui-même une démonstration vivante de cette tendance à des alternances de syncrétisme autoritaire et de conciliarité plus souple. Satiriste paradoxal, il est amoureux de l'objet que sa satire détruit. *Les Hauteurs béantes* mettent en exergue cette bipolarité oxymoronique de l'essence soviétique. *Le héros de notre jeunesse* est un hymne à la culture russe populiste et syncrétique version soviétique : les rengaines ouvrières et faubouriennes (*tchastouchki*), les slogans, les calicots déployés, une sorte de fête permanente qui cache la peur permanente, les samedis rouges, les polémiques byzantines sur le maintien ou la disparition des contradictions dans la société et dans la littérature soviétique. Millions de victimes, dizaines de millions d'enthousiastes nous dit Zinoviev dont l'allégorie la [192] plus rémanente est celle du lit de Procuste : la société soviétique satisfait secrètement les hommes parce qu'elle égalise tout, elle comble la rancœur, l'envie, la hargne qui sont le moteur de la psyché humaine, en égalisant tout à la manière du brigand Procuste.

Nous feuilletons les pages,  
 Et des feuillets rugueux  
 Staline affreuse image  
 Surgissait à nos yeux.  
 Prisonniers de la peur,  
 Chaque jour nous chantions

L'hymne de sa grandeur,  
Pleins de vénération.

Cette prosternation quotidienne est donc accompagnée par des chants et hymnes quotidiens. Le poète satiriste ajoute :

Lorsque le temps aura passé,  
Nos passions n'auront plus de sens.  
Des esprits froids et pondérés  
Découperont nos existences,  
Les classant par commodité,  
Leur accolant des étiquettes  
Et les notant comme au lycée  
Pour que l'image en soit plus nette.  
Les plus justes eux-mêmes lassés  
De leur vindicte accusatrice  
Évoquant nos pertes passées  
Parleront d'oeuvre rédemptrice

Il est de mode de se moquer du « sovok » ou petit automate borné soviétique, mais ce « sovok », sous le nom de « Homoso », est le héros de Zinoviev. Pour le philosophe paradoxal, il est le symbole de l'unité, de l'holistique soviétique. Le chercheur américain Jeffrey Brooks dans son ouvrage *Thank you, Comrade Stalin ! Soviet Public Culture from Revolution to Cold War* soutient que Staline a définitivement remporté la victoire lorsque est venu s'accoler à son nom le pronom « notre » : « Notre Staline » symbolisant le triomphe de la fusion syncrétique, c'est-à-dire la greffe du besoin holistique sur sa personne. Rappelons-nous que la Révolution à ses débuts avait érigé le *Nous* en unique objet du culte populaire. C'était le *Nous* des Constructeurs de Dieu, le *Nous* des poètes de la *Forge*, le *Nous* du *Proletkult* (et aussi le *Nous* du roman anti-utopique *Nous* de Zamiatine), le *Nous* de Maïakovski quand il écrivait :

Les proletkult ne parlent pas  
Du Moi  
Ni de la personne.  
Le Moi

[193]

Pour les proletkult,  
C'est une grossièreté.

En un sens, tous les débuts de la Révolution, comme l'a montré Siniavski dans son premier livre, écrit en collaboration avec Menchoutine, *La poésie des débuts de la Révolution*, c'est une variation sur le thème asiatique d'Alexandre Blok : « Oui, les Scythes, c'est nous ! ». La poétique du *Nous* dériva peu à peu vers celle du *Notre, notre Staline, notre Pouchkine*. Le problème crucial concernant chaque acteur de la culture soviétique devient alors de définir : est-il nôtre ou pas nôtre ? des nôtres ou pas ? Ce principe de séparation fut érigé en principe majeur par le régime communiste à toutes les échelles et à tous les échelons, il est complémentaire du principe holistique : dans la famille (l'affaire de Pavlik Morozov, le dénonciateur de son père, qui préféra la parenté de classe à la parenté par le sang), dans le collectif de travail, dans la politique internationale. Cette schizophrénie à échelle de l'univers contenait évidemment un besoin inquisitorial. Et on sait que la littérature, le cinéma soviétiques fournirent une ample production sur le thème du schisme sociétal : eux et nous, nôtre et pas nôtre, Gorki le tout premier. Plus tard les zeks, tels que les décrit Siniavski dans plusieurs textes sur le Goulag de l'époque khrouchtchévienne, inversèrent le schéma : Eux, c'était les privilégiés du régime (tout le régime reposait sur des privilèges d'un type nouveau, non lié à l'argent : carte de ravitaillement, accès à des magasins spéciaux ou à des maisons de repos), tandis que *Nous*, c'étaient le peuple des bagnards, quelque chose comme une Union soviétique à l'envers.

Je voudrais parler ici d'un livre très représentatif des débuts de cette culture du schisme sociétal. Il s'agit d'un livre collectif <sup>58</sup>, ou même écrit sous la dictée du collectif social, en l'occurrence des kolkhoziens de la fin des années 30. Les kolkhoziens s'assemblent ; on leur fait des lectures de prose soviétique récente, et ils en discutent avant de porter un jugement qui est toujours en conclusion une sen-

<sup>58</sup> Krestjane o pisateljah, opyt, metoifika i obrazcy krest'janskoj kritiki sovremennoj Rudaïestvennoj literatury. Red. Agranovskij et Hoffenseffer, Krasnyj Proletarij, Moskva, 1938.

tence : « Nôtre », ou bien « Pas nôtre ». L'idée était qu'en créant un nouveau lecteur, on devait créer aussitôt après, par voie de conséquence, un nouvel écrivain. L'initiateur de cette nouvelle critique collective par les kolkhoziens était un enthousiaste de la Commune « Le Matin de Mai » dans l'Oural, un certain Adrian Toporov. « En créant les cadres d'appréciateurs de masse de la littérature de fiction, on fera ressortir les jeunes pousses littéraires. » Que veut le lecteur de masse ? « Il veut que la littérature lui apprenne à mieux vivre, et à établir les bonnes distinctions dans les questions quotidiennes d'actualité. » Dans l'ensemble on apprend que le collectif n'est pas content de ce qu'on lui lit publiquement : ni Prichvine, ni Olecha, c'est-à-dire ni un auteur issu du peuple et qui a déjà écrit de longues chroniques sur ses pèlerinages au milieu du peuple avant la Révolution, ni un jeune et nouveau prosateur qui tente de montrer la lutte entre l'ancien et le vieux monde en l'expliquant par « l'envie » ne le satisfont. Ils s'adressent à Adrian Toporov : « Écris au gouvernement soviétique de notre part : envoyer au diable ces productions, afin qu'elles ne viennent pas souiller notre littérature ! » On lit aux paysans assemblés le récit de Babel « La Vie [194] authentique de Pavlitchenko, Matthieu Rodionytch ». La violence du récit, un « skaz » oral où un ancien valet de ferme raconte avec quelle sauvagerie il a tiré vengeance de son ancien employeur noble dès qu'est arrivée la « bonne petite année 18, la mignonne », ne plaît pas aux kolkhoziens qui probablement flairent inconsciemment l'esthétisme de cette poésie de la brutalité où se complaît l'auteur de *Cavalerie rouge*. La résolution est la suivante : « Nous nous étonnons du talent de l'écrivain Babel à tresser tant de mensonge et d'absurdité dans un petit récit. Totalement inutile au village. » En somme, la condamnation de Babel, exécuté par Ejov, est ici approuvée. Même sévérité envers d'autres écrivains d'avant-garde, comme Vsevolod Ivanov dont les *Récits d'un partisan* sont aussi récusés. Deux auteurs les satisfont entièrement : l'un est Neverov, l'auteur de *Tachkent, ville à blé* (1923) qui raconte le trajet de deux garçons poussés par la faim vers le sud. Les kolkhoziens apprécient le récit véridique de la famine et la compassion pour les affamés. « Il inculque la compassion pour le prolétariat misérable ». L'écrivain Seïfoulina leur plaît encore plus car « elle fait croire en une vie légère, joyeuse qui vient à notre rencontre. » Comme on le voit, de Neverov à Seïfoulina, on passe insensiblement à l'esprit même du stalinisme : « la vie est devenue plus joyeuse ». En revanche Pasternak dont on lut le poème « Spektorski » est condamné : « C'est une sorte de malversation qu'il faut écraser. »

L'époque veut que tous les écrivains s'efforcent d'entrer dans le collectif que ce soit Ehrenbourg avec son roman sur le plan quinquennal *La seconde journée*, ou Valentin Kataïev avec *En avant le Temps !* Le héros négatif de *La seconde journée* est un ennemi de classe caché, qui aimerait se raccrocher au train de l'histoire et du prolétariat, et qui finalement devient « nôtre ». Voici un échantillon de son hostilité de classe camouflée : « Sans doute aucun d'entre vous ne comprend ce qu'est la culture, pense-t-il. Pour les uns, c'est savoir se moucher dans un mouchoir. Pour les autres, c'est acheter des livres de l'édition "Academia" que vous ne lirez jamais et que vous ne pouvez pas comprendre. Vous avez chassé tous les hérétiques et tous les philosophes et poètes. Vous avez établi l'alphabétisation générale, et avec elle l'ignorance généralisée. » On sent dans ce journal secret l'influence de Zamiatine, l'écrivain soviétique émigré avec l'autorisation de Staline. Volodia est une forme nouvelle d'*homme inutile*, version soviétique et négative de ce qui au XIX<sup>e</sup> siècle était positif : aujourd'hui il faut édifier le monde nouveau, l'homme inutile est un insecte inutile. Il est précisément l'homme de l'ancienne culture. Le petit hérétique qui maugrée n'est pas perdu définitivement puisque la littérature soviétique aime aussi les *happy end*. Il se rend au meeting poétique sur le chantier, il entend un jeune activiste déclarer qu'enfin il aime Pasternak (C'est l'époque où Boukharine vient de déclarer qu'il est le meilleur poète soviétique). Volodia se sent métamorphosé, il sent qu'il va bientôt, lui aussi, appartenir au puissant tronc collectif « Il ne s'agit pas de moi, il s'agit de NOUS. A présent je prononce avec assurance ce mot : NOUS. »

En effet Staline unifia en un puissant arbre tous les petits « moi ». Les poètes et créateurs qui n'étaient pas d'avant-garde, les symbolistes comme Biély ou Marietta Chaguiniane, les réalistes à la Tolstoï sont acceptés, intégrés, à condition, bien sûr, de faire amende honorable, et de subir des préfaces condescendantes qui les présentent comme en bonne voie, mais pouvant mieux faire. Le martyrologe des écrivains et des [195] académiciens est long, mais le système laissait aussi survivre des écrivains non prolétaires, ralliés de façon maladroite et peu convaincante. Au fond, le régime était plutôt heureux de cette maladresse et de l'incomplétude de ces ralliements : on pouvait à tout moment en faire reproche à leurs auteurs. En revanche, comme l'a bien montré le dramaturge et slavisant suédois Lars Kleberg dans sa pièce *Les Apprentis sorciers*, que joua Antoine Vitez au Festival d'Avignon en 1988, l'avant-garde devait disparaître de la culture soviéti-



que parce qu'il convenait d'instaurer un système aléatoire de survie où personne ne pouvait prétendre être l'expression de la Révolution, ce qui était précisément la prétention de l'avant-garde, des Babel et des Meyerhold. La pièce de Lars Kleberg met en scène une rencontre d'hommes de théâtre progressistes en 1935 à Moscou pour fêter un vieil acteur chinois, que l'auteur ne montre pas. Brecht, Stanislavski, Meyerhold, Piscator, Eisenstein sont là. Ils règlent leurs comptes de manière brutale, féroce, sans se rendre compte que le dragon va les manger. Le représentant du CC leur dicte la ligne générale. Le portrait de Staline monte lentement au mur (comme dans le film de Mikhalkov *Soleil trompeur*). Les uns s'adapteront, les autres mourront à la Loubianka. L'effort que fait le Volodia de *La Seconde Journée* d'Ehrenbourg est aussi l'effort de toute la culture soviétique pour s'adapter, dans les honneurs, l'humiliation et la peur. Les Mémoires de Korneï Tchoukovski sont très silencieux sur ce processus, alors que leur auteur était vraiment un écrivain soviétique, authentique écrivain, mais qui se laissait cantonner par le pouvoir dans une « niche ». Une page nous livre une confidence étonnante :

Hier au Congrès j'étais assis au 6<sup>e</sup> ou 7<sup>e</sup> rang. Je me retourne : Boris Pasternak. J'allai à lui, l'emmenai vers les premiers rangs. (Il y avait une place libre à côté de moi.) Tout à coup paraissent Kaganovitch, Andreev, Jdanov, et Staline. La salle en fut bouleversée. Mais LUI restait debout, un peu las, penseur et majestueux. On sentait une énorme habitude du pouvoir. Une force et en même temps quelque chose de doux, de féminin. Je regardai derrière moi : tous avaient des regards d'amoureux, des visages tendres, inspirés et rieurs. Le voir, rien que le voir, c'était pour tous un bonheur. Demtchenko s'adressait tout le temps à lui. Et tous nous étions morts de jalousie, quelle chance elle avait ! Nous recevions chacun de ses gestes avec dévotion. Jamais je ne me serais cru capable de tels sentiments [...] Pasternak me murmurait tout le temps à l'oreille des mots d'enthousiasme à son sujet. Et tous deux nous dîmes ensemble : « Ah ! cette Demtchenko, elle nous le cache. » <sup>59</sup>

Demtchenko était une femme ouvrière de choc, une « stakhanoviste » très choyée par le régime à l'époque. Le passage nous montre le fonctionnement de la soumission amoureuse au régime à son apogée. Dimitri Chostakovitch, dans ses

---

<sup>59</sup> K. Tchoukovski, *Dnevnik 1930-1969* Moskva, 1994, p. 141.

*Mémoires*<sup>60</sup> nous livre aussi un précieux témoignage sur les différents états d'âme de ces créateurs tenus en bride, mais admis à survivre, et même enrôlés dans le système des honneurs soviétiques. Lorsque *La Vie pour le Tsar* de Glinka fut à nouveau autorisée à l'exécution, on la joua à Moscou sans la prière du dernier acte, mais à Leningrad le directeur de l'opéra Pazovskii refusa de la supprimer, et elle « passa » la censure. Cela n'empêche pas les plus intimes et [196] cruelles souffrances de cette culture muselée. Les Mémoires de Cholokhov, rédigés sous le pouvoir soviétique, et confiés, comme on le sait, à Salomon Volkov, sont à mes yeux le plus expressif témoignage sur cette souffrance. Je peux aussi évoquer les confidences que me fit un jour en 1959 Boris Pasternak sur les monologues qu'il faisait seul dans la direction du Kremlin. « Je compris enfin pourquoi il y avait tant de monologues dans Shakespeare, et que ce n'était pas une fiction théâtrale. » Rapprochée de la page du journal de Tchoukovski, cette confidence montre le fonctionnement d'une schizophrénie douloureuse et camouflée par le sujet à soi-même.

Le problème qui nous occupe n'est pas de faire une histoire des persécutions, ni une histoire de l'enthousiasme soviétique, qui fut également réel, mais de définir la sinusoïde très particulière de ce mélange de censure interne et externe qui caractérise la culture soviétique et qui a donné quelques chefs-d'œuvre qu'on n'imagine pas en dehors de ces conditions, tel *Le dragon* de Chvarts. Les tourments n'épargnaient personne. Fadiéev réécrivit sa *Jeune Garde* par ce qu'elle ne répondait pas aux exigences de la censure, alors qu'il était un des écrivains « soviétiques » les plus fidèles et les plus conformes. Le gendarme littéraire qu'il avait été en 1947 quand commença la campagne contre le cosmopolitisme et « la servilité devant l'Occident » vécut si mal cette réécriture contre sa volonté et les autres phénomènes de schizophrénie créés par la situation de la culture soviétique qu'il se suicida en 1956. Citons aussi Leonid Leonov, dont le beau roman des années vingt, modèle de constructivisme littéraire, *Le Voleur*, fut complètement réécrit dans les années 50. Exemple d'adaptation d'un écrivain soviétique de grand talent. Siniavski a défini la double nature de la culture soviétique à son plus bel épanouissement stalinien : d'un côté la monumentalité néoclassique (en architecture, c'est patent), de l'autre les conduites de clandestinité à petite dose : les anecdotes,

---

<sup>60</sup> *Témoignage. Les Mémoires de Dimitri Chostakovitch*. Propos recueillis par Salomon Volkov. Trad. par André Lischka, Albin Michel, Paris, 1980.

la chanson, la langue d'Esopé. Mais cette double présence pouvait entraîner des dysfonctionnements psychiques tragiques.

La pénurie qui était un principe de la distribution des produits dans l'économie soviétique était également un principe dans la gestion de la culture soviétique : toute son histoire est jalonnée de variations dans l'exercice de la censure, les « retours » d'auteurs, l'injection à petites doses d'œuvres étrangères ou de l'émigration (cela commence en 1937 sous Staline avec le retour de Kouprine). Le « retour » de Mandelstam, c'est-à-dire ses premières rééditions après les années de disparition du poète des librairies et des bibliothèques fut, entre autres aspects, un exemple remarquable par la gestion de la pénurie : le recueil du poète préparé par Nikolaï Khardjiev a attendu quinze années, créant un « désir » presque mythique du livre dont on connaissait l'existence et, à sa parution, une sorte d'agiotage et des phénomènes d'accaparement et même de rétention en vue de réserver le livre à la clientèle étrangère, même si elle ne connaissait pas le russe, parce que le « Mandelstam » était devenu une sorte de monnaie exceptionnelle, comme la zibeline au Moyen Âge. Ainsi le pouvoir a préservé partiellement la culture, celle des temps antérieurs, et celle de l'extérieur, mais en faisant un produit déficitaire. Ce qui fait d'une part qu'il y avait un désir fort de cette culture, et d'autre part qu'une grande part du public en était privée. Les créateurs comme Iouri Olecha en étaient conscients : ils ont tenté de satisfaire la « demande » sociale, qui était en fait celle de l'administration du Parti, qui exploitait le complexe de culpabilité de l'écrivain russe vis-à-vis du peuple [197] (« complexe de Tolstoï »), et donc ils ont remis les armes de leur culture à l'hégémonie prolétarienne, mais ils ont tenté de préserver un coin de leur imaginaire qui était en relation avec la catastrophe vécue. Plus tard, Olecha fut accusé par Arkadi Belinkov, dans un livre paru en tamizdat, de « reddition » et d'avoir accepté sa mort intellectuelle. Belinkov était un juge cruel. *Le Livre d'adieu* d'Olecha, paru posthumément, et qui nous donne une version plus complète et plus authentique du journal de l'écrivain, dont le Dégel nous avait fourni une version édulcorée sous le titre de *Pas un jour sans une ligne*, nous aide à comprendre cet écrivain si intimement lié au destin paradoxal de la culture soviétique. « La pensée de me faire mendiant me vint brusquement », écrit l'écrivain, expliquant ainsi son idée d'un retrait, d'une sorte de « fuite de Tolstoï », ce que Belinkov qualifiera de reddition. Ce devoir de réduction, de disparition lui semble dicté par une époque monumentale qu'il ne comprend pas, et qu'il

n'arrive pas à servir. Mais, par ailleurs, il confie aussi au journal des cauchemars extrêmement dangereux où il voit le martyre de ses amis de l'avant-garde suppliciés par le régime. Il note en mai 1950 :

Bientôt on tua Raikh [l'épouse de Meyerhold]. On dit qu'on lui a crevé les yeux., il y eut cette rumeur, sans doute dénuée de fondement. Les yeux si beaux de Zinaïda Raikh, et qui, malgré leur démonisme regardaient d'un regard soumis et attentif de petite fille. C'est Perets Markish, tué lui aussi, qui me l'a dit. Ils m'aimaient, les Meyerhold, ils m'aimaient d'un amour importun que j'ai fui...

Ainsi voyons-nous le cauchemar greffé à l'intérieur d'un écrivain. Les yeux crevés, en l'occurrence, ne sont-ils pas un cauchemar symbolique, le symbole d'une cécité brutalement imposée, d'une culture soviétique aux yeux arrachés comme Œdipe ?

En somme l'écrivain soviétique vivait dans son abri, et savait que l'arrachement brusque pouvait survenir à tout moment. Il buvait à la fontaine de l'utopie, et se voyait contraint à l'automutilation dans la peur de la disparition. Comme les héros d'un autre « dégradé » de la culture soviétique, Andreï Platonov, « il avait reconnu depuis longtemps que le temps du corps humain, tiède, bien-aimé, entier était passé : chacun était dans l'impérieuse nécessité d'être un mutilé » (Tcheven-gour).

[198]

**VIVRE EN RUSSE** (2007)**V. NOSTALGIE SOVIÉTIQUE****B.****UN INGÉNIEUR ENQUÊTE SUR  
LES INGÉNIEURS DE L'ÂME  
STALINIENS**[Retour à la table des matières](#)

Le livre de Frank Westerman sort de l'ordinaire : il est insolite de voir un ingénieur, hydraulicien en l'occurrence, se lancer dans une chronique romancée d'un grand thème de la littérature soviétique : le « roman de production », et plus précisément le « roman hydraulique ». Le marxisme à la Staline se fit fort de changer la nature, et même de redessiner la carte physique de la terre soviétique. Certes on a en d'autres lieux érigé barrages et détourné cours d'eau, mais le projet de faire de Moscou une capitale maritime ouverte sur les quatre mers (Baltique, Glaciale, Caspienne et Méditerranéenne), et plus tard celui de détourner les principaux fleuves sibériens coulant de l'Altai vers le nord en direction de l'Asie centrale, ou encore celui d'alimenter les déserts turkmènes avec de l'eau du septentrion de la Russie sont autant de rêves prométhéens qui ont tourné au cauchemar écologique, laissant sur la carte ex-soviétique d'immenses blessures : mers disparues, fleuves déroutés, lagunes desséchées, et bien d'autres calamités. Frank Westerman, à Moscou au tournant du millénaire, occupe ses loisirs à lire Paoustovski et son

roman productiviste *Le Golfe du Kara-Bogaz* : il s'agit d'une lagune reliée à la Caspienne par un goulot où s'engouffre l'eau salée qui vient alimenter une immense pièce d'eau qui s'évapore à mesure. La ville décrite par Paoustovski a disparu de la carte. Notre Hollandais se lance à sa recherche, et découvrira le Turkménistan d'aujourd'hui, conduit par un Guide schizoïde, Niazov, dit Turkmenbashi, qui a donné le nom de sa mère à un mois de l'année, et le sien propre à un autre. Les pages qui décrivent l'escapade au pays du Pharaon des déserts turkmènes, riche en gaz, et par conséquent arrosé par le pactole de nos grandes firmes internationales, ce qui lui a permis de faire construire par Bouygues une gigantesque mosquée à six minarets de 63 mètres de haut, imitation de celle du roi Hassan à Casablanca, cependant qu'un écran totémique diffuse sans répit ses images sur la grand-place de la capitale. Cette expédition au pays de Turkmenbashi est un des meilleurs moments de ce livre vagabond.

Les grands travaux hydrauliques génèrent la dictature, car il faut pour leur mise en route, puis l'entretien des digues, une poigne despotique, l'idée est ancienne, et elle a été avancée par l'historien hongrois Szamuely et d'autres en étudiant la Chine. Pierre le Grand avait ses plans pharaoniques, repris plus tard par Staline, auteur du Canal Belomor, du Volga-Don, du Canal du Fergana, du Canal Lénine rebaptisé Turkmenbashi [199] aujourd'hui. Tout le sel du livre de Westerman consiste à associer son enquête historique avec une enquête littéraire sur le roman hydraulique, dont Paoustovski est l'initiateur, et Gorki le pontife avec la brigade d'écrivains qu'il emmena sur le chantier du Volga – Don, rapportant de cette équipée un des plus vils éloges du travail esclavagiste que l'histoire ait jamais connu. La famille des romans hydrauliques comporte Gladkov (*Le Ciment* fut la Bible de trois générations d'élèves soviétiques !), le Polonais Jasienski (mort au Goulag), Marietta Chaguiniane, Leopold Averbakh (mort au Goulag) et bien d'autres. Westerman voit une sorte de combat entre les ingénieurs et les poètes pour l'accomplissement du rêve pharaonique de Pierre I<sup>er</sup> et Staline. Et l'ingénieur-poète qui domine tristement ce combat, mais survécut aux persécutions, c'est l'ingénieur hydraulicien Andreï Platonov, dont les récits sont de superbes fables ambivalentes sur l'esclavagisme social, et qui, avec *Les Écluses d'Épiphanie*, fournit une sorte de récit matriciel sur les grands travaux insensés des despotes : on y voit l'ingénieur anglais Perry, qui a raté son canal, livré aux mains du bourreau de Pierre.

Au dernier moment il demande : où est la hache, mais le bourreau lui répond : pour toi, pas besoin, mes mains suffiront... le Goulag était encore au berceau !

Le livre de Westerman a une structure à tiroirs, il superpose l'enquête de l'ingénieur à celle du littéraire-apprenti, et aussi à une biographie de l'écrivain Constantin Paoustovski, avec ses infidélités conjugales et son ardeur staliniste (lui-même avait honte de son dernier roman productiviste *La Naissance de la mer*, et l'élimina soigneusement de ses œuvres par la suite – mais il ne fut pas le seul !). La « poésie communiste » et le « roman de production », nous rappelle Westerman, ont bel et bien existé, bel et bien enthousiasmé des masses...

Franck Westerman, *Ingénieurs de l'âme*, traduit du néerlandais, Paris, Christian Bourgois, 2004.

[200]

**VIVRE EN RUSSE** (2007)**V. NOSTALGIE SOVIÉTIQUE****C.****UNE IDYLLE  
AU TEMPS DE STALINE**[Retour à la table des matières](#)

Anton était un homme avec qui il était difficile de dialoguer. Il n'entraît facilement en contact qu'avec la terre, les pierres, la neige, les arbres et le métal, la matière inerte en général. » Anton est le nom que prend l'auteur, Alexandre Tchoudakov, grand philologue russe devant l'Éternel, et depuis deux ans romancier débutant. Un début extraordinaire à vrai dire. *Anton* est un livre-établi où l'amoureux des scies égoïnes, des limes et des clous a fait entrer une gigantesque matière biographique qui, autour de l'extraordinaire figure de son grand-père, le séminariste de Vilno devenu enseignant dans les steppes kazakhes, montre presque en bandes dessinées la survie de la tribu familiale. Grand-Père a inscrit dans l'âme du petit Anton une sorte d'encyclopédie de l'humain : il a réponse à tout, il connaît tout, l'arboriculture, la pisciculture, les plantes, comment faire un thermomètre au mercure, ou composer un calendrier universel. On se croirait chez Robinson Crusoë, mais on est en bordure d'un des plus terribles camps d'Asie soviétique, dans une bourgade où les Kazakhs ne font rien, les relégués ne savent rien faire, et seule la tribu de Grand-Père trime, de l'aube à la nuit, aidée par



l'inoubliable cheval pie grivelé, « Garçon ». Grand-mère a été élevée à l'Institut des jeunes filles nobles, mais dirige avec brio l'activité ménagère et productrice du clan.

L'incroyable vélocité du récit, la compression des anecdotes, souvent tordantes, le regard naïf de l'enfant Anton, collectionneur de mots entendus et lus, doué d'une mémoire photographique des textes qui fait la joie des adultes, des centaines d'épisodes qui défilent – apparition d'un oncle flambeur à l'insolente chance, ou histoire du perroquet de la Grande Catherine qui répète le petit nom du dernier amant de l'impératrice, ou légendes de porchères staliniennes démasquant des espions... Le *socium* que décrit Anton fait penser à l'appartement du général dans le film de Guerman « Ma voiture, Khroustaliov ! », la « densification » stalinienne s'applique à l'espace social comme au temps des vies.

Est-ce parce qu'Anton a la tête truffée de poèmes et de manuels d'obstétrique ou de brochures politiques ? la narration elle aussi est truffée de saillies, de perles humoristiques. S'y croisent les destins de la saga tribale et l'apprentissage de la vie de cet adolescent qui n'oublie rien dans une société où oublier aide à survivre. Avant sa mort, Grand-père fera encore mine de gonfler ses pauvres biceps, lui que l'on a vu au premier chapitre dans un duel avec le forgeron « à qui fera plier le bras de l'autre ». Ce match « Intelligentsia versus [201] peuple » est déclaré nul. Et, en somme, la chronique de cette tribu fabuleuse fait aussi match nul avec les tribulations de la vie.

Roman-idylle, comme le film *Le bonheur* de Medvedkine, Anton s'inscrit dans l'immense charivari tragique du stalinisme, et pourtant le bonheur éclate, déborde dans cet album de photos où tout a la netteté d'un précipité chimique. Grand-Père a recréé le jardin du Luxembourg aux confins nord du Kazakhstan, on survit dans les sautes trépidantes de la ligne générale du Parti, une probité foncière sauve la tribu, et annonce la victoire de l'immortalité de l'âme. Tout défile comme dans les séances de magie de l'hypnotiseur soviétique Messing, « Ah ! si seulement il pouvait y avoir un pour cent de vérité dans la *Pravda* ! » dit Grand-père. Et pourtant Anton y croit ! « Personne ne vous a jamais dit que vous ressembliez au Brutus de Michel Ange ? » lui demande un philosophe qui habite d'anciennes latrines, et dont la thèse est que « le beau est révolutionnaire » et que « la révolution a rafraîchi notre société ».

D'un coup, Alexandre Tchoudakov a su s'installer dans une marge de la littérature encore inexploitée, et nous offre un livre insolite et succulent (dont, hélas, la traduction n'est guère à la hauteur). Il s'est installé ici, comme dans son œuvre de chercheur littéraire, aux marges de la grande littérature. De même que la revue illustrée du XIX<sup>e</sup> siècle révèle davantage que beaucoup de faux chefs-d'œuvre, ainsi la province russe, jusque dans le grand charroi stalinien des destins humains, gagne le concours Lépine de la survie et préserve secrètement un filon d'une bonté inextinguible.

Alexandre Tchoudakov, *Anton*, traduit du russe, Paris, 2003.

[202]

**VIVRE EN RUSSE** (2007)

**V. NOSTALGIE SOVIÉTIQUE**

**D.**

**MERCI,  
CAMARADE STALINE !**

[Retour à la table des matières](#)

Lire toute la presse soviétique de 1917 à 1953, mort de Staline, n'est pas une mince affaire. Ne pas s'y perdre, savoir trouver les fils directeurs d'une lecture faisant sens, est presque une gagure, gagnée par Jeffrey Brooks dans un livre d'environ trois cents pages et une quarantaine de reproductions de premières de journaux. Il fallait du souffle et une patience de bénédictin, il fallait les ressources des bibliothèques américaines, complétées par celle de la Poublichka à Leningrad, et de la Leninka à Moscou. Brooks est l'historien du livre, et de l'imprimé (brochures, images d'Épinal) dans la Russie d'Ancien régime, il a donc mis au point sa méthode d'interprétation des phénomènes d'ouvrages et presse de masse. Il nous rappelle qu'avant la Révolution les éditeurs russes du livre à grand tirage avaient imprimé des dizaines de millions d'exemplaires de textes de fiction occidentaux, et environ vingt millions d'exemplaires de policiers et récits à sensation dans la décade 1905-1914, sans oublier les deux mille films de production russe

entre 1908 et 1917 ; c'est dire que la production d'une culture de masse était très active dès avant 1914.

Ce foisonnement fut jugulé par la Révolution, qui mit fin au pluralisme, au mercantilisme de cette production. Fait encore plus important que la progressive suppression des productions de l'avant-garde, sur laquelle on insiste en général davantage.

Le monopole d'édition n'intervient pas tout de suite, bien sûr, dans l'édition, mais presque tout de suite dans la presse. La *Pravda* et *Izvestia* devant rester des journaux d'élite, il fut fondé d'autres journaux pour la masse, comme *Les Pauvres (Bednota)* destiné aux besoins de la paysannerie sortie de l'illettrisme. Brooks nous montre que pendant les années 20 le pouvoir commanda des dizaines d'enquêtes pour connaître les désirs du lectorat populaire et essayer d'y répondre. (Par exemple une enquête pendant la guerre civile auprès de 12 000 soldats de l'Armée rouge). Mais dès la fin des années vingt, le pouvoir abandonna tout effort pour connaître les besoins de ce lectorat, et s'adressa à un lecteur idéal qui devait par définition être éclairé, et acquis. On abandonna tout effort pour regagner le lectorat de la presse bon marché d'ancien régime. Commence alors une étape d'édification socialiste qui porte tous les traits d'un isolationnisme grandissant, tant vis-à-vis de l'extérieur que des masses internes. C'est ce que Brooks appelle le début de la représentation théâtrale, qui va durer tout le règne de Staline et aboutir à ce qu'il appelle une économie morale du don : le public est appelé à appréhender l'économie [203] comme un vaste « don » offert par les autorités, et plus particulièrement par le camarade Staline. Cette partie du livre, qui nous montre les mécanismes délirants de cette religion du don, ou de l'offrande de toute la vie même quotidienne d'un vaste peuple est la plus étonnante. Le 30 décembre 1937, la *Pravda* montre Staline dans le rôle de père Noël : d'un côté le guide, de l'autre l'arbre, les enfants, et les cadeaux : tout est mis en place pour l'interprétation de la vie du pays en termes de reconnaissance à un pater familias nourricier. Vient aussi le leitmotiv du « dévouement », complément au don, ou plutôt réponse au don. (Étrangement, on peut se demander si le roman de Nabokov, *Le Don*, avec la figure centrale d'un Tchernychevski en réincarnation du Christ, n'est pas entre autres une variation ironique sur ce thème de la propagande soviétique.)

En septembre 1939, avec l'invasion de la moitié de la Pologne attribuée à l'URSS par les accords avec Hitler, c'est encore le thème du dévouement qui est

mis en oeuvre, et la *Pravda* montre un paysan polonais qui se jette avec tendresse et impétuosité sur la bouche d'un soldat rouge pour l'embrasser.

Dans le chapitre sur la littérature et les arts dans la presse soviétique, Brooks souligne l'arrivée de nouveaux éditoriaux qui sont signés « nous » : plus besoin d'avoir un auteur, c'est le collectif qui parle et qui condamne ! « Nous jugeons le suicide de Maïakovski exactement comme tout autre abandon d'un poste révolutionnaire », écrit la *Pravda* en 1930. Le chapitre « Honneur et déshonneur » apporte d'étranges rappels historiques : par exemple l'affrontement armé en l'été 1938 à la frontière soviéto-mandchoue avec des troupes japonaises. Il y eut 717 morts et 3 279 blessés soviétiques, ce qui n'est pas mince, et cela fut suivi l'année suivante par un affrontement plus sévère encore qui entraîna 6 831 pertes et 16 000 blessés. C'est pour l'anniversaire de la première bataille, celle du lac Kalkhan que fut lancé le slogan « Pour la Patrie, pour Staline, pour le communisme », qui allait devenir le mot d'ordre de la Grande Guerre patriotique. Car la bataille du lac Kalkhan et celle de la rivière Khalkin Gol furent escamotées, la *Pravda* ne fit mention que de treize morts : l'alliance avec Hitler interdisait l'exploitation de ces affrontements militaires avec le Japon, son allié. Plus tard le slogan fut massivement utilisé, et a symbolisé le dévouement absolu à Staline. Le Japon était oublié...

Autre chapitre très éclairant, celui où Brooks nous montre l'évolution de l'exploitation du souvenir de la Guerre de 1941-1945 entre Staline et Brejnev. On passe insensiblement d'une laudation sans réserve du courage et de la fermeté guerrière d'une armée et d'un peuple conduits par Staline à l'évocation des pertes immenses (auparavant minimisées, même quand il s'agissait de demander des réparations), et à une déploration des victimes. A partir de 1956 on ne montre plus de joyeux combattants, mais des vétérans se recueillant sur des tombes.

*Thank you, Comrade Stalin ! Soviet Culture from Revolution to Cold War* est donc une analyse de l'évolution de la pièce théâtrale donnée par les médias soviétiques, et de l'évolution du tableau qui passe devant les yeux des lecteurs soviétiques de la naissance de la presse de Parti à l'avènement du monopole absolu du Parti, même les bolcheviks de premier plan découvraient l'un après l'autre que la presse du Parti ne leur était plus ouverte. L'émergence d'une gigantesque « moralité » médiévale de l'économie du don, d'une formidable mise en scène collective du « dévouement », occupe la scène, cependant [204] que les vestiges de réalités

extérieures véhiculés par cette presse thaumaturgique sont eux-mêmes escamotés, maquillés, rapidement effacés. N'oublions pas que l'oncle de Tver, dans le Premier Cercle de Soljénitsyne, cet opposant terré dans la plus humble des cabanes, au fin fond de la province et dans le plus insignifiant des emplois, commet le forfait suprême de conserver, bien cachée, la collection complète de la *Pravda* des années vingt et trente : Innokenti y découvre le mensonge en marche. La représentation théâtrale du jour chassait celle de la veille. Et nul ne devait sembler s'en apercevoir. Mettre bout à bout les *Pravda* c'est exhiber l'histoire d'une représentation.

Jeffrey Brooks, *Thank you, Comrade Staline ! Soviet Public Culture from Revolution to Cold War*, Princeton, 2000.

[205]

VIVRE EN RUSSE (2007)

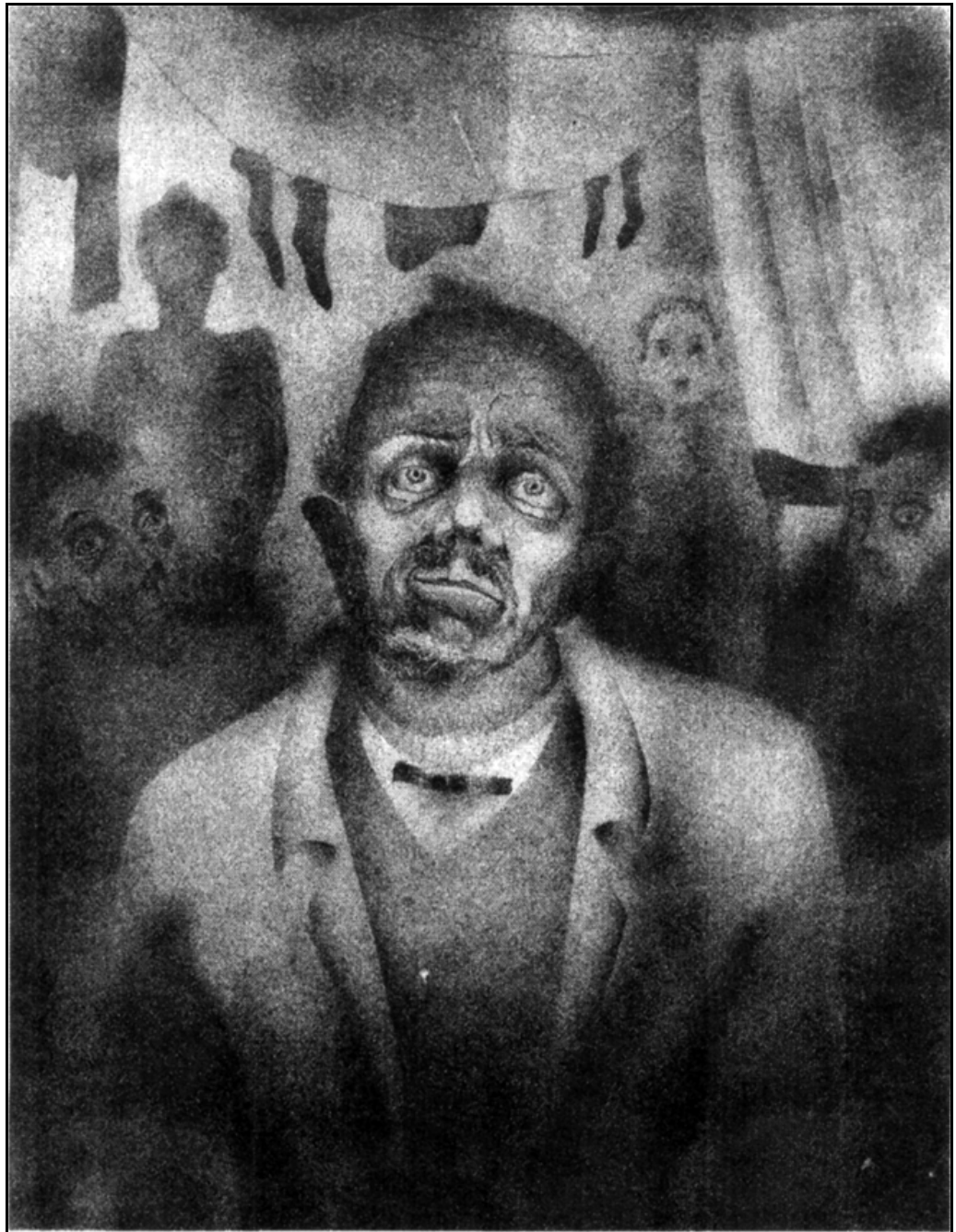
**VI**

---

**PROSE  
D'AUJOURD'HUI**

[Retour à la table des matières](#)

[205]





[207]

**VIVRE EN RUSSE** (2007)**VI. PROSE D'AUJOURD'HUI****A.****BABYLONE RUSSE AU FOND  
D'UN CRÂNE TRÉPANÉ**[Retour à la table des matières](#)

Lorsque en 1990 l'écrivain Viktor Erofeev écrivit un « de profonds » pour la littérature soviétique, il ne croyait pas si bien faire. S'il est un domaine où tout a vraiment été bouleversé en Russie, c'est vraiment le domaine littéraire ! Non que tous les anciens écrivains aient disparu : d'émouvants humoristes comme Valéri Popov ont une longue carrière de publications d'avant, mais se sont renouvelés avec maestria après, d'habiles conceptualistes qui s'ébrouaient dans la clandestinité sont apparus dans les médias et dans les nouveaux hypermarchés du livre qui ont remplacé les vieilles succursales poussiéreuses de Goslitizdat : c'est le cas de Dimitri Prigov, dont les « installations » rivalisent avec les litanies en simili-soviétique, ou de Viktor Erofeev lui-même passé des provocations esthétiques d'*Une beauté russe* et de *l'Encyclopédie de l'Âme russe* aux souvenirs de son enfance dans une famille de bon aloi stalinienne (*Le bon Staline*).

Tout a changé : l'État ne distribue plus les récompenses et les grands tirages qui couvraient d'or sans aucun lien avec la demande du public (mais il tente de reprendre la main avec de nouveaux prix d'État), les éditions privées se sont mul-

tipliées et consolidées, en particulier Vagrius pour toute la prose actuelle, et N.L.O. pour toute la « nonfikshion », comme on dit maintenant en russe, à la suite des Américains. La foire du livre de Moscou attire certes moins que Francfort, mais celle de « Non-fiction » est depuis quelques années un immense succès, car les sciences humaines ont fait un bond prodigieux : théologie, philosophie, musicologie, critique, freudisme voisinent avec tous les genres de fausses sciences à la mode...

Quant à la fiction, elle produit une masse considérable de textes, qui ne passent plus toujours par le filtre des « grosses revues » comme à l'époque de Pouchkine, de Dostoïevski ou d'Alexandre Tvardovski. De jeunes écrivains surgissent de province comme Alexis Ivanov, qui réside à Perm, et dont le passé mythique de cette antique cité, qui a même donné son nom à une période géologique ! inspire tant son grand roman historique *L'or de la révolte* (il s'agit du trésor caché de Pougatchev, un des faux Pierre III) que dans son roman de mœurs sur un jeune prof bohème et des lycéens d'aujourd'hui, *Le prof de géo a bu son globe !* D'anciens clandestins du samizdat, comme Galkovski, l'auteur d'un roman interminable qui mérite amplement son titre, *L'impasse infinie*, se font éditer en contradiction avec leur anticonformisme radical affiché. Novy mir, qui vient de publier une étrange et grinçante politique-fiction de Galkovski, *L'ami des canards*, où les unités d'humains et de robots vivent dans des nids souterrains, loin de la real-life. Mais « la [208] rédaction estime de son devoir d'avertir les lecteurs que beaucoup de personnages se distinguent par leur grossièreté de mœurs et de conduite. A l'avance nous présentons nos excuses. »

Le net russe, hyper actif, a ses éditions virtuelles, ses prix littéraires virtuels, sa poésie virtuelle, toute une « Babylone » virtuelle, pour reprendre l'appellation d'un des sites les plus importants, qui fait sûrement plus que doubler la surface littéraire sur papier. Les revues anciennes et nouvelles sont toutes offertes sur la Toile, affichées sur un site « Journalny zal » qui, *volens nolens*, a entraîné tout le monde littéraire derrière lui, et, hélas ! n'a pas son équivalent à l'Ouest de l'Europe, moins encore en Amérique, où les péages s'y opposeraient de toute façon.

Les sponsors existent pour les éditions sur papier, on trouve grâce à eux de grandes anthologies de poètes de moins de trente ans, d'absurdistes ou de philosophes. Mais la toile de toute façon est bien plus efficace...

Mais alors, que nous dit cette Babylone littéraire ? Elle est évidemment éclatée, elle parle moins nettement qu'à l'époque du samizdat, à l'époque où le téléphone arabe indiquait tout de suite les publications qu'il fallait lire dans l'ère soviétique finissante. Aujourd'hui « Journalny zal » m'offre trente revues, les « ex-soviétiques » classiques, relookées, et toujours fort intéressantes : *Novy mir*, *Znamia*, *Zvezda*, mais aussi anciennes nouvelles du XIX<sup>e</sup> siècle qui ont ressuscité comme le *Messenger de l'Europe*, ou *Annales patriotiques* et les nouvelles nouvelles, comme *Réserve intouchable*, ou encore *Nouveau mécénat*, sans compter celles de la diaspora rapatriées, comme *Kontinent*, la revue fondée par Maximov à Paris, ou *Slovol Word*, la revue new-yorkaise fondée par Dovlatov.

Éclatée, parce qu'elle n'a plus de gouvernail idéologique, ni le gouvernail du réalisme socialiste, enterré par Erofeev, ni le gouvernail de la dissidence. Certes le réalisme n'est pas mort, en un sens les femmes qui marquent cette littérature, Petrouchevskaja, dramaturge autant que prosateur, poète du socium concentré, ou Oulitskaïa, romancière qui aborde le monde ordinaire en frôlant le pathologique, ou Tokareva avec son aplomb de conteuse montent chacune à sa façon une sorte de garde du réalisme, et disent la société actuelle. Mais il y a aussi toute la prose de la dérision, postmoderne et provocatrice, au fond désespérée, avec les romans virtuels de Pelevine (converti au bouddhisme), avec Sorokine et ses bouffonneries tristes et sa savante pornographie, ou le poète égaré en prose Gandlevski, celui dont le crâne trépané, traversé par un « rush » de grossièretés venues de la rue et de rencontres littéraires dans l'underground peut nous servir d'affiche pour cet article...

Dans un article de novembre dernier, Natalia Ivanov, critique et historienne de la littérature, a proclamé la naissance d'un genre hybride, une hybridation à la Lysenko, mélangeant les gènes du thriller et de la science-fiction, pratiqué, selon elle, par les auteurs de « grande littérature » Axionov (Moskva-kva-kva) ou Petrouchevskaja (les Nouveaux Robinsons) ou Makanine (Underground). Un genre, qui prouverait une projection dans le futur, étrangère à la grande littérature russe, sûre d'elle-même et de son statut mythique. Oui, il naît sûrement un « hypergenre » en ce moment dans la littérature russe, fait de stylisation forcenée et d'incursion dans la littérature de masse, de [209] conversions aux religions orientales et d'étalage intime comme on n'avait jamais encore vu dans les lettres russes.

La littérature russe était peut-être mythifiée, comme le dit Natalia Ivanova, mais elle était surtout dominée par le primat de l'éthique. Elle se voulait toujours plus que « de la littérature » : prophétique ou dissidente, Tolstoï ou Dostoïevski, institutrice de liberté intérieure comme la poésie de Pouchkine ou la prose de Tchekhov. Soljénitsyne aujourd'hui en est, depuis la mort d'Astafiev, et le (presque) silence de Valentin Raspoutine, le seul vestige.

Mais elle se préoccupe encore de « capture de Dieu », et c'est cela que l'on lit entre les entrelacs complexes de la prose de Mark Kharitonov de Guirchovitch (également musicien, résident à Berlin) ou dans les fables miniaturisées d'Andreï Dmitriev. « La vie continue » proclame Guirchovitch en montrant un troupeau de rennes qui piétine la Place des palais à Saint-Petersbourg. Ce piétinement d'une ville-mirage devenue toundra sibérienne signifie-t-il que la vie ne continue pas, ou qu'elle continue précisément sous la forme d'un piétinement ? « L'époque soviétique a sombré dans le Léthé » pense son héros, Praïss. Le *Livre fermé* de Dmitriev renvoie au *Livre ouvert* de Kavérine (autre pskovien) et renvoie donc à un ouvrage soviétique presque dissident, et piétiné en son temps par la critique en sentinelle. Mais alors, la vie est refermée comme un livre ? La réponse me semble donnée par Kharitonov dans un chapitre de *La mallette de Milachevitch*, intitulé « jardin perdu ou la ruse de Dieu ». On y trouve ce fragment du philosophe disparu Milachevitch en quête de qui s'est lancé le héros narrateur : « le samovar, propriétaire de l'espace non-euclidien ». Nos auteurs recourent tous les trois à cette « ruse de Dieu » du samovar, c'est-à-dire de la vie domestique où s'est réfugié Dieu, tandis que le grand livre de l'Histoire se refermait.

D'autres recourent à la dérision, à l'automassacre, à une sorte de dadaïsme d'après désastre. Le désastre étant la perte de la boussole qui avait toujours guidé la littérature russe. Citons « Chante, Derrida ! », un poème de Psoï Korolenko :

Chante la derridaderridera  
 chante la derridaderridera  
 dieu soit loué j'ai mon crincrin  
 merci à toi mon p'tit crincrin

j'ai un cadavre (qu'est pas un havre)  
 et dans ce havre un p'tit bateau  
 la guigne va me sauter d'ssus

mon p'tit violon va en crever  
mais mon cadavre pas  
je saisirai mon cadavre  
j'y mettrai le p'tit bateau  
et qu'il sera sur l'eau  
je chanterai à tue-tête  
j'oublierai ma guigne

[210]

chante la derridaderridera  
chante la derridaderridera  
dieu soit loué j'ai mon crincrin  
merci à toi mon p'tit crincrin

Traduction-adaptation d'un extrait de « Chante Derrida » de Psoï Korolenko, tiré de *Neuf dimensions, anthologie de la poésie russe*, Moscou, « N.L.O. » 2004. Cette anthologie composée par Ilia Koukouline fait appel à neuf critiques qui ont chacun choisi sept poètes nouveaux, plus sept autres choisis « en complément » par Koukouline, ce qui fait 70 poètes...

[211]

**VIVRE EN RUSSE** (2007)**VI. PROSE D'AUJOURD'HUI****B.****VALENTIN RASPOUTINE,  
LE « JANSÉNISTE  
DE L'ANGARA »**[Retour à la table des matières](#)

Le poète Nikolaï Nekrassov écrivit en 1872 un long poème en deux parties sur « les femmes russes ». Il y chantait l'exploit moral de deux femmes russes, deux princesses, qui avaient quitté tout le luxe de leur vie d'aristocrates pour suivre au bagne, à Nerchinsk dans le fin fond de la Sibérie, à trois jours de traîneau d'Irkoutsk, leurs époux condamnés pour participation au complot du 14 décembre 1825. L'exploit de ces femmes est resté à tout jamais dans la légende russe. La princesse Volkonsky, qui, dans le poème, raconte sa vie à ses petits-enfants, célèbre avec émotion le peuple russe, le rude peuple des bagnards dont la fluette princesse n'avait jamais eu à se plaindre :

Vous tous, je vous salue bien bas !  
Merci ! ô merci, hommes simples  
Qui nous aidiez tout simplement !  
Pas un de vous ne se moqua,  
Pour vous malheur est sainteté...

La longue nouvelle de Valentin Raspoutine *Fille d'Ivan – Mère d'Ivan* (qui est un hybride de roman et de nouvelle, comme tous les textes de Raspoutine) est comme un lointain écho au poème de Nekrassov. Son titre aurait pu être « La femme russe », car l'héroïne, fille d'Ivan, et mère d'Ivan, femme d'Anatole, a pris le relais des deux princesses « femmes de décembristes ». C'est sur elle que tient à présent l'honneur et la survie du peuple ; elle ne vient pas d'une lointaine capitale plus européenne que russe, elle n'a pas connu les gouvernantes françaises et les bals à la cour, elle n'a pas suivi son mari au bain tout simplement parce que l'héroïsme est passé du côté de la femme russe du peuple, c'est elle la décembriste d'aujourd'hui, celle qui résiste moralement à l'arbitraire. Sa révolte n'a rien de politique, ne doit rien aux mentors occidentaux, c'est la révolte d'une mère courageuse et d'un tempérament ombrageux devant l'offense subie par sa fille qui a été violée par un freluquet caucasien, mais l'offense subie est plus générale encore puisque c'est tout le pays qui est violenté, tout le peuple qui est déboussolé, convulsivement rivé aux violences de l'écran de télévision, bousculé dans ses âtres traditionnels, inondé de pacotille chinoise et de revendeurs escrocs. Un peuple qui a perdu l'axe même de sa vie. À croire que, comme lance Anatole, l'époux de l'héroïne, tous ont été débarqués d'un camion-remorque énorme, comme des déportés, sans passé ni racines.

[212]

Les racines, c'est depuis toujours le thème central de Raspoutine, ce Sibérien timide aux yeux doux, mais qui ne supporte pas les mauvais traitements de la vie. Sa révolte avait commencé sous le régime soviétique. Il appartenait à ce qu'on peut baptiser la résistance morale, ou la dissidence douce : révolte contre le sacage du sol natal par l'énorme machine à brutaliser et à industrialiser du marxisme au pouvoir, révolte contre le vide spirituel, contre la liquidation de la vie paysanne. Avec Astafiev, son « voisin » de Krasnoïarsk, avec Vassili Belov, enraciné dans le Nord de la Russie, avec Zalyguine il représentait une sorte d'opposition tolérée, publiée dans certaines limites, et reconnue par le lointain Alexandre Soljénitsyne depuis son exil américain.

En 2000, le prix Soljénitsyne fut remis à Raspoutine en la Maison de l'émigration russe de Moscou, et son éloge prononcé par l'auteur de *L'Archipel du Goulag*.

À la frontière des années 70 et 80 se produisit dans la littérature soviétique un tournant qui ne fit pas de bruit et ne fut pas immédiatement remarqué, car il n'était accompagné d'aucune provocation dissidente. Sans rien bousculer et sans déclarations explosives, un groupe d'écrivains se mit à écrire comme s'il n'y avait aucune directive officielle concernant le « socialisme réaliste » ; en le neutralisant discrètement, ces écrivains se mirent à écrire dans la simplicité, sans concessions, sans encenser le régime soviétique, comme s'ils avaient oublié son existence. Leur matériau était pour l'essentiel la vie à la campagne, eux-mêmes étaient issus de la campagne, et c'est ce qui explique (mais la condescendance satisfaite du cercle des intellectuels, non dénuée d'envie, l'explique aussi) qu'on se mit à les appeler les « écrivains ruraux ». Il eût été plus juste de les baptiser « écrivains moraux ».

C'est en effet un mystère que la relative tolérance qu'eut le régime de Brejnev pour ces écrivains, dont Raspoutine. On peut peut-être l'expliquer par le fait que plusieurs des dirigeants provenaient eux-mêmes de la campagne et se retrouvaient en partie dans les œuvres de Raspoutine ou de Belov, de Choukchine ou d'Astafiev.

L'entrée dans la littérature de Raspoutine se fit avec un petit récit très délicat, *La Leçon de français*, et surtout avec *Vis et n'oublie pas*, un de ces récits-nouvelles, qui ont en russe pour nom générique « *povest* », qui veut dire chronique, et qui excède la nouvelle par son ampleur, mais n'égale pas le roman par la minceur du thème central (toujours axé sur un épisode dramatique révélateur, comme dans la nouvelle au sens italien du terme de *novella*). Chez Raspoutine, ce genre allie une grande subtilité poétique à une forte tendance à l'allégorie. La vie soviétique enseignait à vivre en oubliant : la ligne générale du Parti faisait de tels zigzags, l'histoire sanglante des purges pratiquait de telles coupes dans le matériau humain que se rappeler tout équivalait à un crime politique et menait à sa propre perte. L'onde d'Innocent, le héros du *Premier Cercle* de Soljénitsyne garde en cachette dans son isba miséreuse une collection de journaux soviétiques des années vingt dont la seule conservation était un crime, puisque petit à petit tous les dirigeants politiques bolcheviks, épurés et châtiés, étaient devenus des *non persons*, comme les nomme Orwell. Or *Vis et n'oublie pas* aborde précisément un des tabous les plus épais du non-dit soviétique, le phénomène massif de la désertion



au moment de l'entrée en guerre de 1941. Mais en centrant la dynamique poétique de son récit non sur le déserteur, mais sur l'épouse du déserteur, la seule à connaître le secret, et qui va [213] le ravitailler clandestinement en traversant à grand risque le redoutable fleuve Angara, Raspoutine sut mettre à jour ce drame, lui donner un relief saisissant, un épilogue tragique, et surtout une signification allégorique plus générale quoique inexprimée : il y a dans l'humain une fibre que l'on ne saurait anéantir.

Lentement, avec l'économie de moyens et de mots qui est la sienne – Raspoutine est lui-même un grand « taiseux », peu fait pour les déclarations à la presse, et souvent tombé dans les traquenards tendus par les médias étrangers, qui ne l'aiment pas – Raspoutine construisit une œuvre d'une grande homogénéité : *Le dernier délai*, *Adieu à la Matiora*, *L'Incendie*. *Adieu à la Matiora* est un long récit-poème en prose sur l'anéantissement d'un village qui va être noyé pour les besoins d'un barrage hydroélectrique. Une sorte de long « pleur », comme les aimait le peuple russe, et comme les folkloristes en ont recueilli des centaines en parcourant les campagnes de la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle aux débuts de l'ère soviétique. Une Russie anéantit l'autre, les adieux de la vieille Nastia à ses ancêtres, l'isba qu'elle nettoie et embellit pour la remettre aux destructeurs, comme on fait la toilette d'un mort, les déprédations, vols et viols des tombes, toute la grossière violence qui accompagne l'engloutissement de cette soviétique Kitége conduisent au tragique le plus classique : le malheur devait arriver. *L'Incendie*, paru au tout début de l'ère Gorbatchev, résonne comme l'annonce de la perestroïka, c'est-à-dire du désastre. La rapine, l'indifférence, la grossièreté ont pris le relais de la Russie pétrie de bonté et de courage qui était celle des ancêtres, celle que chantait à l'autre bout de la Russie le philologue et idéologue en chef du « caractère national russe », l'académicien Dimitri Likhatchov. L'incendie rougeois, une moitié du village retrouve les vieux gestes de l'entraide, l'autre moitié regarde avec une joie maligne. L'incendie va se répandre sur toute la terre russe...

On sait que, comme Astafiev et d'autres écrivains sibériens, Raspoutine éleva une protestation contre le projet titanique de détournement des fleuves sibériens qui ont la particularité de couler vers le Nord, c'est-à-dire les régions stériles de la terre sibérienne. Un projet prométhéen voulait les faire couler vers le sud et les chauds déserts en attente de colons. La protestation des écrivains eut raison des apprentis sorciers, du moins jusqu'à présent, car on voit reparaître le projet ces

derniers temps. Respecter la pauvreté apparente de la terre sibérienne, c'est, pour Raspoutine, respecter son trésor caché de spiritualité.

Au nom de quoi Raspoutine élève-t-il sa voix grêle, mais que rien ne saurait jamais étouffer ? La réponse est difficile à donner, car il n'est pas un chrétien orthodoxe déclaré, il n'est pas et ne peut pas être, non plus que Soljénitsyne, un nostalgique de l'ère communiste, comme cela est devenu si fréquent dans la Russie amnésique d'aujourd'hui. Mais depuis la perestroïka, et l'énorme « remue-movement » de la Russie, Valentin Raspoutine dénonce une perte collective des fondements du pays. Les ancêtres sont trahis. Mais par qui ? Est-ce la télévision qui est coupable, elle que Raspoutine a toujours détestée, comme il déteste la chanson syncopée pop, l'engourdissement de l'âme dans le bruit moderne ? Est-ce le sournois envahisseur allogène, en l'occurrence le Caucasien qui tient la moitié des marchés et qui maltraite nos filles ? Est-ce nous-mêmes, les Russes d'aujourd'hui ? Mais alors depuis quand ?

[214]

Tolstoï n'hésitait pas à dénoncer la Russie elle-même pour les maux dont il la voyait accablée, et l'expliquait par l'abandon des fondements moraux de la Russie rurale, du peuple paysan. Il y a certes du tolstoïsme chez Raspoutine, mais le lecteur de *Fille d'Ivan – mère d'Ivan* percevra aussi dans l'œuvre une petite clochette obstinée qui désigne pour principal coupable « le Caucasien », et qui met mal à l'aise. Certes Raspoutine a retrouvé pour sa nouvelle une sorte de simplicité antique : tout se déroule de façon inéluctable, le monde vénal et bruyant qui a succédé au monde harmonieux, mais dur de Tamara Ivanovna conduit les plus faibles à la perte de leur identité, les plus vénaux à la concussion, les plus faibles au désespoir. Tamara Ivanovna agit comme une Antigone d'Irkoutsk. Elle a deviné que le procureur qui enquête sur la plainte de sa fille pour viol par un Caucasien va se laisser acheter, elle entrevoit même la scène juste au moment où de son sac à main, à travers le cuir, et sans la moindre hésitation, elle tire sur le coupable, exerçant ainsi son antique droit de vengeance. Après quoi elle se sent libérée, elle subira ses cinq ans de bagne avec dignité, elle sera applaudie par le public des assises, elle a fait justice, là où son père est trop vieux pour agir, son mari trop faible, son fils trop étourdi. Le mari Anatole se sait faible, et il philosophe avec un vieux SDF local sur la façon de « rester homme ». Elle, elle est restée femme, mère et fille, tigresse dans la vengeance, avec la même énergie masculine qu'elle mettait à

conduire des camions quand elle a rencontré Anatole son mari au dépôt des camions. Jadis, disent les matrones qui commentent son acte, il fallait enfanter et enfanter sans cesse pour être une mère héroïne (titre que l'on décernait du temps de l'Union soviétique), et maintenant, il faut les défendre, ceux qu'on a enfantés, le revolver au poing...

La scène centrale qui clôt la première partie, où l'on voit Tamara se cacher dans l'enceinte de la procureure, se cacher dans un tas d'immondices, remonter furtivement et entrouvrir la porte du juge est un grand moment. Un moment de « thriller » et un instant de tragédie antique. L'acte est ici à son état pur, Tamara est Antigone.

Mais Raspoutine a voulu faire plus, et si le portrait du pleutre mari Anatole, qui n'arrive pas à s'adapter au délabrement des institutions soviétiques et tarde à quitter son ancien dépôt de camions, est relativement convaincant, si celui de son copain Diomine, parti dès la chute de la maison communisme et qui tient un kiosque privé sur le marché et a pu s'acheter une Mercedes, est lui aussi relativement convaincant – Diomine, quoique débrouillard, n'a pas perdu tout sens de la solidarité et du vieil honneur paysan – en revanche, le portrait d'Ivan, le fils lycéen qui peine à terminer ses études, hésite entre les skinheads et les « cosaques », chacun de ces groupes autoproclamés voulant instaurer l'ordre par la brutalité (la « descente » des skinheads locaux dans la boîte de nuit) ne nous convainc pas vraiment. L'auteur a confié au jeune homme un peu de son propre amour pour le mot russe, pour la densité poétique et étymologique du mot russe, et ces hymnes philologiques sont ici peu justifiés par l'économie du récit. Raspoutine veut-il nous dire qu'Ivan est appelé à être un écrivain ? Sa découverte du thesaurus de la langue russe est-elle une future catharsis qui aura lieu plus tard, au-delà de l'épilogue ? Le récit n'en dit rien, et ne peut rien en dire puisqu'il est centré sur autre chose. Autant la langue imagée de l'auteur, ses dialectismes, sa densité populaire intraduisible font la force de [215] Raspoutine, autant ces digressions sur les découvertes philologiques de l'adolescent Ivan, qui n'a guère hérité le courage de son Antigone de mère, laissent perplexes.

Il y a, nous semble-t-il, dans la gaucherie de ces lignes secondaires emmêlées à l'intrigue principale, quelque chose de raté, bien sûr, mais aussi de touchant et d'inquiétant : Valentin Raspoutine, le reclus d'Irkoutsk, le chantre et le « découvreur » soviétique de la Sibérie, l'amoureux collectionneur du parler paysan, le

moraliste misanthrope, bref, ce *janséniste de l'Angara*, peine à mettre en place sa propre vision du monde. Ce n'est pas hasard, c'est au contraire tragique nécessité : aucune catharsis toute faite ne lui semble en vue, et il exprime en cela le désarroi de toute une, ou même deux générations. La blessure intérieure ici est l'essentiel, les explications sociologiques ou démographiques semblent rajoutées. Une fois de plus, par la voix inflexible dans sa faiblesse de Raspoutine, s'élève la plainte. Une fois de plus, le tragisme l'emporte sur l'avenir et sur l'espoir, et l'on songe aux mots du philosophe Vladimir Weidlé, dans *La Russie absente et présente* : « L'histoire de la Russie est un échec ». Dite par un non-Russe, la formule serait une insulte, et une grossièreté. Dite par un Russe torturé, elle est un cri. Un cri de douleur...

Valentin Raspoutine, *L'honneur de Tamara Ivanovna*, Paris, 2006.

[216]

**VIVRE EN RUSSE** (2007)**VI. PROSE D'AUJOURD'HUI****C.****L'APPROCHE**[Retour à la table des matières](#)

*L'Approche* est un cheminement étrange, labyrinthique vers une solution d'un problème qui n'est jamais posé avec clarté. *L'approche* est en relation gémellaire avec *Les Saisons de la vie*, un texte composé de plusieurs récits, dont l'auteur est un personnage du roman princeps de Kharitonov, Zimine. Zimine s'est fait dérober un roman, intitulé ainsi, par un aigrefin ressemblant beaucoup aux doubles pervers de Gogol, dans un petit bar de la Moscou d'aujourd'hui ; l'éditeur, appelé Charov (ou Ballon), lui a pris son manuscrit, qui n'existait qu'en un seul exemplaire, et qui décrivait les tours et ruses d'une sorte de charlatan thérapeute. Le roman, la rencontre avec Charov, les scènes du récit se superposent à tel point que Zimine se demande si le charlatan ne lui parle pas dans la langue de son propre personnage.

Et lorsqu'il cherche à récupérer son manuscrit, Ballon a éclaté comme un ballon d'enfant dont le fil a lâché : Zimine est presque heureux de l'état de néantisation où le laisse cette perte, mais une lettre de lecteur vient le tirer de ce doux nirvana, un homonyme a lu son livre, y a découvert le secret de sa propre vie intérieure, et l'invite à venir le voir. Puis survient, plus tard, une seconde lettre, Zimine 2 est mort et Zimine 1 est invité à ses obsèques, mais l'adresse, énigmatique,

semble renvoyer à une de ces villes soviétiques où avait lieu la fabrication d'armes secrètes, et qu'aucune carte n'indiquait.

Voici donc Zimine parti pour une destination inconnue, outre Volga, avec de succinctes indications de trains et de bateau à prendre. Le périple initiatique le conduit vers un lieu indéfini où semblent vivre des survivants d'une guerre, ou encore des tueurs à gages au repos. Zimine est attendu, mais les aventures qui se succèdent ont peut-être lieu dans l'imagination du charlatan que lui-même a inventée dans son roman *l'Approche*. Le voici donc devant un ordinateur, invité par la machine à frapper un code, et petit à petit il répond à la machine, où se trouve effectivement son texte perdu et même certaines de ses pensées perdues. Zimine 2 était, semble-t-il, le maître de ces lieux, un invalide, homme sans jambes, qui passait sa vie devant l'ordinateur. Le dialogue entre les deux Zimine par ordinateur et code interposé nous fait dériver dans l'univers très kharitonovien d'un outre-monde qui n'est pas celui de la science-fiction, mais plutôt la recherche du sens des mots, l'outre-texte...

Le retour ne s'effectuera pas ; arrivé à l'embarcadère il est prié de remonter, il arrive en un lieu plus dépouillé encore, et le roman se termine par la rencontre avec un petit garçon qui lui réclame des contes parce qu'il a perdu sa mère, probablement dans la [217] guerre qui a exilé les gens dans ce mouroir caché. Le sommeil approche, la fin approche, le repos après le cauchemar de la vie et des mots qui forment un texte d'angoisse. Qu'il dorme tout son content ! quelque chose s'est approché, quelque chose qui nous approche du repos...

Mark Kharitonov, *L'approche*, Paris, 2004.

[218]

**VIVRE EN RUSSE** (2007)**VI. PROSE D'AUJOURD'HUI****D.****LA PRISE D'IZMAÏL**[Retour à la table des matières](#)

La Prise d'Izmaïl est un grand roman dont la gestation dura des années, en Russie, et l'écriture vint au jour en Suisse, à Zurich, où l'auteur habite. Izmaïl n'est nullement la citadelle turque prise par le général Souvorov en 1790, et chantée par le poète Derjavine dans un poème célèbre, mais un petit numéro de cirque auquel rêve une fillette : des souris dressées s'emparent d'un fortin en fromage. Leurre, mais leurre grandiose, ce roman « expatrié » est un épitomé de l'ivresse russe des mots, de l'ivresse russe de l'autonégation...

Un étrange cheminement rhétorique, où des voix d'avocats et de procureurs, se coupent et se complètent en une longue plaidoirie adressée tantôt au public athénien, tantôt à une salle d'audience de la province russe, où la plume bégaie, trace une partition musicale hésitante, conjure magiquement des paysages et des scènes de criminalistique... Le rythme narratif est lent, dense, mais des sautes de personnages à mi-phrase donnent à la narration des secousses étranges sans modifier le motif. Ce motif, qui est repris par un chœur à l'antique, c'est la kyrielle des crimes humains, la sinistre traque du crime que l'institution judiciaire poursuit de civilisation en civilisation.

Trois dieux slaves païens se rendent à une audience dans un trou perdu où l'on juge une mère infanticide, « affaire Kramer contre Kramer », un avocat dont l'identité va changer plusieurs fois prépare sa plaidoirie.

Que la Russie soit ! pense Peroun, dieu du ciel, et la Russie comparaît dans la vitre embuée du train. Que la Russie vienne à la barre ! pense l'auteur, et elle comparaît dans un long chapelet de crimes. « Qu'il est doux de haïr la patrie », déclara au XIX<sup>e</sup> siècle Petcherine, poète et jésuite russe... « Nous vous informons par la présente qu'il faut avouer. Il n'y a pas d'autre issue. C'est pourquoi, cher Hypéride, toi qui es mordant mais magnanime, qui sais obtenir le pardon des scélérats, pardonne-nous à nous aussi et envoie-nous en recommandé ta photographie et ta biographie sur deux pages et dis nous combien de poissons égarés tu as sauvés du hameçon dans cette mer humaine, et si tu n'as pas mordu le sein de ta mère quand tu étais petit. »

La géographie comme le calendrier de ce roman de magie noire sont sujets à des sautes d'humeur, on passe des Samoyèdes auxquels rend visite un explorateur allemand à l'Égypte où le même devient Moïse et entend la voix de l'Éternel. C'est que le « filetage du temps » est cassé, et que la vis sans fin d'un mauvais infini tourne dans le vide.

[219]

En somme, il s'agit d'un immense acte d'accusation, d'une litanie des vilénies, mais où la conspiration est plutôt celle des mots que des hommes, car les hommes sont insignifiants. Un magicien du cirque lit à travers les enveloppes ce que les spectateurs ont écrit. Ainsi lisons-nous en travers de ce texte enrobé de mythologie toutes les vilénies dissimulées d'une humanité résumée dans la bourgade russe.

Le narrateur nous fait monter pour finir dans un aérostat de l'imaginaire russe, un carrousel fol de citations de tous les rêveurs et utopistes engendrés par ce pays défile en maelström, citations où l'on reconnaît « l'Année 4388 » du prince Odoïevski, le *Que faire ?* de Tchernychevski, les contes immoraux d'Afanassiev, ou le *Jugement de Chemiaka*, un anonyme du XVII<sup>e</sup> siècle. On a l'impression d'un énorme autoclave du rêve russe, d'une machine à délirer qui s'emballe ; le pays où coulent lait et miel alterne avec les pires cruautés.



Ce réalisme magique, en forme de litanies judiciaires et de sortilèges païens, a exigé de l'auteur une sorte de « chute », un épilogue presque biographique où l'auteur devient personnage, sa femme Francesca aussi, la mort de la mère de l'auteur est protocolée avec une précision presque impudique. L'enfant de l'auteur et de Francesca naît par césarienne, mais on est en Suisse maintenant, et le contrôleur demande au jeune père qui rentre son billet, qu'il da pas. Insolite épilogue qui brouille encore plus le « statut » narratif de cette prose puisque ce morceau d'autobiographie vient clore un texte entièrement fabriqué de « glissandi » des différentes partitions de la fable...

Mikhaïl Chichkine, *La prise d'Izmaïl*, Paris, 2003.

[220]

**VIVRE EN RUSSE** (2007)**VI. PROSE D'AUJOURD'HUI****E.****LE RETOUR DU PÈRE,  
OU LA RUSSIE D'AUJOURD'HUI**

[Retour à la table des matières](#)

Quelque chose se passe en Russie, difficile à définir, impalpable, mais appréhendé par beaucoup. Quelque chose revient, un changement de génération a lieu, le pays se retrouve seul face à un Occident moins sûr de lui, malgré les discours martiaux du président Bush. La Russie sent qu'elle doit se redéfinir : s'agréger à la communauté des nations occidentales ne donne rien. Ce n'est pas seulement un retour du nationalisme sous des formes souvent criardes et vulgaires. C'est plutôt la sensation que la Russie, après l'ouragan des années Eltsine, doit se débrouiller seule, doit se penser à nouveau par elle-même avec son passé de grande puissance triomphante ou paria. Trois films de l'année portent sur le thème tourguenievien par excellence de *Pères et fils*. Tourgueniev, dans son célèbre roman de 1862, marquait la rupture entre les pères de l'ancien régime patriarcal et les fils de la génération iconoclaste et nihiliste. Le passage des générations se fait toujours douloureusement, le parricide n'est jamais loin des esprits.

Alexandre Sokourov, dans *Père et fils*, poursuit sa méditation sur les relations intimes du noyau humain, commencées avec son merveilleux *Mère et fils* (1996). On a vu de l'inceste dans ce film où le père, frappé par un cancer, aviateur revenu au civil, et son fils, qui a les vingt ans de son père au moment de son roman avec une femme morte à la naissance du fils vivent ensemble dans un logis spartiate d'une cité nordique (Vyborg) aux éclairages parfois méridionaux (Lisbonne), et où leurs étreintes d'avant la séparation s'achèvent par des parties de ballons risquées sur une terrasse à coupoles qui semble proche de l'Olympe des dieux. Le cinéma de Sokourov, par sa lenteur, ses attentes existentielles est le contraire du clip télévisuel, de l'inattention infantile de notre style de vie, et il irrite, il contraint à une retraite intérieure, il invite la Russie à un retour aux sources baptismales de sa sainteté.

Mais voici qu'un autre, plus jeune descendant de Tarkovski prend le relais, Andreï Zviaguintsev. Il a eu le prix des débutants à Venise, et cela, en principe, est plutôt négatif en Russie, où l'Occident est considéré comme un donneur de leçon que l'on récuse. Mais, ô miracle, les salles où passe *Le Retour* ne désemplissent pas, les sites de discussion sur le film enflent, *Le Retour* a touché un ressort secret de la Russie. La lenteur du regard, l'intensité tarkovskienne est ici aussi présente, mais au service d'une fable étrange, qui n'en finit pas de susciter des questions et des polémiques. Une femme vit seule avec ses deux garçons, l'aîné est soumis, le cadet est un sauvageon (admirablement joué). La première scène nous le montre face à une bande d'adolescents qu'il n'arrive pas à suivre, [221] incapable qu'il se sent de sauter d'une haute tour métallique dans un bassin. Ce mirador de l'impossible reviendra à la fin du film. Dans l'intervalle le père, qui a abandonné sa femme pendant douze ans, revient, et pour établir son autorité sur les fils, les emmène dans un étrange périple très tarkovskien au bout d'un chemin de terre dans le paysage sévère du lac Ladoga, puis sur une île : l'aîné adopte vite ce père énigmatique, viril, violent, le second le supporte mal et se révolte pour de bon sur l'île quand il semble aux deux enfants que le père les a emmenés à leur perte. Mais le retour a une structure initiatique. Quel est le trésor que le père est allé déterrer dans une cabane abandonnée, à côté du mirador ? Le petit révolté s'enfuit, monte au mirador, comme dans la scène initiale. Son père, en voulant le rejoindre, tombe, et les deux enfants ramènent dans la barque le corps du père, et, sans le savoir, le trésor.

Retour du père ? Retour du trésor, retour des enfants émancipés après la mort initiatique du père : l'île ténébreuse, le lac aux tempêtes sauvages symbolisent-ils la Russie ? Le public sort ému, désespéré. Il sent obscurément qu'il s'agit de lui, de cette Russie violente, orpheline, et qui doit aujourd'hui s'émanciper des poncifs que lui a infligés l'histoire comme autant de traumatismes encore actifs.

Un troisième film complète cette interrogation, *Pauvre, pauvre Paul* de Vitali Melnikov. Le film est splendide, tourné à Gatchina et au Château Michel, sur les lieux où le fils de Catherine vécut et fut assassiné avec la complicité de son fils aîné Alexandre, le futur Alexandre I<sup>er</sup>. Le scénario s'inspire d'une pièce de Mérejkovsky (1908), et le destin de l'empereur fou est ici résumé, au bénéfice du Tsar, à son assassinat. On le voit renvoyer sa garde et faire sa prière juste avant l'intrusion des conjurés. Le parricide est le moteur de ce spectacle où les yeux fous et la figure nerveuse d'un petit empereur occupent souvent tout l'écran (il est joué par l'acteur Soukhoroukov). Tuer le père ? ce fut aussi le moteur des *Frères Karamazov*, à la veille du second régicide russe du XIX<sup>e</sup> siècle, en 1881. Et la Russie d'aujourd'hui, à ce tournant incertain, entre une modernisation galopante et un retour inquiet de fièvre nationale, scrute le chef des conjurés, le comte Pahlen, admirablement joué par l'acteur Yankovski : peut-on trahir un souverain pour sauver son empire ? Pahlen, haute figure sillonnée de soucis, répond par le silence qui vaut acquiescement. Le Retour est en marche. Quel retour ?

[222]

**VIVRE EN RUSSE** (2007)**VI. PROSE D'AUJOURD'HUI****F.****LE RAPIÉÇAGE D'OULITSKAÏA**

[Retour à la table des matières](#)

Lioudmila Oulitskaïa a été lancée par ses lecteurs français. C'est parce qu'elle avait fait carrière en France, grâce à Gallimard, que les médias russes se sont plus intéressés à elle. Elle fait partie des nouveaux réalistes, de ceux qui n'ont pas renoncé à capturer dans leurs filets le réel social, nouveau, sans transcendance de notre société actuelle, et surtout de cette société postsoviétique en déshérence de grandes verticales spirituelles, qui a hérité un socium confus, griffu, dense, et où s'est précipité l'appel de l'individualisme. Il y a Pietsoukh, il y a Petrouchevskaïa, il y a Oulitskaïa. Le prix Booker russe vient de la couronner.

Les nouvelles qui composent *Un si bel amour* présentent un mélange de réalisme et de nostalgie du passé avec une forte inclination pour le médical, le mystère du physiologique dans l'homme, les heurts et les rencontres de générations très éloignées, qui ont vécu des Russies polairement opposées. Ainsi Lilia, l'arrière-petite-fille du vieux qui se meurt d'un cancer en appliquant la bouillotte chaude strictement interdite sur son ventre douloureux : Lilia vient le voir et elle est fascinée par les légendes de la bible juive que lui raconte l'ancêtre. Parents et grands-parents de Lilia n'ont que mépris pour ces balivernes, ces contes sur Gédéon ou

David, ces guerres, ces sages, ces rois aux noms extravagants, mais ils laissent s'accomplir la mystérieuse passation de légendes entre quatre générations que tout sépare. Lilia est ostracisée à l'école, car elle est juive et c'est l'époque de l'antisémitisme d'État qui ne dit pas son nom. Bodrik, un larron déluré, le fils de la concierge à qui la maman de Lilia fait des cadeaux sans fin, la persécute consciencieusement. Haine-amour d'adolescent, rancune de classe. Bodrik habite un réduit en terre battue. Aaron l'ancêtre meurt pour de bon, Bodrik dans son réduit a une commotion cérébrale, Lilia dans les cabinets voit du sang dans sa culotte et prend ses premières règles pour les prémisses de la mort, et quelque part dans une riche datcha le Guide suprême est en train de crever. On est le 2 mars 1953, la mort de Staline sera révélée dans quelques jours. La vie, la vie faite de sang et d'humeurs, d'inégalités de destin et de légendes tenaces prend toujours le dessus : « Quant à la fillette enfermée dans les cabinets, cette nuit-là, tout le monde l'oublia. »

Autre nouvelle : le retour du père divorcé en visite de l'étranger où il est devenu riche, et qui tout à trac charme les enfants, la grand-mère et toute la tribu contre le gré de la mère, ou encore « Un si gentil garçon », à savoir comment on devient homosexuel dans le milieu pudique et homophobe de l'Union soviétique.

[223]

Oulitskaïa a du bagout, du talent, de l'audace. On peut ne pas apprécier une certaine grossièreté de la trame spirituelle de cette humanité, mais à quoi sert-il de s'y opposer ? Elle entre dans notre esprit comme la vieille femme étrange d'« Une soupe à l'orge perlé », « toute rapiécée de couleurs disparates, avec sur un œil une taie blanche pareille elle aussi à un rapièçage saugrenu. » Et tout ce rapièçage fait vaguement mal à l'âme, sans doute parce que nous ne voulons pas le voir en nous...

Ludmila Oulitskaïa, *Un si bel amour*, Paris, 2002.

[224]

**VIVRE EN RUSSE** (2007)

**VI. PROSE D'AUJOURD'HUI**

**G.**

## **LE TRAIN DE LENINGRAD À BADEN-BADEN**

[Retour à la table des matières](#)

On peut songer au train où Anna Karénine lit son roman anglais, ou au train où le prince Mychkine fait la connaissance d'un jeune homme étrangement fiévreux, le marchand Rogojine, ou au train de banlieue qui égraine les étapes mystico-alcooliques du héros de Veniamine Erofeev dans *Moskva-Petouchki* : les voyages ferroviaires ne manquent pas dans la littérature russe.

« C'était un train de jour, mais on était en hiver, en plein hiver, fin décembre, et puis le train allait vers Leningrad, vers le nord, il s'était donc mis à faire sombre très tôt... » Ainsi s'ouvre le rêve du narrateur d'*Un été à Baden-Baden*. Radichtchev a fait Saint-Petersbourg-Moscou, Pouchkine en réponse a fait le trajet inverse, et la littérature russe est abonnée à cet aller-retour entre la ville réelle et la ville rêvée.

Le narrateur est médecin, il a chipé à sa tante le livre récemment paru des *Mémoires* d'Anna Grigorievna Dostoïevskaïa. Il va loger à Leningrad, chez une amie de sa mère, Guilia, qui lui racontera une fois de plus le terrible blocus de la Ville, mais il ira surtout au Musée Dostoïevski, il collectionne les lieux, les at-

mosphères, les doubles de Dostoïevski et ce train déraile sans cesse vers d'autres voies, il croise celui du relégué qui rentre en Russie, et va s'installer à Tver, à mi-chemin des deux capitales, puis celui qui mène le couple impécunieux vers un Baden-Baden où les grands seigneurs de la littérature russe logent dans des suites luxueuses (Tourgueniev, Gontcharov), et eux logeront dans de misérables meubles, attendant les lettres de change de la maman d'Anna – lui perdant au jeu, elle ravaudant les hardes et caressant son ventre où grandit leur enfant.

C'est un carrousel magique qui tourne dans la vitre du train : salons du casino, contorsions de funambules aux cintres vertigineux de la vie, miroitement du palais de cristal, et tout au bout cette mer où nagent les deux pauvres amoureux qui s'ébattent, Anna et Fiodor. Elle est menue, cherche tout le temps son faux chignon, il a des yeux doux, une barbe maigrichonne, un grand front bombé qui éclate sous tant de honte, et tant de fierté : mais derrière lui, le traquant à jamais il y a le Krivtsov du bague, le garde-chiourme « avec son cou de taureau », son menton massif sanglé dans le col rigide de l'uniforme. Ce « cou de taureau », c'est sa propre défaite devant le mur de la « vie vivante », c'est pour lui échapper qu'il va élaborer un immense rêve de crime et de punition qui est appelé à devenir la littérature russe elle-même. Et comme dans un cauchemar, comme dans *Pages chuchotées* du cinéaste Sokourov, il tombe, tombe et tombe toujours dans l'humiliation qui clapote là en bas.

[225]

Susan Sontag a écrit une préface enthousiaste à ce très beau texte d'amateur. Tsypkin, l'auteur d'*Un été à Baden-Baden*, était un médecin juif, un *refuznik* à qui l'URSS moribonde refusait le droit d'émigrer. Son roman ne vit le jour qu'en « tamizdat », à New York, en 1982, sept jours avant sa mort... Le roman de Tsypkin est beau, mais non parfait comme le dit la préfacière, et il y a certainement des pépites inutiles, le désir touchant et maladroit d'en dire trop. Mais ne barguignons pas autour de notre plaisir, plaisir à découvrir ce « travelogue » et les étapes d'une névrose géniale. L'écriture de Tsypkin est subtile, accrocheuse, divagante.

Pourquoi les juifs aiment-ils tant celui qui ne les aimait pas, se demande Susan Sontag ? Pourquoi ce « cannibalisme juif » envers Dostoïevski, disséqué, adoré par des cohortes de chercheurs juifs ? Question de défi, de reflet dans le miroir, de jalousie entre deux peuples élus ? Les meurtres imaginaires ensanglantent les



mains. Des petites figures grotesques tombent dans la neige. Est-ce lui ou ceux qu'il n'aime pas ? Dans le miroir du casino, soudainement, le reflet dans la glace lui renvoie Issaï Fomitch, le Juif du bain, maigrichon, et l'auteur de *La Maison morte* lui jette les sandwichs dont il vient de bourrer ses poches : un misérable contre un misérable...

Leonid Tsypkine, *Un été à Baden-Baden*, Paris, 2003.

[226]

**VIVRE EN RUSSE** (2007)**VI. PROSE D'AUJOURD'HUI****H.****INCIDENT HEUREUX  
SUR LA LIGNE 17 DE TROLLEY**[Retour à la table des matières](#)

En mai dernier, nous saluions l'apparition d'Alexandre Ikonnikov : le revoici, avec *Lizka et ses hommes*. « Terminus, septième ciel ! tout le monde descend », disait son héros. Eh bien avec Lizka c'est un peu le contraire, tout le monde monte. Comme elle est brave, faite pour le bonheur cette Lizka sur qui pleuvent les mésaventures comme vache qui pisse !

Mais elle ne s'en fait pas, elle héberge en son amour tous les paumés de la vie, tous ces *hommes noirs* que l'ours de la taïga a griffés au visage et qui sont condamnés à une éternelle solitude par la tribu qui les fuit. La tribu, c'est la Russie absurde, bureaucratique, cruelle, avec ses sombres blagues à relent tragique, mais Lizka hume l'air, écoute pépier les moineaux après chaque « tuile », et chaque fois c'est pour la première fois... Le disque d'Ikonnikov nous fait passer les tribulations de Lizka au grand galop, comme dans un conte libertin du XVIII<sup>e</sup> siècle, puis le disque ralentit, s'éraïlle un peu, parfois s'alourdit d'*adagios*... Lizka se marie avec un autre conducteur de trolley qu'elle croisait chaque jour sur la ligne 17 du haut de son engin. Un mariage rituel où le fiancé doit enlever de haute lutte la fiancée

hors de sa citadelle, le dortoir ouvrier surpeuplé où elle a ses copines. Dont l'inoubliable Nina, toujours battante, jusqu'au jour où la grand-mère de son soupirant lègue l'appartement avidement convoité par les deux tourtereaux à de lointains parents... C'est qu'il est plus difficile de prendre d'assaut la vie que la fiancée dont la clé est cachée dans un des trois bocal rituels. Lizka, ses copines, ses hommes et son pays vont chacun son train : respectant une vieille coutume de la tribu russe, qui est de « régulièrement casser l'ancien sans avoir la moindre idée du nouveau qui va surgir ».

Et de la casse il y en a aussi autour de Lizka parmi ses amants ! Après le petit chef Komsomol reconverti en député démocrate et homme d'affaires vient l'ancien de Tchétchénie, Max, qui revoit chaque nuit la caisse déposée sur la route de son blindé : les Tchétchènes y ont soigneusement rangé les bras, les jambes et la tête de Kolia, qu'ils avaient fait prisonnier avant-hier. Roule blindé, roule la tête de Kolia ! Max a une prothèse et une canne terrifiante avec quoi il peut tuer, et un jour tuera. C'est un peu toute la galerie humaine qui défile, surtout la masculine, avec gigolos de bourgade sibérienne et Robin des Bois vengeur des bas-fonds ex-soviétiques. Lizka a beau les aimer tous, – à force de se faire gruger, elle les vomit tous et leur lance : « je n'ai pas besoin de vous, ni les hommes, ni les femmes ! je veux être seule ! Je vais m'acheter un chien. »

[227]

Et comme pour nous séduire dans une *coda* inattendue, voici qu'à la fin du livre l'écrivain lui-même débarque dans la bourgade sibérienne, veut monter dans un trolley de la fameuse ligne 17, s'étale sur une plaque de glace, tempête, et s'énamoure de la conductrice : le disque est reparti ! L'écrivain moscovite tout ébaubi ne comprend pas que la jeune femme extraite du borbier « soit restée insouillée et intacte en dépit de toutes les péripéties de l'existence ». Lizka change le borbier en or, mais reste indomptée, et quand elle sort, jamais il ne sait si elle rentrera à la maison ; car le bonheur c'est fuyant, mais ça existe, il a un visage, il a un corps : Lizka.

[228]

**VIVRE EN RUSSE** (2007)**VI. PROSE D'AUJOURD'HUI****I.****LE SOLEIL DES MORTS  
D'IVAN CHMELIOV**[Retour à la table des matières](#)

Le soleil des morts est celui de la Crimée d'après la guerre civile : Wrangel est battu, les ci-devant ont fui vers Istanbul, les matelots rouges font bombance et la Tchéka arrache leur dernière poignée de grains ou de pois aux malheureux paysans, fantômes humains, zombies d'outre-tombe, tandis que la mer, en bas, dépose son bleu éblouissant et le soleil décape les ossements des hommes et des chevaux sur le plateau.

Ivan Chmeliiov (1873-1950) vécut deux ans dans cette Crimée moribonde. Son *Soleil des morts* est une sorte de journal poétique et funèbre, recueil de confidences de mourants (mais lui-même préfère le mot d'« épopée »). Mosaïque de petits textes au présent de narration, comme si cet abattoir humain face au soleil méridional devait durer l'éternité. Mosaïques de rencontres, de récits de compagnons de misère fous comme le docteur, qui finira par faire de sa datcha son propre bûcher, comme le petit Tatare dément qui veut troquer son cheval squelettique contre un bout de pain, la petite Aniouta qui ne marche qu'en se cachant le visa-

ge... Morte la nature, hachées les amandaies opulentes, en allé le Dieu des temples ! La pelote des jours n'a plus de sens. Le jour qui naît ne veut plus rien dire.

L'art de Chmeliou est brut, brutal, avec une tendresse folle et une rage qui se déverse en insultes sur l'Europe opulente qui ferme les yeux et s'intéresse aux « audaces » soviétiques. Dans ce paysage de pierres brûlées, où une poignée de rustaids bouffis font la loi, « l'antique vie est revenue, la vie des ancêtres des cavernes ». Peu à peu tous les esprits desséchés par la faim finissent par dériver, et cette Apocalypse à Yalta sombre dans des confidences démentes aux poulettes faméliques ou des imprécations que n'entendent que les pierres.

La tuerie danse et gigote, le docteur fou ne se rappelle plus le Notre Père, des souris lui rongent le cerveau, tandis qu'il songe à « l'essentiel », qui n'est que la décomposition totale. L'essentiel ! L'épopée éclatée et dérisoirement cruelle de Chmeliou avance sans le rencontrer : l'essentiel serait plutôt derrière, dans notre cou, comme une haleine de mort, un rugissement sourd de l'Antéchrist : « Que le soir vienne vite ! Moi, moi, qui suis-je ? Une pierre roulant sous le soleil... Une pierre avec des oreilles et des yeux ». Une pierre qui attend qu'on la pousse du pied dans le vide...

Chmeliou le tendre, le voluptueux, le très pieux nous pousse impitoyablement du pied dans le vide. Ce texte oublié vient se ranger dans les grandes imprécations de l'homme du XX<sup>e</sup> siècle face à la bouffée d'inhumain, un inhumain survenu d'un coup, et qui aveugle comme le soleil de la Crimée, indifférent et patibulaire...

[229]

**VIVRE EN RUSSE** (2007)**VI. PROSE D'AUJOURD'HUI****J.****LA DISPARITION DU DERNIER  
ÉCRIVAIN SOVIÉTIQUE**[Retour à la table des matières](#)

Avec Vassili Bykov, ou Vassil Bykau (1924-2006) S'en va un des derniers grands chantres de la Grande guerre patriotique qui faillit anéantir l'Union soviétique, mais finalement mit l'Allemagne hitlérienne à genoux. Comme Viktor Nekrassov (avec l'inoubliable *Dans les Tranchées de Stalingrad*), comme Vassili Grossman (avec *Pour une juste cause* et plus encore *Vie et destin*), comme Viktor Astafiev, (avec *Maudits et tués*), *Sotnikov* et d'autres récits de guerre de Bykov ont pour thème obsessionnel non pas l'histoire des fronts, des défaites et des contre-attaques, ni la glorification des armes soviétiques, mais le corps à corps de l'homme avec la violence, la cruauté, l'inhumain qui pénètrent en son âme et coulent dans son sang. L'œuvre de Bykov est noire, tragique, presque totalement désespérée. Forêts et villages de la terre biélorusse, martyrisée par la collectivisation puis par l'invasion allemande sont le théâtre d'une infinité de petits épisodes où les

inflexibles et les couards, les bourreaux et les torturés se cognent aux mêmes limites. Comme Rybak et Sotnikov, le moujik violent et rusé et le preux inflexible dans la cave de torture des Polizai allemands d'un bourg de leur pays, la Biélorussie martyre.

La guerre a obnubilé les esprits russes parce qu'elle avait fait souffler la violence et la liberté dans les âmes du soldat soviétique, parce que l'épreuve avait été totale, l'homme russe était pris dans l'étau de la barbarie allemande et de celle de Staline et ses services. Il est difficile à l'Occidental de comprendre un si long cauchemar, une si longue hallucination. Bykov avait fait ses études à l'Institut de peinture de Vitebsk, il fut mobilisé à dix-huit ans, servit encore dix ans volontairement après la fin de la guerre. Il s'essaya d'abord à la satire, mais en vint vite à son sujet central, celui de sa vie, *La traque* de l'homme par l'homme pour reprendre un de ses titres.

Après l'indépendance de la Biélorussie, il est devenu un farouche opposant du régime, vivant en Finlande, en Tchéquie, en Allemagne, mais sans renoncer à sa nationalité. Hostile à l'Union russo-biélorusse, partisan d'une Biélorussie européenne, il a, plus que Svetlana Alexiévitch, prononcé des jugements terribles sur le chef de kolkhoze qui a imposé (grâce au suffrage universel) une tutelle tatillonne sur le pays. Il est pourtant édité dans ce pays, du moins ses textes « soviétiques ». Lui-même écrivait en biélorusse, et s'autotraduisait. On le trouve en éditions scolaires à Minsk. Pour son dernier récit sur Tchernobyl, il a reçu en 2000 le prix Triomphe à Moscou. Pourquoi vivez-vous chez vos anciens ennemis, lui demandait-on. L'Allemagne m'offre l'hospitalité, répondait-il, et je [230] n'y ai pas peur de recevoir un coup de massue dans l'escalier de ma maison de Minsk. Il est pourtant mort pendant un séjour dans son propre pays. C'est un destin tragique en définitive que celui de ce fuyard qui était persécuté, mais non ostracisé, qui cherchait pour son pays une voix européenne que son peuple semble ignorer totalement. « Nous sommes tombés dans une fosse, déclarait-il, et nous y resterons encore très longtemps, j'en ai peur. »

À tort ou à raison le dernier survivant de la tuerie de 41-45 ne voyait pas d'issue pour son pays. Pas dans l'avenir immédiat...

Un texte posthume est venu confirmer ce diagnostic. *L'Heure des chacals* est un étrange récit dont le héros, petit homme malmené par la vie, est mystérieusement contacté pour entrer dans la garde présidentielle. Il devient un « chacal », est tenté par l'idée d'approcher le despote, et de l'assassiner. Mais le « chacal » ne sera pas un Brutus... Lorsque l'occasion se présente enfin, il renonce aussitôt à son projet de tyrannicide.



[231]

**VIVRE EN RUSSE** (2007)**VI. PROSE D'AUJOURD'HUI****K.****GOGOL CHEZ LES KILLERS**

[Retour à la table des matières](#)

Pourquoi faut-il que le titre russe *On est des grands* soit devenu *Les Enfants de Saint-Pétersbourg* ? Serait-ce parce que le Tricentenaire de la ville, marketing oblige, est passé par là ? Le thriller de Sergueï Bolmat est en réalité le contraire d'un roman adulte : toute l'inconscience des ados cruels, immoraux, bombardés de violence par les médias, dénués de sentiments et même de psychologie, fait de ce texte un petit émule de Pélévine, le grand maître de la jeunesse dont les titres de romans ont également été massacrés dans les traductions françaises. Enfin, bon, ça ne change rien au crépitement des balles, aux caractères amibiens d'ados mi-artistes, mi-bouddhistes... mais qui ont brusquement des vellétés d'action, deviennent colporteurs de phallos en celluloïd, lâchent une rafale de kalachnikov, ou vont à l'agence touristique s'acheter Chypre, Malte ou l'Amérique, avec ou sans permis de séjour, avec ou sans de travail. Tout se vend, l'Amérique comme le butage d'un mafieux concurrent, ou les poésies composées à la gloire d'une lessive.

Intrigue il y a bien sûr : les trois ados ne sont devenus killers que parce qu'ils ont volé le portable d'un killer professionnel qui venait, lui, de se faire écrabouiller dans la rue. A eux maintenant de recevoir les ordres sibyllins, d'aller aux ren-

dez-vous avec le donneur d'ordre, d'exécuter le mafieux visé, tout en tombant amoureux. Ce mobile sert de fil d'Ariane, et puisqu'il sonne, il faut bien répondre, et il faut bien tuer. La scène d'achat d'un kalachnikov dans un arsenal de l'armée est assez croustillante.

D'intrigue amoureuse, on ne saurait vraiment parler, bien que Tioma le poète colporteur de phallos ait lâché Marina enceinte, et prête à épouser par dépit le mafieux qu'elle doit buter. Pour finir, c'est Tioma, revenu à Marina qui dans une scène de grand guignol crépitante descendra le bandit amoureux.

Monument aux années 90 et à leur mythe de la violence, fantaisie gogolienne mâtinée de thrillers d'aujourd'hui, ce petit livre rageur et drôle par moments a des ambitions littéraires. L'auteur, qui a des lettres, tire sa révérence finale sur un pastiche de la *Perspective Nevski* de Gogol. Il y a cinq ou six ans maintenant que le cinéma et la littérature russe ont dépassé cette étape boutonneuse et éructante de leur émancipation perestroïevskienne, et le fantastique parfois amusant de Bolmat fait même un peu ringard. C'est du nickelé pour vitrine néopostmoderniste, habilement ficelé, mais un peu lassant. Ce n'est pas *La Vierge des tueurs* du colombien Fernando Vallejo : là au moins le mélange faramineux de sang, de sperme, de kalachnikov et de bon Dieu est si tonitruant qu'on sent derrière la [232 page crépiter Medellin et sa folie meurtrière ; ici, la tentative de « colombiser » la ville du géant Pierre le Grand fait totalement long feu...

Dans la bagnole de luxe du mafieux que Marina et son inséparable amie coréenne Kho ont reçu commande de liquider, le téléphone portable du mafieux se met à égrener la *Marche turque* de Mozart. Le mafieux prend la communication et lance, irrité : « Mais liquide-le, bon dieu, lui et toutes ses raclures juives. Avant qu'il ne te morde les burnes. Je suis occupé. » La scène de séduction n'est pas gâchée pour autant. Seul Gogol, peut-être, proteste du fond de sa tombe où l'on dit qu'il fut enfermé pas encore mort. Il doit cogner et hurler d'une voix inaudible : non, pas ça, pas à moi ! mais la *Marche turque* du mobile étouffe cette voix...

Sergueï Bolmat, *Les enfants de Saint-Petersbourg*, Paris, 2005.

[233]

VIVRE EN RUSSE (2007)

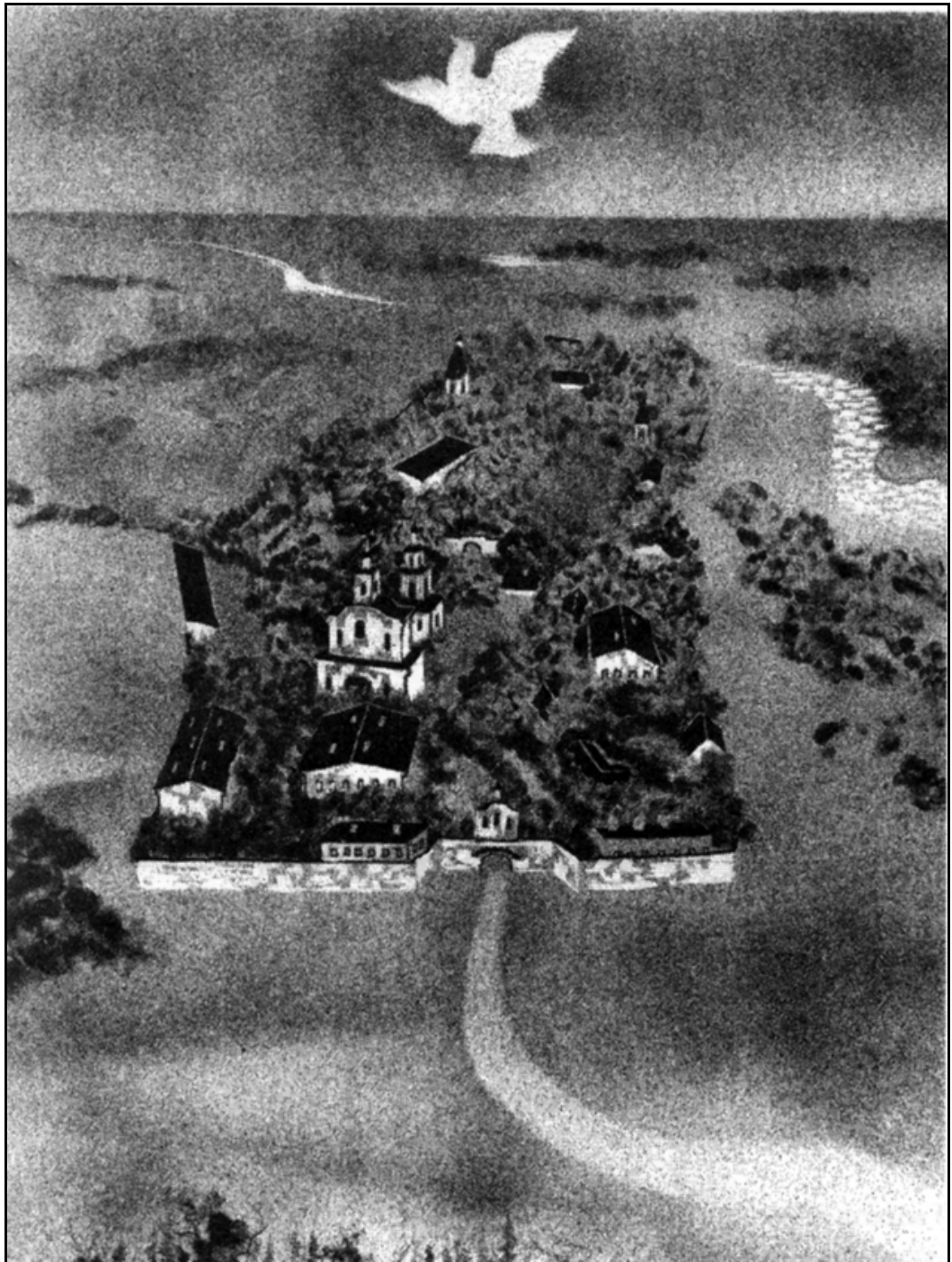
## VII

---

# LES RACINES POÉTIQUES

[Retour à la table des matières](#)

[233]



[235]

**VIVRE EN RUSSE** (2007)**VII. LES RACINES POÉTIQUES****A.****PASTERNAK DE  
MA SŒUR LA VIE  
AU DOCTEUR DU VIVANT**

[Retour à la table des matières](#)

On est à l'été 1900, la famille Pasternak, parents et enfants (Boris a dix ans, Alexandre huit), va à Odessa. Un couple étranger négocie avec le mécanicien un arrêt non prévu à Kozlova Zasseka, petit arrêt près de Iasnaïa Poliana où les rapides ne s'arrêtent pas. L'étranger « me paraît une silhouette entre les corps, une fiction au plus épais de la réalité ».

C'est Rilke avec Lou. Ils connaissaient les parents Pasternak, échangent quelques propos. Une voiture à cheval attend le poète et sa compagne à la petite gare.

*Sauf-conduit* aurait dû être une longue lettre à Rilke. Le texte lui est dédié, car Rilke est mort, vient de mourir le 31 décembre 1926. *Sauf-conduit* est un texte en prose, secoué par des instants pasternakiens d'extase : écouter Scriabine, découvrir le Poème *de la fin* de Marina Tsvétaïeva, vivre la mort de Dostoïevski, à Venise songer à l'alliance inouïe du beau et du mal.

Pendant la guerre civile, on délivrait des « sauf-conduits » pour passer à travers les lignes adversaires. La vie entière de Boris Pasternak (1890-1960) est comme un sauf-conduit. A travers l'histoire, la révolution, la vie.

« La réalité, comme une fille bâtarde, sortait à demi nue de sa réclusion et s'opposait tout entière, des pieds à la tête illégitime et déshéritée, à l'histoire légitime. » Rilke ne reçut pas la lettre qui incluait cette phrase.

Pasternak est le poète des hangars grands ouverts de la vie, l'adversaire de toute réclusion. Mais la vie telle qu'elle est, l'histoire illégitime devenue légitime, comme toute révolte qui l'emporte, l'a parfois reclus.

Voici donc une autobiographie sans aucun moi. Et voici une oeuvre lyrique sans aucun je. Ou plutôt le *moi*, c'est l'impersonnel de la vie, la *vie vivante* disait Dostoïevski en parlant de cette résistance du vivant au convenu, aux limites, au rationnel.

Tsvétaïeva (dont Pasternak disait qu'elle pouvait le remplacer, mais lui pas) a écrit le plus pénétrant de tous les textes de l'immense pasternakoviana ; il est baptisé « L'Ondée de lumière ». Elle y définit Pasternak comme à la fois l'Arabe et son cheval. Autrement dit, un centaure dont le moi est à moitié humain, à moitié animal – la vie même. Mais pas n'importe quel cheval, le plus frémissant de tous, le plus ombrageux, le cheval arabe.

Iouri Jivago, le médecin, le poète, le héros velléitaire du roman qui couronne l'oeuvre de Pasternak rêvait d'un livre total qui serait un « Livre de vies ». Où les vies seraient un [236] peu comme les heures dans un livre d'Heures, un fragment, ou plutôt une composante de liturgie.

Le rapport poésie-prose est intime dans toute l'oeuvre de Pasternak, non pas du tout parce que sa prose serait poétique comme on dit, c'est-à-dire rythmée, tangente à la poésie, comme c'est le cas pour la prose de certains romantiques, l'Allemand Jean-Paul, ou le Français Maurice de Guérin (l'auteur, précisément, du « Centaure »), ou le poète-prosateur russe Andreï Biély, mais parce que poésie et prose ont chacune une même visée de la vie, un même effacement du moi, un même flou si l'on veut, mais un flou baigné de réalité, ballotté par « l'océan des désirs » qui clapotent sur la ville.

Je tire cette métaphore du long poème *Spektorski* qui est, avec le récit en prose *L'Enfance de Luvers* une sorte de carrefour, de nucleus de toute l'oeuvre. On y rencontre le thème de l'offense subie, du héros flou qui louvoie avec le Haut mal, qui est le malaise du poète face à l'histoire qui impose son joug ; on y voit aussi le thème de l'Oural, où le poète a travaillé un semestre en 1916, monstre manufacturier où se forge un dessein.

*Sauf-conduit* dit une somme d'échecs : et d'abord la rencontre avec Scriabine et le renoncement à la musique. Le poète explique son destin de poète clamant le primat d'une simplicité inouïe, mais toujours proclamé « poète difficile » par les quinze ans de mutisme dus à cet engagement musical raté.

« Une abstention de quinze ans imposée à la parole qui avait été sacrifiée au son me condamnait à une originalité comme une certaine infirmité condamne à l'acrobatie. »

La défaite, l'infirmité sont nécessaires à l'art. Il faut être le révolté Savonarole, mais « Savonarole dompté ». L'échec amoureux à Marburg, pendant son année d'études en Allemagne, la tentation de fuir le modèle poétique qu'est Maïakovski sont les échecs suivants. « Il y avait entre nous des similitudes incontestables. Je m'en rendais compte. Je comprenais que si je n'arrivais pas à faire quelque chose avec moi-même, elles se multiplieraient à l'avenir. »

Dans le roman, l'art est défini comme des « travaux pratiques » contre la mort. Et dans *Sauf-conduit*, nous trouvions déjà :

« Il existe dans le monde la mort et la prescience, l'incertitude nous est chère, ce que nous connaissons d'avance nous effraie et toute passion est un bond de côté exécuté à l'aveuglette pour éviter l'inéluctable qui fonce sur nous. »

Alors il faut l'échec amoureux pour découvrir le laconisme, et ne pas tomber dans le romantisme bavard. La découverte de « l'Orient vénitien » pour sentir tangiblement l'unicité de nos cultures, l'étouffement par le poème *Maïakovski* de Maïakovski pour se percevoir soi-même comme une « totale nullité » et donc re-

partir poétiquement à zéro. Il fallait se protéger, et ainsi naît le recueil *Par dessus les obstacles* et le refus du poète de concevoir sa vie « comme une vie de poète », à la Lermontov, à la Alexandre Blok, à la Maïakovski, avec le suicide du poète comme dernier trope poétique.

Le poète Pasternak s'est donc fait en se défaisant. C'est de ce « laconisme », tissé d'échec et d'incertitude que parle son premier texte *Le Trait d'Apelle*.

Faire la preuve de son identité à la manière d'Apelle, c'est précisément se défaire de son identité. Mais le monde biographique boursoufflé auquel Apelle et Zeuxis renoncent [237] en dit beaucoup moins que le moindre « trait d'Apelle ». Et le trait d'Apelle se retrouve dans le moindre fragment pasternakien du monde.

« Les mouchoirs rayaient l'obscurité comme des thermomètres qu'on secoue. »

Tout est signé d'Apelle : les adieux, la chaleur, la suffocation, la fièvre.

Le chapitre VI du « Trait d'Apelle » s'achève sur « Ils quittent le 8, souriants et troublés, comme des écoliers jouant au siège de Troie dans la cour où l'on entasse les bûches. »

Heine-Zeuxis a répondu à Relinquimini-Apelle en séduisant sa maîtresse, Camilla, par un stratagème. C'est alors qu'apparaît cette phrase sur les enfants qui jouent le siège de Troie. Qu'est-ce que le siège de Troie ?

Le siège de Troie, c'est l'Histoire, c'est la violence, c'est la ruse (avec le cheval de Troie, les Grecs s'emparent de Troie), c'est l'art puisque c'est *Illiade*. La même métaphore apparaît en prélude au poème *Haute Maladie*. Elle ouvre même le poème par la perception haletante du siège et de la prise de Troie.

On court, on entend dire que la place se rend, on ne sait qui croire. Il y a des explosions. « L'épopée de Troie prend naissance. »

Ennemi est un mot obtus  
Encore plus ambigu que chant  
Je suis un hôte. Ici, partout,  
Dans tous les univers



Est une haute maladie,  
 Hôtesse passagère.  
 Ma vie entière j'ai tenté  
 D'être pareil aux autres  
 Mais le siècle dans sa beauté  
 Me laisse en vain me lamenter  
 Et veut me ressembler.

Hôte du siècle ? éternellement étranger au réel comme l'étaient les poètes symbolistes, Biély, Blok qui murmuraient : « Nous sommes les enfants des années terribles de la Russie » ? Ou bien fasciné par le siècle dévoreur d'homme à qui s'adresse Mandelstam :

Siècle mien, fauve mien, qui saura  
 Regarder au fond de tes prunelles  
 Et de son sang recoller  
 De deux siècles les vertèbres ?

Non, ce n'est ni le refus ni la fascination par le monstre, c'est la honte surmontée de chanter le quotidien quand le quotidien est mis en miettes, c'est le « besoin d'être pareil aux autres ». Encore une fois le « trait d'Apelle » !

Le poème décrit le IX<sup>e</sup> Congrès des Soviets qui eut lieu au Grand Théâtre à Moscou. L'histoire voudrait se refaire là où chantent habituellement les ténors.

[238]

Nous sommes ici parce qu'au théâtre la terreur  
 Chante pour le parterre le même chant  
 Qu'auparavant, suivant la partition,  
 Le ténor chantait sur la haute maladie.

Le ténor chantait l'amour, le Congrès chante la Révolution. On est au théâtre. Le rôle-titre est tenu par la Terreur, revenue de 1793 comme une partition déjà chantée. Il fallait une audace presque inconsciente pour proclamer en tétramètres iambiques que la Terreur voulait se faire *aria* !

Dmitri Bykov rappelle à ce sujet qu'en 1937 lorsqu'on demanda à Pasternak de signer un appel à la terreur, il refusa en disant : « Ce n'est pas comme signer une contremarque au théâtre ! » Nouveau « trait d'Apelle » !

Pendant l'entracte, on donne des contremarques au spectateur qui veut prendre l'air. Et quand, rencontrant un auteur, il lui demande un autographe, il tend la contremarque. Cet autographe de la poésie sur la contremarque de la terreur, Pasternak le refuse. Pour ne pas cabotiner. Mais ne pas cabotiner, c'est précisément manifester un courage inouï. La haute maladie est plus résistante qu'il n'y paraît. L'hôte des mondes résiste plus que le comploteur engagé.

Le poète résiste parce qu'il se sent un droit profond et non négociable de résister à la fausseté. Il y a la Révolution et il y a l'opéra-Révolution. Il y a les matins du monde et les décors de « faux matins ».

Ce qui relie le Pasternak de *Ma sœur la vie*, de *Haute Maladie*, de *Vagues* au Pasternak du Docteur Jivago, c'est l'émerveillement devant la naissance du jour. On sort du sommeil et on dégringole dans le réel. L'acuité de la perception est le critère premier du réel authentique. Il y a deux expressions de ce réel aigu, vivant, matutinal. L'une violente : le réel, c'est l'Histoire. Elle a des matins, mais sitôt après elle impose son joug. L'autre expression est l'Art, qui est un « précipité » de réel.

Je reviens à Tsvétaïeva parlant de Pasternak :

C'est un balbutiement, un gazouillis, un éclat, il est tout projeté dans *demain*. Il est l'engouement d'un nouveau-né et ce nouveau-né, c'est le monde.

Je ne peux pas prolonger la citation. Pasternak y est défini « insulaire, puéril et paradisiaque » et elle conclut : « Il a été créé avant Adam », donc avant le sixième jour, avec les autres ordres de la Création...

Dans un de ses premiers textes critiques, « La Réaction de Wasserman », le jeune poète, encore futuriste, se moque du nouveau marché poétique, où il n'y a plus de lecteur en attente de poésie, mais seulement des lecteurs consommateurs du dernier artefact littéraire. Le texte a inspiré à Jakobson sa définition célèbre de

Pasternak poète de la métonymie (le déplacement par contiguïté) et de Maïakovski poète de la métaphore dénudée, exhibée (« Le Nuage empantalonné »). La poésie est un « douloureux chevauchement de sensations ».

Un exemple célèbre : « Définition de la poésie ».

[239]

C'est abrupt sifflement déversé.  
C'est craquement de glaçons écrasés.  
C'est la nuit qui engèle la feuille  
C'est deux rossignols en un duel.

C'est pesante touffeur du pois  
C'est larmoyant univers dans ses cosses,  
C'est figaro des pupitres et des flûtes,  
Versant sa grêle sur la grille.

C'est tout ce qu'il importe tant à la nuit  
De happer aux fonds flous des baignades,  
Et porter une étoile au vivier  
Dans la paume tremblante et humide

Plus plate que plancher à l'eau – la chaleur,  
Le ciel envahi par un aulne.  
Elles pourraient se gausser, ces étoiles,  
Si l'univers n'était pas un trou perdu !

Il y a là le rossignol, la nuit, le monde comme un pois dans sa cosse, Figaro et Mozart, les étoiles portées au vivier comme un poisson vif, le ciel vu à travers le branchage d'un aulne.

La syntaxe est répétitive, accumulative ; le bruitage du vers est obsédant, comme une grêle ou un concert d'insecte. Ça siffle, craque, grêle, larmoie, happe, tremble, étouffe. Staccato ostinato !

Et puis la « pointe » ironique : ce trou perdu du monde ! Cette « définition de la poésie » fait partie de *Ma sœur la vie*, le seul livre poétique sur l'an 1917... L'an de révolution, l'année proclamée charnière du Temps.

Un recueil fait de lyrisme saugrenu, de bégaiement phonétique, de moquerie narquoise. Cet univers « trou perdu », c'est celui où se fait la révolution, où se défait Troie, où la Haute Maladie lutte avec l'encasernement du nouveau.

Et l'on retrouve la sensation du petit matin où s'éveille le monde et sortent des salles de jeu les fêtards.

Comme il fait tôt ! À de telles heures du matin  
Ouvrant les poumons aux quatre éléments  
Les joueurs impénitents se battent au champ de billard  
Et crient à quelqu'un d'eux « Bon voyage. »

Le Docteur Jivago, fruit du rêve d'un livre total, rêve d'un Balzac poétique, est un duel de l'histoire asservissante et de l'art affranchisseur. Il sera achevé trente ans plus tard. Mais le non-dit de *Ma sœur la vie* est ici pris en compte. La « définition de la poésie » est la même, sa mise en oeuvre est élargie. La nature participe au grand matin révolutionnaire, les arbres font meeting, mais le moteur pasternakien de l'Histoire est [240] devenu apparent : c'est la compassion. Écoutons le chuchotement qui se fait en Jivago, dont le nom même évoque le Vivant.

« En ces minutes semblait compréhensible ce qui forçait à bruire et s'incliner l'une vers l'autre les ombres de la nuit, et ce qu'elles susurraient l'une à l'autre, à peine capables de bouger leurs feuilles alourdies de sommeil, telles des langues qui susseyent en s'entortillant. C'était cela même à quoi pensait en se tournant et se retournant sur sa couchette Iouri Jivago, la nouvelle que la Russie était saisie de révoltes grandissantes, la nouvelle de la Révolution, de son heure fatale et difficile, de sa grandeur finale probable. »

Le roman prend en compte les immenses prodromes de la Révolution, l'offense subie, l'offense de la femme maltraitée, objet de commerce. Il y a dans cet immense préambule quelque chose de dostoïevskien, un crime et châtement joué en sourdine, à la basse de l'œuvre.

Larissa Fiodorovna n'est pas Nastassia Filippovna du roman *L'Idiot*, mais la révolte contre l'offense subie est commune aux deux romans, à leur dynamique

émotionnelle. Iouri Jivago n'est pas le prince Mychkine, il est un médecin, il n'est pas un malade. C'est par l'art qu'il tente de réconcilier les parts déchirées du monde, alors que Mychkine veut réconcilier les hommes saisis de pulsions par un mouvement désarmant du cœur. Et pourtant l'échec des deux les apparente. Compassion, renoncement sont les deux armes de celui qui n'a pas d'arme, et qui s'offre en oblation, comme Spektorski, comme Jivago.

Mais il s'effectue dans le roman une prise de sens qui le différencie profondément : sans prévenir, le réel cristallisé par la pitié, authentifié par l'oblation devient liturgie. C'est le poème qui ouvre l'appendice du roman, le recueil de vers de Jivago. C'est Hamlet qui devient le Christ. Ou plutôt le sacrifice de Hamlet qui devient celui du Christ.

Le théâtre faux de l'histoire devient théâtre vrai de la passion selon Shakespeare et devient Vie selon le Christ.

Strelnikov, le mari de Larissa, homme intègre et terrible chef révolutionnaire, bientôt pourchassé par les procureurs de la Révolution qui la transforment en *joug* et en violence brute, vient à Varykino, a avec Jivago une entrevue avant de se suicider. Lara est déjà enfuie. Il s'auto-accuse.

« C'était la maladie du siècle, la folie révolutionnaire de l'époque. Au fond d'eux-mêmes, les hommes étaient tout différents de ce qu'ils étaient dans leurs discours ou dans leurs actes. Tous avaient des raisons de se sentir coupables de tout... »

Strelnikov s'accuse, comme le Raskolnikov de Dostoïevski. La Russie s'est mise à flamber comme « un cierge expiatoire pour toute l'infortune et tout le malheur humain ». Il est ce cierge, il brûle, à se sentir impur parce qu'il est trop pur.

Ce n'est pas s'accuser qu'il faut, c'est s'offrir. Et l'oblation de soi par le Docteur Vivant est quasiment invisible. C'est une sainteté perdue dans un immense anonymat. C'est pourquoi le poème « Hamlet » a une si déconcertante conclusion.

[241]

Tout se tait. Je suis monté sur scène  
Et j'écoute, adossé au montant  
De la porte, la rumeur lointaine  
Qui m'annonce tout ce qui m'attend.

Je suis la cible des ténèbres  
Cent jumelles sont braquées sur moi,  
S'il se peut encore, Abba mon père,  
Cette coupe écarte-la de moi !

Ton dessein têtue, pourtant je l'aime,  
Et ce rôle, je le prends en gré.  
Mais un autre drame est sur la scène :  
Donne-moi pour cette fois congé.

Mais on a pesé l'ordre des actes,  
Rien ne peut changer le dénouement.  
Je suis seul. Les pharisiens sont maîtres.  
Vivre, ce n'est pas franchir un champ. (Trad. de Michel Aucouturier)

Toute la poétique du poète semble changée. Ce n'est plus le « nous » de *Haute Maladie* (« Nous étions musique dans la glace »). C'est l'entrée solitaire de Hamlet sur la scène, pour un monologue. Dans ses « Remarques sur les traductions de Shakespeare », le poète-traducteur exclut de Hamlet la « tragédie de la volonté ». Non, Hamlet sait ce qu'il fait, il sacrifie le privilège de prince, ses « prérogatives » d'héritier du trône au nom d'un but plus élevé :

Dès le moment de l'apparition du spectre, Hamlet renonce à lui-même pour « accomplir la volonté de celui qui l'a envoyé ».

Et peu importe que Hamlet ait été « averti de la fausseté du monde par des voies surnaturelles », l'important est qu'il soit devenu juge de son temps. Pasternak explique ainsi les brutalités de certains monologues de Hamlet. « Il prélude au dénouement comme la messe précède la mise en terre. »

C'est là qu'intervient la substitution du Christ à Hamlet, et que la brutalité devient annonciatrice de la mise en terre, et donc de la Résurrection.

Jivago juge son temps. C'est lui le poète caché qui a raison contre les tribuns, les exécuteurs, les Saint-Just. Cela, c'est l'auteur de Jivago qui le sait. « Hamlet » a pour sujet lyrique plus le créateur de Jivago que Jivago lui-même.

L'acte d'écriture est devenu jugement et condamnation d'un monde faux. La « haute maladie » de Jivago, correspond à la « haute destinée » du prince. Tous deux venus dénoncer l'abîme qui sépare apparence et réalité, fausse vie et vraie vie.

Est-ce un appel à la prouesse ? au don public et théâtral de soi ? Non, c'est à contrecœur que le poète est devenu juge de son temps, seul contre tous. Mais sûr de soi comme Hamlet en dépit d'hésitations, comme le Christ en dépit de la prière au Père à

Gethsémani. Le poète du quotidien pris dans l'intransigeance de la poésie, le poète du « trait d'Apelle », du laconisme inouï est devenu victime traquée, et toutes les jumelles du monde sont braquées sur lui,

Extraordinaire évolution du poète de *Ma sœur la vie* vers la prière et l'oblation chrétienne, en somme vers l'« Imitation du Christ » de Thomas a Kempis. Simplement le laconisme poétique est devenu laconisme de la sainteté. Je voudrais conclure par les deux dernières strophes du poème « Le Prix Nobel ». Rappelons-nous que la main droite est celle qui bénit.

Mais la traque est plus pressante.  
Non, ma faute est ceci :  
Ma main droite est hors d'atteinte,  
Celle que mon cœur chérit.

Et le cou est pris dans la corde,  
Je voudrais qu'en ce moment  
Ma main droite puisse encore  
Essuyer mes yeux brûlants.

Et je voudrais rapprocher l'auteur de *Jivago* et celui des *Essais*. Montaigne écrivait : « Les hommes se donnent à louage : leurs facultés ne sont pas pour eux, elles sont pour ceux qui les asservissent : leurs locataires sont chez eux, ce ne sont pas eux. »

Au siècle de la Terreur généralisée à toute une société, le poète du point du jour, le poète de *Ma sœur la vie*, le poète du jardin, comme on a dit moqueusement, rejoint le noble bordelais contemporain d'un autre désastre, les guerres de religion. Il ne s'est pas donné à louage, il a résisté à une société entière qui se donnait à louage. Mais il a rencontré celui qui veillait pendant que tous dormaient.

Sans combat il s'était dépouillé  
Comme on renonce à des biens empruntés.

Sans l'épilogue en vers, le roman serait une trace qui s'efface. L'épilogue apporte la clé et donne la vraie lumière. De surcroît, en somme.



[243]

**VIVRE EN RUSSE** (2007)**VII. LES RACINES POÉTIQUES****B.****MOULIN DE L'HISTOIRE,  
MOULIN DE LA POÉSIE**[Retour à la table des matières](#)

La chaîne ARTE a diffusé un film du jeune réalisateur allemand Gerold Hoffmann *Les aventures d'un roman*, « *Le Docteur Jivago* ». Le montage d'une suite d'interviews de survivants des années 60 du siècle dernier nous a rappelé avec tact et émotion ce que fut l'incroyable tourment d'un poète qui dès les années 30 avait conçu un grand texte en prose mettant en scène l'histoire de la Russie au XX<sup>e</sup> siècle à travers le destin désordonné d'un médecin, le docteur Iouri Jivago, dont la première épouse émigre tandis qu'il reste en régime bolchevique, connaît un amour bouleversant avec une femme, Lara, dont le mari est un chef bolchevique bientôt liquidé par la Révolution qu'il a servie ; plus tard, Lara est arrêtée, le médecin poète se met en ménage discrètement, dans Moscou, avec une lingère, puis il meurt, pris d'une attaque dans un tramway. Décadence apparente d'un homme dont les vers, retrouvés par ses amis après sa mort, disent l'angoisse, le remords, l'émerveillement devant le monde. Il s'identifie à Hamlet, et, à travers Hamlet, au Christ.

Je suis la cible des ténèbres.  
 Cent jumelles sont braquées sur moi.  
 S'il se peut encore, Abba, mon père,  
 Cette coupe, écarte-la de moi. (Trad. de Michel Aucouturier)

Cette prière du Christ avant la Passion inspire tout le roman. Et Pasternak lui-même, comme tous les grands poètes, savait à l'avance son propre destin : mourir de mort naturelle pendant que les persécuteurs sonnent l'hallali. La persécution, sans la gloire du martyr...

Car la Passion vint : rejet du roman, envoi du manuscrit à l'étranger, où il est publié par le richissime éditeur communiste italien Feltrinelli, (qui mourra plus tard de mort violente en raison de son engagement dans les Brigades rouges), attribution du Nobel, campagne de presse haineuse contre le renégat qui doit supplier Khrouchtchev de ne pas le proscrire, puis, après sa mort, le 30 mai 1960, l'arrestation d'Olga Ivinskaïa, l'inspiratrice des bons et des mauvais jours, le prototype de Lara, celle à qui sont dédiés les vers les plus beaux de l'Épilogue.

[244]

Adieu, jours de détresse et d'affliction.  
 Séparons nous, toi qui jettes le gant  
 A tout l'abîme de l'humiliation,  
 Femme – de ton combat je suis le champ.

Dans le film de Gerold Hofmann, la fille d'Olga, Irina Emelianova, raconte avec précision l'histoire dramatique du manuscrit, les codes enfantins que prévoyait le poète pour avertir une amie de Paris, Jacqueline de Proyart, au cas où Olga serait arrêtée (un télégramme devait annoncer qu'elle « a la scarlatine »). Hoffmann a inclus un petit film pris à l'époque par Irina, où l'on voit le poète et Olga, dans un cheminement lent et inoubliable.

Les archives d'Olga Ivinskaïa furent confisquées, et jamais rendues à ce jour. La mémoire d'Olga Ivinskaïa, depuis longtemps réhabilitée par les tribunaux, continue d'être insultée. KGB, quand tu nous tiens !...

La revue *Novy Mir* avait refusé le manuscrit du *Docteur Jivago*, trente ans plus tard elle le publia : les temps avaient changé, ils s'appelaient maintenant « pe-restroïka ». Le fils du poète, Evguéni Borisovitch, fils d'un premier mariage, commença alors la collation de tout l'héritage littéraire du poète. On lui doit d'innombrables éditions partielles, la publication de brouillons du roman, d'inédits de toutes sortes. Depuis longtemps le roman interdit est dans toutes les librairies de Russie, dans de multiples éditions de poche. Quant à la poésie, celle du futuriste hétérodoxe que fut toujours Pasternak, celle de *Ma sœur la Vie*, de *Seconde naissance*, ou de poèmes révolutionnaires comme *Le lieutenant Schmidt*, elle aussi est depuis longtemps disponible partout, étudiée en classe, commentée à l'université.

Mais l'heure du pillage télévisuel a aussi sonné. Et le monstre sacré des émissions culturelles russes, Eldar Riazanov, vient de faire entrer Pasternak dans sa série sulfureuse « Parlons des étrangetés de l'amour » (citation de Pouchkine). Il s'agit d'une série de téléfilms sur les plus fameux « triangles amoureux » de la littérature russe, Gorki, Maïakovski, et bien d'autres. Voici donc Olga Ivinskaïa confrontée posthument avec la seconde épouse du poète dans une émission de fort mauvais goût à laquelle, hélas, hélas ! le fils du poète contribue...

En revanche, la bonne nouvelle, c'est que les éditions Slovo, dirigées par Diana Tavekelian, se sont lancées dans une édition complète à prétention académique, c'est-à-dire apportant les brouillons, les variantes, des inédits, toute la correspondance qu'on a pu rassembler. Les deux premiers tomes, consacrés à la poésie lyrique, viennent de sortir à Moscou. Ils rassemblent donc essentiellement l'oeuvre avant *Le Docteur Jivago*, la poésie futuriste et novatrice des années 20 et des années 30, à quoi s'ajoutent les poésies de guerre, celles de Jivago, et les vers du recueil *L'Éclaircie*, ces poèmes de la fin, si différents, d'une « simplicité extrême », dont « Hamlet », avec des variantes fort intéressantes. Au total onze tomes de prévus, dont le dernier comportera des souvenirs de contemporains. La préface est de Lazare Fleishman, un remarquable défricheur du contexte littéraire, politique et social des années 20 et 30, de l'université de Stanford.

[245]

Rappelons qu'en français le lecteur bénéficie de l'excellent volume de la Pléiade, dirigé par Michel Aucouturier, à qui nous emprunterons les traductions de ces deux quatrains, écrits durant la dernière maladie, à un moment où nul ne

pouvait penser que le poète persécuté deviendrait un grand classique de la Russie future :

Mon âme, vase frêle,  
Où comme en un moulin,  
S'écrase et s'entremêle  
Ce dont je fus témoin,

Fais du passé poussière,  
Ainsi que fut tassé  
L'humus des cimetières  
Par quarante ans passés.

Au moulin terrible de l'histoire s'oppose ainsi le moulin de la poésie, et c'est celui-ci qui, en définitive, emporte la victoire, et fait des cimetières un chant impérissable...

[246]

**VIVRE EN RUSSE** (2007)**VII. LES RACINES POÉTIQUES****C.****ÉTÉ FROID**[Retour à la table des matières](#)

La prose de Mandelstam semble tomber de son arbre poétique, comme un fruit coupé au sécateur. Car on a toujours une impression de sécateur dans le maniement que fait des mots ce poète toujours en colère, et toujours en état d'extralucidité. Un sécateur qui coupe sec, franc, et énigmatique parfois. Les petites proses ici rassemblées par Guislaine Capogna-Bardet, complètent le *Bruit du temps*, ou le *Sceau égyptien*, les deux chefs-d'œuvre en prose qui découpent, chacun à leur façon, un espace autobiographique dans des instantanés pris au grand magnésium de la photo poétique.

« Été froid », ce titre d'un des textes est presque un oxymore, Mandelstam aime le froid, ou plutôt le chaud et froid, le contraste, l'inattendu. Le réel qu'il découpe nous enchante par ces instantanés, tel ce passant juif qui crapahute comme un scarabée, « se frayant un passage entre les maisonnettes, dans la boue clapotante, les bras écartés, et les pans noirs de sa redingote chatoyant de reflets roux. » Les détails sont à la fois délicieusement absurdes, et dans le même temps, ce sont eux qui « justifient » le paysage, comme on justifie un texte en lui donnant sa rè-

gle. La règle ici, c'est le hasard nécessaire, l'espace noué à l'acteur du regard, le court-circuit entre l'art et le monde qui attend ce soubresaut. « C'est Altman qui a fait votre habit » ? demande le poète à un passant du quartier juif...

La méchanceté littéraire est ici à son aise. Le symbolisme russe avec ses images extraterritoriales, Andreï Biély avec ses longues phrases « calculées pour des vies de Mathusalem », la prose ornementale russe des années vingt, avec les « sauterelles des observations, remarques, notes » : tout un nuage de folklore marchant sur nous, comme une plaie d'Égypte... la prose contemporaine fait aux oreilles de Mandelstam « un bourdonnement dense de grillons. »

Il épargne souverainement, ou il condamne sans appel. Khodassievitch, poète de *l'understatement* poétique, lui plaît avec toutes les variantes qu'il a données « du thème de l'avorton ». Tchekhov est condamné : donnez trois billets de chemin de fer aux trois sœurs, et la pièce est terminée ! car Tchekhov n'est qu'un « galimatias de sous-rubriques de permis de séjour »... Le Théâtre d'Art de Moscou rejoint en enfer son auteur fétiche : un théâtre antithéâtral, le théâtre d'une génération de puritains qui aimaient les idées et détestaient le mot : « pour un intellectuel, se rendre au Théâtre d'Art, c'était presque comme communier, aller à l'église. »

[247]

Or Mandelstam aime et célèbre le cinéma et son action rapide, le théâtre de Meyerhold proche du cirque et du mime, l'acteur qui travaille « sans filet », devant tous, comme un trapéziste. « C'est soudé dans le mot », dit-il de l'acteur Yakhontov.

Les plus beaux textes de ce recueil sans unité autre que la plume despotique de Mandelstam sont des proses en transe poétique, où règne la métonymie, où « le marché de Soukharevka entre en rage comme un derviche de la secte des *khlysty*, où la cohue sent l'incendie, le malheur et l'insomnie... »

Les emballages du marché révèlent dans leurs cornets d'aléatoires et saugrenus fragments de Vies de saints, ou de Règlement officiels : une mosaïque littéraire qui plaît à l'auteur de ce grand puzzle du réel, qu'il moud rapidement, d'un tour de manivelle narrative.

Il y a toujours du despote en Mandelstam, mais avec beaucoup de tendresse. Les forces architecturales dorment en nous, il les réveille. La poésie reçoit en usufruit tout le réel, et il nous transmet son propre droit de jouissance à vie. Point n'est besoin de connaître les auteurs ou les acteurs dont il fait des esquisses si énergiques : sa vigueur est communicative, nous recevons le texte comme un grand coup de balai de bouleau sur le dos du baigneur dans l'étuve russe. Il est bon d'être étrillé par Mandelstam.

Et quand il aborde le thème du nationalisme qui a détruit l'Europe, et dit de celle-ci qu'elle a encore un crâne d'enfant aux fontanelles non consolidées, nous découvrons l'extrême actualité de ce poète qui aimait Lénine, et qui fut assassiné par la Révolution tombée dans la tyrannie.

[248]

**VIVRE EN RUSSE** (2007)**VII. LES RACINES POÉTIQUES****D.****LA RENCONTRE POÉTIQUE  
D'ANDREÏ BIÉLY ET  
D'OSSIP MANDELSTAM**

« Qu'est-ce que l'image – un outil dans la métamorphose du discours poétique croisé ? À l'aide de Dante, nous comprendrons. Mais Dante ne nous fera pas faire l'apprentissage : il a fait demi-tour et a déjà disparu. Il est lui-même un outil dans la métamorphose du temps littéraire qui s'enroule et se déroule, et que nous avons cessé de percevoir, mais que nous étudions, chez nous et en Occident comme une paraphrase des soi-disant formations littéraires. »

Mandelstam

« Brouillons d'Entretien sur Dante »

[Retour à la table des matières](#)

La thèse de Mandelstam est que la langue poétique ne peut se laisser enfermer dans la culture, qui est une « paraphrase des formations littéraires ». La langue poétique résiste à l'étau où on veut la contraindre parce qu'en elle prédomine « l'autonomie du matériau ». Dante, l'Arioste ou le Tasse sont des exemples parfaits de cette autonomie parce qu'en eux sont plus évidentes encore l'explosivité, et l'inattendu de l'harmonie. Tous trois sont apparus sur fond de « faim » de poésie. Sans cette faim, pas de poésie ! Telle était la faim de Pouchkine. Les vers doivent être pain quotidien, ce pain quotidien dont parle la prière de Jésus au Père.



Da oggi a noi la cotidianna manna. (*Purgatoire*, XI, 13) Envoie-nous la manne de tous les jours !  
 Da nispochletsya dnevnaïa manna ! (traduction de Lozinski)

La poésie doit être écoutée et prononcée, il faut déformer son visage, bouleverser la paix du visage, arracher le masque.

Quoi donc apparente Pouchkine aux Italiens ? La bouche travaille dur, le sourire propulse le vers, les lèvres s'empourprent allègrement et intelligemment, la langue pousse contre le palais avec confiance.

Le mouvement principal est le mouvement des lèvres, le mouvement d'un orage « qui mûrit comme un phénomène météorologique ». Le noyau de la poésie, c'est, en premier lieu, un noyau explosif d'énergie, c'est « orage qui éclate ou pas ».

[249]

Le XXXII<sup>e</sup> chant de l'Enfer, selon Mandelstam, « tout à coup tombe malade de slavonisme, d'un slavonisme insupportable et superflu pour l'oreille italienne ». Slavonisme, « Slavianchtchina », c'est l'orage des sons imprononçables, des chuintantes qui se télescopent. L'Enfer est une problématique consacrée à la physique des corps durs... Tout ce chant est dédié au fond, au fond de l'enfer, au fond du cosmos. Plus profond, il ne peut être, plus froid, il ne peut être. Il s'agit de l'absolu du froid, c'est moins 270 degrés, et tout, absolument tout est gelé.

Si je trouvais d'âcre, rythmes et rauques,  
 Et tels comme siérait au morne gouffre  
 Sur quoi les autres rocs se boutent,  
 De ma matière je presserais le suc  
 Mieux à plein ; mais étant à sec de verve,  
 Non sans émoi vais-je plus outre ;  
 Car ce n'est tâche à tenir en vain gab,  
 Recenser le fin fond de l'univers,  
 Ni jeu d'enfant qui babille à sa mère.

Cette traduction d'André Pézard pêche par une certaine préciosité qui trahit la rudesse de l'original, les fioritures archaïques ne seraient pas du goût de Mandelstam, et à l'évidence édulcorent le texte et l'interprétation qu'en donne l'auteur *d'Entretien sur Dante*. Autre exemple, le « fin fond » n'a évidemment pas la dureté du simple « fondo a tutto l'universo » de l'original, et Lozinski est ici plus fidèle.

Un peu plus loin Mandelstam cite le passage où est décrit le lac gelé :

Lors vis-je un lac qui par âpre gelée  
Eut semblance de verre et non d'eau vive.  
[...]  
Ainsi serrées jusqu'où se peint vergogne,  
Dans la glace gisaient les ombres blêmes,  
Sonnant des dents à refrain de cigogne.

Mandelstam décrit la puissance d'une « musique de la pesanteur », la vitesse croissante des corps qui tombent, l'inertie giratoire de la navette, l'action du levier et du cabestan, et enfin la démarche de l'homme (« postup ») en tant que matrice de toutes ses démarches (« postupki »).

Relevons la proximité entre poésie et mécanique, le lien avec les lois de la physique et avec la « démarche » de l'homme. La « démarche » (« postup ») est un concept très fondamental dans la pensée d'Andreï Biély. C'est la physique interne de l'homme, c'est sa géométrie mobile, la somme de ses gestes et démarches, ou actions. A la fin de *l'Enfer*, apparaît la figure terrifiante d'Ugolin, les pécheurs s'entre-dévorent, s'entre-mâchent, et Mandelstam commente ainsi cet effrayant passage : « C'est une entière escouade de Gargantua qui répète un alphabet explosif. Des géants nouveau-nés qui apprennent sur la crête labiale. »

[250]

L'Enfer est la somme de mouvements physiques, des concepts urbanistiques. Le Purgatoire et le Paradis sont plutôt des célébrations pyrotechniques. « Le planétarium de Dante, insiste Mandelstam, est loin de la conception d'une horloge mécanique parce que le moteur de cette ingénierie de cristal n'agit pas par trans-

mission ni par petites roues dentées, mais par un transfert infatigable de puissance en qualité. »

Pourquoi la *Divine Comédie* est-elle ce transfert magique et enfantin d'énergie ? c'est parce que le cinétisme de Dante est mû par l'infantile phonétique italienne, par un babil de nouveau-né, qui est ainsi une sorte de dadaïsme éternel. L'auteur de cet étrange déchiffrement de la physique phonétique du poème de Dante parle même de « zaoum », ou de langage transmental du poète italien, comme s'il s'agissait d'un futuriste du Moyen Âge. Mandelstam montre la lapidarité du poème, son déséquilibre interne qui sont le moteur de la phonétique. L'hésitation sémantique, l'infraction à l'homogénéité de l'image, une sorte de perpétuelle improvisation, de cri perpétuel, d'éclat sonore (« vykrik ») sont la caractéristique majeure de Dante (relevons que Mandelstam reprend le concept d'hésitation sémantique dont Tynianov a fait une dominante de la poésie de Blok). Mandelstam cite ce vers :

Cosi gridai colla faccia levata !  
Ainsi criai-je, la tête jetée en l'air !

C'est donc le cri qui domine sur l'architecture, le poète crie « mioid » et ça devient « miod » (littéralement *miel* devient *airain*), ou encore « laï » et ça devient « lioid » (littéralement aboi devient glace), Mandelstam ici ne cite plus, il invente des métamorphoses phonétiques similaires, pour rendre compte de la labilité sonore du poème de Dante (Évidemment, il faudrait trouver en français d'autres équivalents.)

Ces surprenantes équations phonétiques et sémantiques me font penser au texte de Biély, *Kotik Letiaev*, dont le titre même est un étonnant attelage phonético-sémantique. L'alliance de quelque chose qui se glisse furtivement (Kotik, diminutif du prénom Konstantin en particulier, et allusion au chat) et quelque chose qui vole (*Ietat* = voler), Donc ça glisse et ça vole, c'est sur le sol, C'est dans les airs. Quant à la cosmogonie de *Kotik Letiaev*, elle est construite sur une opposition qui est aussi pour ainsi dire une métathèse : stroï et roi. Autrement dit, l'ordre et l'essai, l'ordre et le désordre. Quelque chose de très parent des oppositions mioid-

mied, ou laï-liod. Dans ma traduction du récit de Biély, j'ai recouru à l'équivalent suivant, bien imparfait :

Mes premiers instants furent des bulles « Bulle, boule, tout boule-roule » fut ma première philosophie. Je pullulais dans des boules et plus tard je roulais dans des bulles, en compagnie de la Vieille ; Boule et Roue sont les premières formes : premiers agglutinements de bulles, abullissements de glute...

À lire *Entretien sur Dante*, on pourrait croire que Dante avait lu Roman Jakobson, « Les types linguistiques d'aphasie », ou encore « Les lois sonores du langage d'enfant et leur place dans la phonologie générale ».

[251]

Il me semble que Dante avait attentivement étudié tous les défauts du discours, avait prêté l'oreille aux bègues, aux murmurants, aux nasillants, à ceux qui avalent les lettres, et il apprit énormément auprès d'eux. Ainsi ai-je envie de parler du chant XXXII de *l'Enfer*. Une musique labiale particulière « abbo – galbo – bobbo – Tebe – plebe – zebe, converebbe ». On dirait qu'une nourrice a aidé à créer cette phonétique. Les lèvres tantôt font une moue enfantine, tantôt s'étirent comme une petite trompe.

Et Mandelstam perçoit même une sorte de nasillement de canard slave dans « Osteric, Tambernic, cric », ou encore une phonétique de criquet, ou une tendance au zéro phonétique comme au zéro absolu du froid. La poétique de Dante rejette la pensée syntaxique. « Son but est de donner sous forme d'alphabet épars, d'alphabet sautillant, brillant et éclaboussant les éléments mêmes qui, de par la loi de la réversibilité de la matière poétique, doivent s'unir en formules significatives. » <sup>61</sup>

---

<sup>61</sup> La réversibilité dont il s'agit ici n'a évidemment rien à voir avec la *Réversibilité* baudelairienne, elle-même empruntée à Joseph de Maistre et au concept du salut collectif, où les péchés de certains retombent sur tous, mais les vertus d'autres sauvent tous.

Il en résulte une sorte de petite danse héraclitienne de moucherons d'été. Le concept essentiel ici est la réversibilité. La réversibilité de la poésie, de l'énergie poétique. La danse héraclitienne des atomes.

Le visible chez Dante, tel que l'interprète Mandelstam, n'est pas adapté à une visibilité à petit rayon. Il s'agit plutôt d'une accommodation de rapace. Mandelstam décrit cette accommodation nocturne de l'œil dans sa rapacité : se focaliser sur le proche équivaldrait à la cécité. On ne peut saisir le lointain que par la vue latérale.

« Qui lutte avec le crépuscule, déchiffrant les objets lointains, ne peut distinguer ce qui est près. » Mandelstam traduit lui-même un passage du chant XXVI de *l'Enfer* pour se faire comprendre. Ce passage contient tous les éléments de cette vision rapace. Et la comparaison de la traduction de Mandelstam avec celle de Lozinski est frappante. Dans une des deux traductions, tout est mû par l'énergie, il se produit une sorte d'ascension authentique – le char du prophète Elie se précipite dans les nues –, tandis que dans l'autre traduction, tout est plus majestueux, tout a plus de relief et nous voyons le char d'Elie déjà enlevé dans le ciel.

Et il est caractéristique qu'emporté par son interprétation du vers de Dante, Mandelstam en vient à lire incorrectement le premier vers du passage cité.

Quante il vilan, qu'a l poggio si riposa  
Parfois se reposant sur la colline  
[...]  
Le vilain voit mille mouches de feu... (Pézard)

Mandelstam traduit :

Kogda mujichonko, vzbirajouchtchiïsy na kholm  
Quand le p'tit paysan grimpe à la colline

[252]

Lozinski, plus fidèlement écrit :

Kak selianin, na kholme otdykhaïa  
 Quand le villageois sur la colline se repose

Il est évident que Mandelstam n'a pas voulu voir le vilain au repos, mais au contraire sa dure ascension sur le sommet, aussi il accumule les expressions « l'étonnante ascension », « la puissance d'orgue », « le vertige », autant d'éléments d'une dynamique d'ascension, alors que chez Lozinski le paysage semble bucolique. (Le passage de Dante compare les mille mouches de feu que voit le paysan au repos de midi avec les yeux brûlants du char d'Élie « à son départir », comme dit Pézard.)

Nous rencontrons encore une autre thèse très étonnante dans le texte de Mandelstam. La thèse des langues se cachant l'une l'autre. Ainsi, derrière l'italien serait le grec, « le secret et chéri idiome grec ». Et de la même sorte Mandelstam sentait la présence du grec dans les profondeurs du russe. Autrement dit tout *l'Entretien sur Dante* est une expédition géologico-linguistique, en langue russe, vers les tréfonds de la langue italienne de Dante « afin de pénétrer les structures cristallines de sa roche, d'étudier ses mouchetures, ses veinures, ses œils et l'expertiser en tant que cristal de roche soumis aux plus aléatoires variations ». Mandelstam s'arme donc du marteau du géologue et s'enfonce dans les couches translucides du cristal de Dante.

Retenons les dates. *Premier rendez-vous* de Biély fut publié pour la première fois à Berlin en 1921 dans la revue « Znamia ». Puis, la même année, publiée sous forme de livre par la maison « Alkonost » de Petrograd. *Entretien sur Dante* fut publié pour la première fois à Moscou en 1967 ; Nikolaï Khardjiev conservait le manuscrit du texte depuis 1937, *l'Entretien* avait été écrit à Stary Krym et à Kaktebel, en Crimée, en 1933. Ainsi douze ans séparent ces deux textes, et leurs destins furent très différents. Cependant le dénominateur commun des deux textes me semble évident. Les deux poètes prennent chacun le marteau de géologue pour descendre en expédition géologique dans les tréfonds de la langue poétique. Il s'agit dans l'un et l'autre cas de spéléologie linguistique. Son gnome géologue abat les consonnes ; pas les voyelles, car on peut penser que, comme dans la langue sacrée hébraïque, les voyelles ne s'écrivent pas... Mais qui est le gnome, qui est le poète ? sont-ils identiques ? Non, sans doute pas ; il s'agit d'un double du poète, d'un gnome de *L'Or du Rhin*. Il y a le gnome, le poète et le trésor de la langue. Le

poète est à la fois le four et le trope mis au four, à la fois la migraine qui vrille la tempe, et la tempe elle-même.

Mon pic de gnome concasseur  
Entasse consonnes en in-folio.  
Je suis le trope stylistique  
Ô vous, idiomes linguistiques !  
Je suis le four craquant au feu,  
Je cuis, et farce les vers.

[253]

Andreï Biély écrit le lundi de Pentecôte, c'est-à-dire le jour de l'Esprit (*Dukhov den*), le jour de la Descente du Saint-Esprit. Vingt années plus tôt, il avait composé sa *Symphonie*, la première, et était devenu poète.

*Premier rendez-vous* est avant tout un rendez-vous avec la langue, avec les mystères et les sacrements de la langue, mystères contenus d'un côté dans l'Apocalypse de Jean, et de l'autre dans la physique atomique.

Langue, frémis du mot secret !

La danse des mots mène à la danse des sens. Le monogramme du Christ est inscrit dans le mot Vie, et il est équivalent à la formule de l'explosion de l'atome trouvée par Curie, aux mystères de la structure biologique déchiffrés par Mendeleïev. L'ancien étudiant chimiste Boris Bougaïev est devenu le poète Andreï Biély, boulanger-chimiste des mots, qu'il cuit dans son four (*dukhovka*) le jour de l'Esprit.

Dans le laboratoire enfumé  
J'apprends la décomposition.

Le poème danse par cercles sémantiques. Les visions apocalyptiques, empruntées à Ezéchiel, nous montrent les symboles des Évangélistes, le Taureau, le Lion, l'Homme et l'Aigle.

Comme Taureau, rugis, jubile !  
Comme Lion, parcours le sang !  
Ô cœur ! brandis ta dépouille !  
Aigle, tu me transperces !

Le poète accomplit une anabase vers les religions primitives, tout comme Dante, accompagné de Virgile, visitant le monde antique païen. Il s'agit du même cosmos antique, des métamorphoses et de « la suie allégorique ». Aujourd'hui les rôles ont changé, et il n'y a plus de métamorphoses, ou plutôt le chimiste Bougaïev étudie les nouvelles métamorphoses que sont les formules chimiques et l'atome. Biély traduit les antiques métamorphoses en formules nouvelles et les assemble dans le poème.

Le traducteur est un relieur.  
Au présent, il relie l'ancien.

Comme chez le Dante de Mandelstam, toute l'énergie de la poésie est liée à la géologie, ici elle est reliée à la physique de Curie.

Le monde explose chez Curie  
Bombe d'atomes qui éclatent  
En torrents d'électrons –  
Hécatombe non incarnée.

[254]

Ironie et pathétique se conjuguent. L'hécatombe est non incarnée, mais elle est menaçante.



Mandelstam avait eu des mots sévères pour Biély dans sa recension des *Carnets d'un Toqué* en 1923. Il se moque de la manie qu'ont les symbolistes d'appréhender partout des mystères mystiques, par exemple lorsque dans le récit-cauchemar de Biély le serveur du restaurant Praga de Moscou se dédouble sous l'effet du miroir. Mandelstam se moque de l'anthroposophie chère à Biély, il se gausse de l'idée de Steiner de construire le Temple de Jean, donc de l'Esprit, dans l'endroit le moins spirituel qui puisse être – l'Europe rassasiée des pensions sanatoria suisses. Pour lui, le génial créateur de Pétersbourg a laissé dégénérer sa prose poétique en une danse absurde, dépourvue de tout goût. Ni les *Carnets d'un toqué*, ni la Glossolalie ne pouvaient plaire à Mandelstam, qui y voyait un dévoiement ridicule, une trahison de la lucidité poétique.

Et cependant nous connaissons les vers écrits par Mandestam à la mort de Biély, en janvier 1934 :

Tes yeux d'azur, ton large front brûlant  
Guettaient la hargne rajeunie du monde.

Comme neigeon, il entourbillonnait Moscou,  
Incompris et compris, embrouillé et léger...  
Comme les libellules au ras des roseaux  
Les gras crayons accouraient sur le mort.

Les libellules sont ici venues de Tioutchev, en passant par *Premier Rendez-vous*, où le sens tourbillonne, comme légères libellules dans le ciel.

Là-bas dans ma tête-geyser  
S'ébrouèrent les nerfs chanceux  
Ainsi que sur l'étang s'épand  
Le voile fin des névroptères,  
Les pensers planent dans le ciel  
Labiles comme libellules.

Ainsi les vers se jouent des sens et des mots, les « nerfs » deviennent « névroptères » (*smysly* et *koromysly*) et « labile » devient « libellule » (*strekoza* et *strekocha*), transformation des métamorphoses ovidiennes et des formules de

Curie. Les explosions sont pleines de jeu, et le monde entraîné dans les tourbillons de Thomson semble jouer à un jeu de mutations ludiques. Plus loin dans le poème, le « don du Valdaï », un poème de Glinka qui célèbre les clochettes fabriquées dans le Valdaï, ces monts de la Russie centrale, se transforme en un opus hindou « darvaldaï », évoquant les Upanishads, et les révélations du Dalaï-lama. La cavalcade folâtre des sens tantôt débouche sur la sagesse himalayenne, tantôt au contraire se perd dans le brouhaha de l'orchestre qui, avant le concert, s'accorde dans la fosse.

[255]

Ô moments de l'impossible !  
On astreint les instruments !

Et c'est précisément le concert qui est le noyau du poème. Le morceau exécuté rappelle le « premier rendez-vous » avec la Dame, et également le premier rendez-vous avec les rébus de la chimie et de la physique.

Le sens accroît le chaos des têtes,  
Et il avale le cœur brûlant ;  
Les sons s'en vont insignifiants,  
Chacun s'isole absurdement.  
Hors des pensers – fuient les aigles,  
Hors des cœurs – l'image du lion,  
Et les lourds bœufs quittent les vœux,  
Le son ne lie plus le monde Un.

La musique est une construction éphémère, un instant de « monde Un », un instant où les énergies d'Ezéchiel et de l'Apocalypse apparaissent. L'unité mystique n'est pas dans une héraldique du monde, mais dans la dynamique des sens, dans la débandade des signes. Il se joue un « scherzo anatomique », et la réversibilité du discours devient évidente : retour à la phonétique infantile, au balbutiement de la fourmilière. Nous retrouvons les principes de la poétique d'*Entretien sur Dante*. En particulier cette réversibilité phonétique et sémantique qui est es-

sentielle aux deux poètes. Rappelons encore ce vers de Dante auquel Mandelstam fait un grand sort :

Mettendo i denti in nota di cigogna.  
Sonnant des dents à refrain de cigogne (Pézard)

Il y a là quelque chose qui rappelle la comptine d'enfant faite pour faire grincer les dents, une sorte de bestiaire enfantin et d'« agace-ouïe ». « Dante est le plus grand et le plus indiscutable poète de la réversibilité et de la matière poétique en procès de réversion. »

Et maintenant retour au Biély de *Premier rendez-vous* :

Bourdon ! l'essaim des matrones mégères  
Chuinte et chafouine dans tous les coins  
Voici la queue est arrachée, entrechats !

Le passage illustre à merveille le propos de Mandelstam sur la poétique enfantine « agace-ouïe » de Dante.

Que se sont dit les deux poètes sur la plage de Koktebel, les deux derniers étés de la vie de Biély, lorsqu'ils étaient ensemble ?

Nous ne le savons pas, car ni Klavdia Nikolaïevna, la femme de Bougaïev, ni Nadejda Iakovlievna, la femme de Mandelstam n'étaient admises à ces longs entretiens. Mandelstam parlait sûrement de Dante, et de son texte sur Dante qui était en gestation ; [256] on peut penser que Biély s'en enthousiasmait. Le chef d'orchestre du poème du *Premier rendez-vous* pouvait mieux que quiconque comprendre cette exégèse phonétique et dynamique du poème de Dante, la force acoustique que Mandelstam déchiffrait dans le texte italien, derrière son mysticisme, ses allégories médiévales. Biély ne pouvait que rappeler son poème à lui. Ils étaient au parfait unisson, après les désaccords du début des années vingt. De plus, tous deux des parias, dont le sort était pratiquement scellé, mais seul Mandelstam le connaîtra, car il survécut à Biély, et connut la Grande terreur. Peut-être les libellules voletaient et planaient acrobatiquement alentour. Sans doute on de-

venait que le chœur antique et les dieux païens n'étaient pas loin. La géologie tourmentée des monts d'alentour offrait son exégèse de la dynamique du monde. Peut-être Ossip lisait-il à Boris ce passage de son commentaire-poème : « Dans la danse du chef d'orchestre qui tourne le dos au public, c'est la nature chimique des accords de l'orchestre qui trouve son expression. La baguette n'est autre qu'une formule chimique dansante intégrant des réactions que seule sait appréhender l'ouïe ». La baguette contient tout l'orchestre, comme la formule du chlore contient tout le chlore. Et sans doute le chimiste Bougaïev, alias le poète Biély, dansait-il son enthousiasme sur la plage, dans un de ces tourbillons corporels que décrivent tous les mémoristes. La langue tissait et voltigeait autour d'eux. Il répondait à Mandelstam que la poésie est « un semis de coquecigrues atomistiques. »

Le destin tragique insuffle  
Sa fumerolle atomistique.

Et sans doute Mandelstam s'étonnait d'avoir pu si longtemps ignorer le génie interprétatif de son ami, de ce poète fol en Christ et frère en poésie, auteur de l'insensée poème linguistique de la Glossolalie, de ce poète russe qui parlait « en langues » comme les premiers apôtres. S'écrivaient secrètement les vers futurs, qui seront tracés sur le papier à la mort du frère fol en poésie :

On te coiffa de la tiare bouffonne  
Maître et bourreau, souverain et idiot !

Les libellules se posaient sur les roseaux de la berge, sans même sentir l'eau, et celui qui allait survivre jusqu'au martyr pensait :

Nos vies tout droit – des croquemitaines ?

[257]

**VIVRE EN RUSSE** (2007)

**VII. LES RACINES POÉTIQUES**

**E.**

**ALEXANDRE BLOK  
ET ANDREÏ BIÉLY**

[Retour à la table des matières](#)

C'est un des héros sans nom du *Poème sans héros* : « Alexandre notre Soleil », comme écrivit Akhmatova le jour de ses obsèques, en 1921.

Et son verbe a su dire  
En quel espace vous étiez,  
Hors du temps projetés, –  
En quels cristaux, en quels limbes d'ambre  
Là-bas au delta du Léthé-Néva.

Ce fleuve Léthé qui embrasse puissamment Saint-Pétersbourg, c'est celui qui a vu au Château Michel le régicide tu par toute l'histoire russe au XIX<sup>e</sup> siècle, mais qui a nourri le sous-sol karamazovien de la Russie parricide. Ce régicide est évoqué dans une superbe scène du roman poétique d'Andreï Biély *Pétersbourg* paru en 1913. Paul I<sup>er</sup> fut assassiné le 11 mars 1801 dans sa chambre à coucher par des conjurés qui avaient mis au courant le Tsarevitch. « De derrière la mousseline,

dans l'embrasure, sur l'argent mobile de la nuit, là-bas tremblait une ombre noire et malingre ».

Quatre-vingts ans plus tard, autre régicide ; l'empereur Alexandre II est déchi-  
queté par une bombe, on est un premier mars. Alexandre Blok dans *Châtiment*  
rappelle cette date :

Et cette heure diurne du siècle –  
La dernière, on l'appelle le Premier mars !

Les deux poètes – « frères », Blok (1880-1921) et Biély (1880-1934), dont les œuvres et les vies sont si proches, ont tous deux voulu inscrire des épitaphes dans la culture russe. La vengeance des fils est le vecteur de *Châtiment*, la terreur est le vecteur de *Pétersbourg*. L'imprécation et le sortilège sont des armes poétiques de Blok, qui intitule un de ses cycles *Iambes* et un autre *Les Mondes terribles*. Le sortilège maléfique et le leitmotiv obsédant sont les armes poétiques de la poésie comme de la prose de Biély. Et le parricide implicite déborde largement leur œuvre, on le retrouve partout, en particulier dans l'œuvre de Mérejkovsky qui écrit sa Trilogie romanesque et historiosophique du meurtre dans le palais. Les Erynnies sont à l'oeuvre en Russie. Les pas du Commandeur sonnent en mineur comme au début du *Don Juan* de Mozart. Un poème de Blok de [258] 1913 intitulé ainsi souligne l'arrivée lourde du destin aveugle. Il cogne à la porte, il va réclamer des comptes au libertin insouciant, à la ville débauchée traversée par les phares jaunes des automobiles dans la nuit de Pétersbourg.

Dans le menaçant brouillard du matin  
Sonnet les cloches une dernière fois :  
Donna Anna se relèvera le jour de ton heure ultime.  
Anna se lèvera le jour de ta mort.

Cette heure blafarde du matin, qui est celle du *Monde Terrible* et de *Châtiment*, celle dont la trace est si fréquente dans les Carnets de Blok, celle du retour des Îles et de la débauche désespérante, celle où sonnent les pas de Celui qui va entrer dans la maison et réclamer le festin de mort, c'est l'heure de Blok, l'heure de

toute sa poésie tantôt drolatique, tantôt macabre, toujours tendue comme une corde de violon dans un menaçant ralenti. Romantique, adorant sa mère, correspondant avec un père absent qui enseignait à l'université de Varsovie, le poète a traversé météoriquement trois phases : celle de la « Belle Dame », où il invente pour la Russie un monde courtois qu'elle n'a point connu, et qu'il étudie à l'Université, puis celle des Tziganes, des guitares de la poésie d'Apollon Grigoriev, son dieu en poésie, celle aussi du monde violet de la peinture de Vroubel, qui meurt fou après avoir peint des dizaines de Démons d'après Lermontov. Et enfin il s'abîme dans la phase finale de la « Joie-Souffrance » de son héros dans le drame lyrique *La Rose et la Croix*, troubadour et cathare, amoureux de l'impossible, et l'impossible c'est la Russie, une Russie qui hait l'intelligentsia, et donc qui le hait lui. Une Russie où rôdent le meurtre collectif et le pillage des manoirs seigneuriaux (ce qui arrivera à celui de la famille). Blok finit par la vision des *Douze*, dans un poème jailli en une nuit de janvier 1918 : douze gardes rouges comme douze apôtres, la ville fin du monde, le cabot de Méphistophélès derrière ces drôles d'apôtres et le Christ devant. Le poète allait sombrer mentalement trois ans plus tard, malade du *tabes dorsalis*, laissant à la Russie les plus désespérés vers qu'elle ait jamais écrits :

Ô ! si vous saviez, enfants,  
Le froid et la nuit des jours à venir.

Autre sismographe du malheur en marche, Andreï Biély est, lui aussi, un enfant de l'université, le fils d'un professeur, mais de Moscou. Et lui aussi un rêveur de la Toison d'or, un Argonaute qui, un moment, crut découvrir dans la Russie des sectes violentes la Parousie à venir. Fils de Gogol dont l'œuvre est présente en lui à chaque pas, tant par l'enchantement stylistique que par la passion théosophique, ou l'exposition pathétique au ridicule ; crucifié par sa propre imagination, Biély est inclassable. Dans *Pétersbourg*, une sorte de long et lent sortilège qui tient aussi du polar et de l'évocation des morts, deux dominos traversent la ville qui rend les habitants transparents et « cérébraux » : un domino rouge démoniaque, instrument du parricide fantasmé, et un domino blanc presque invisible, le Christ. Mais la bombe éclate, la ville tient bon, mais se fissure, [259] l'homme survit mais devient idiot. Et les cris du poète un moment émigré à Berlin, en 1921, dansant frénétiquement le fox-trot et reniant sa foi théosophique, transforment certains de

ses vers en hurlements grand-guignolesques. D'ailleurs le grand guignol ne va plus le quitter. Il s'insinue par toutes les brèches fictionnelles de Moscou, trilogie qui fait pendant à *Pétersbourg*. Rentré en Union soviétique, le poète pantin tragique n'arrive pas à exécuter la « commande sociale » que le régime lui impose. Trotski le traite de haut dans *Littérature et révolution*. Quand Boris Bougaïev, en littérature Biély (ce qui veut dire Le Pur) meurt, Mandelstam écrit des vers éblouissants sur ce « patineur » vertigineux, ce « rassembleur d'espaces, ce maître en turquoise, ce martyr, ce guide, cet idiot ». Biély est mort d'un coup de soleil, en vrai Argonaute. Il avait lui-même prédit sa chute d'Icare dans l'espace muet de la Russie, sous le regard maléfique des forces qui, toute sa vie l'ont guetté, lui, le disciple russe de Zarathoustra, le naïf égaré au milieu des champs méchants qui guignent l'Éternité.

Elles crèvent de chaud, les isbas,  
En louchant méchamment.  
Le soir, vers le champ  
Inconnu et qui se tait.



[260]

**VIVRE EN RUSSE** (2007)**VII. LES RACINES POÉTIQUES****F.****PÉGUY ET IVANOV :  
LA POÉSIE RELIGIEUSE  
EN FRANCE ET EN RUSSIE  
AU SORTIR DU POSITIVISME**

[Retour à la table des matières](#)

À la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, les deux pays, France et Russie, connaissent une prédominance intellectuelle nettement anticléricale. Le positivisme a gagné les esprits. La notion de progrès, d'historicisme, les théories de Taine, celles de Mikhaïlovski occupent le terrain.

Les grands maîtres de la pensée française sont des non-catholiques, des positivistes, des poètes de l'histoire comme Michelet, ou de l'humanité comme Hugo pour qui le divin se construit dans une marche vers l'Homme collectif, vers l'Humain, le Peuple, la Justice. Il s'agit sans doute d'une pensée religieuse sécularisée, mais elle ne laisse plus de place à l'Église établie, qui vit d'une autre vie, avec les nouveaux miracles, les nouvelles basiliques que l'on construit à Paris (Montmartre) et à Lyon (Fourvière). Un fossé semble se creuser entre la religion catholique ritualiste et la pensée progressiste.

Pour la Russie, le problème est assez similaire, quoique différent. L'intelligentsia, comme l'a définie Boulgakov, un ancien marxiste passé à la pensée idéaliste, puis à l'orthodoxie, est devenue une sorte d'ordre religieux antireligieux, une fraternité athée du progrès. Partout est déchiffrable une « imitation du christianisme », et bien plus tard Nabokov dans *Le Don* s'amusera dans un chapitre scandaleux pour cette intelligentsia à assimiler la figure antireligieuse de Tchernychevski à la figure du Christ. Mais le constat est parallèle à celui que l'on peut faire en France : la forme historique du christianisme, l'orthodoxie, a vécu...

Dans la France positiviste, celle de Comte, de Flaubert, de Maupassant, de Zola, de Louis Pasteur, l'apport religieux des temps anciens est moqué ou ignoré, moqué dans *La Faute de l'abbé Mouret* ou dans le conte de Flaubert *Un cœur simple* : le religieux est un reliquat touchant, mais risible. Cependant Verlaine le premier mit fin de façon radicale et géniale à cet ostracisme du religieux avec le recueil de *Sagesse*. « L'auteur de ce livre n'a pas toujours pensé comme aujourd'hui. Il a longtemps erré dans la corruption contemporaine, y prenant sa part de faute et d'ignorance. Des chagrins très mérités l'ont depuis averti, et Dieu lui a fait la grâce de comprendre l'avertissement. Il s'est prosterné devant l'autel longtemps méconnu, il adore la Toute Bonté et invoque la Toute-Puissance, fils soumis de l'Église, le dernier en mérite, mais plein de bonne volonté. » C'étaient des mots d'une nouveauté radicale dans la France de l'époque, et même dans l'Europe de [261] l'époque. On n'en trouvera point l'équivalent dans la poésie ni dans la culture russe qui va de Mérejkovsky à Berdiaev. Le face-à-face de Dieu et de Verlaine est direct, biblique, et catholique :

Mon Dieu m'a dit : Mon fils il faut m'aimer, tu vois  
Mon flanc percé, mon cœur qui rayonne et qui saigne.

Huysmans, puis Claudel, Francis Jammes et une pléiade de poètes catholiques, dont des juifs convertis comme Max Jacob (mort en déportation) ont profondément modifié les choses, transfigurant littéralement le paysage intellectuel français. Les cinq grandes *Odes* de Claudel ont inauguré un renouveau lyrique sans précédent depuis la Pléiade, une poésie lyrique libre, ample, avec une force

épique, un souffle biblique. La liturgie affleure, mais insérée dans une poésie urbaniste, unanimiste...

Mon âme magnifie le Seigneur.  
 Ô les longues rues amères d'autrefois, et le temps où j'étais seul et un.  
 La marche dans Paris, cette longue rue qui descend vers Notre-Dame.

Les grands thèmes catholiques se sont inscrits dans le livre de la poésie française d'où ils avaient disparu à l'âge du positivisme. De tous les poètes catholiques, le plus militant, celui qui a le plus balayé l'ancien humanisme rabougri, mais sans renier le socialisme des Michelet et des Hugo, a été sans conteste Charles Péguy. « Jeanne d'Arc », le « Mystère de la Charité », le « Porche de la deuxième vertu », le « Mystère des saints innocents », la « Tapisserie de Sainte Geneviève », les « Quatrains », et, pour moi par-dessus tout « Eve » ont métamorphosé la poésie française. Le souffle extraordinaire, l'haleine liturgique de ces poèmes étaient impensables dans la France positiviste.

Je choisirai un moment de l'immense poème « Eve », raz-de-marée de quatrains en répons, en chaînes, en greffons de litanies sur une trame presque hésychaste de prière perpétuelle par le souffle humain. C'est le récit de la Résurrection des morts, tiré de l'Apocalypse et de toute l'iconographie chrétienne, inspirée par la vision d'Ezéchiel, formée par les grands Jugements derniers byzantins, transformée par la vision verticale de Michel-Ange dans la chapelle Sixtine.

Femme vous m'entendez, quand les âmes des morts  
 S'en reviendront dans les vieilles paroisses  
 Après tant de batailles et parmi tant d'angoisses,  
 Le peu qui restera de leurs malheureux corps  
 Et quand se lèveront dans les champs de carnage  
 Tant de soldats péris pour des cités mortelles,  
 Et quand s'éveilleront du haut des citadelles  
 Tant de veilleurs sortis d'un terrible hivernage

La levée des corps correspond à la descente du Maître. Les hosannas ne montent plus des cloches, les Ave Maria ne tombent plus avec l'angélus, l'antique Satan recule devant le Saint des Saints.

[262]

Quand on n'entendra plus que le sourd craquement  
D'un monde qui s'abat comme un échafaudage,  
Quand le globe sera comme un baraquement  
Plein de désuétude et de dévergondage

Quand l'immense maison des vivants et des morts  
Ne pourra plus montrer que sa décrépitude,  
Quand l'antique débat des faibles et des forts  
Ne pourra plus montrer que son exactitude...

L'immense exhaussement de l'univers se poursuit avec la puissance lente des litanies de Péguy, les martyrs se lèvent, l'homme se lève de la plus antique tombe :

Quand tout se lèvera pour un appareillage  
Qui sera le dernier des appareillements

Quand les ressuscités s'en iront par les bourgs  
Encor tout ébaubis et cherchant leur chemin...

Le poète peu à peu nous fait sentir en notre être profond l'immense démembrement et l'immense remembrement du monde. Il me semble que ce démembrement-remembrement, c'est la poétique même de Péguy, un démembrement-remembrement du langage qui est l'image de celui qui s'accomplit dans le monde sous la poussée du divin. En somme, une immense variation sur le thème du jugement dernier.

George Steiner a parlé dans son magnifique livre des *Présences réelles* de l'art comme d'une eucharistie. En ce passage de la fresque d'Eve, n'avons-nous pas une présence réelle du thème de la Résurrection des morts ? Et ne pouvons-nous pas

entendre dans le poème de Péguy un immense développement de l'affirmation du Symbole de Nicée, si bien rendue dans la liturgie orthodoxe russe en raison de l'emploi du slavon d'Église : *Tchaïou voskresenie mertvykh...* (J'attends, j'espère la résurrection des morts – *Et exspecto resurrectionem mortuorum.*)

Péguy est un grand maître de l'actualisation des thèmes catholiques (chrétiens, mais dans leur version catholique). Claudel est un exploitant de cette foi, de cette foi en friche quand il y pénètre, et il la met en forme mystériale, en dialogue, dans *L'Annonce faite à Marie*.

Péguy l'actualise. Comme il actualise Sophocle quand il lit la révolution russe de 1905 à la lumière d'*Antigone*. Quand il lit dans la supplique au Tsar des ouvriers de Petrograd l'antique supplique des Suppliants dans *Œdipe Roi*.

Grâce à Sophocle, il retrouve dans la révolte russe la suprématie du suppliant sur le supplié. Nous voici revenus aux temps antiques. La force du faible est la marque des plus hautes pensées de l'Hellade. Elle préfigure le christianisme. Mais pas métaphoriquement, en acte, en actualisation. Et le *misereor super turbam* du christ qui pleure sur la foule (Marc 7,2) reprend plus fort encore cette lamentation qui englobe le suppliant et le [263] supplié. L'édition Pléiade de Péguy nous fournit le texte de l'article signé Durel dans le Bulletin des professeurs catholiques de l'Université portant sur Eve.

« Polyeucte excepté, que Péguy nous enseigne à mettre au-dessus de tout, tout permet de penser que cette Eve est l'oeuvre la plus considérable qui ait été produite en catholicité depuis le XIV<sup>e</sup> siècle. » Et l'auteur décrit l'interminable adresse de Jésus à Marie comme le plus extraordinaire « ressourcement » dans l'oeuvre de Péguy. De la liturgie de Péguy Georges Sorel disait. « C'est de la théologie détendue », ou encore que c'était du dogme, mais exprimé avant le dogme, psychologiquement antérieurement au dogme...

Le ressourcement de Péguy fait penser à celui d'Ivanov, son contemporain (mais qui vécut beaucoup plus longtemps). Il s'adressa pour commencer à l'Antiquité, et il n'y renoncera jamais. Ensuite il s'adresse au christianisme, c'est-à-dire qu'il suit l'ordre de la Révélation. En poésie russe, la barrière entre liturgie orthodoxe et poésie fut plus forte, reste plus forte qu'en poésie française ; le symbolisme russe l'a beaucoup ébranlée, mais il n'a pas vraiment réussi à la faire tomber.

Les Sociétés de pensée religieuse et philosophique ont en définitive échoué à faire tomber le mur de préventions entre intelligentsia et religion orthodoxe. Mérejkovsky et Vassili Rozanov ont élaboré des variantes gnostiques ou intimistes sur le christianisme historique. La liturgie ne les a pas inspirés. En définitive Pouchkine avec son poème de sa dernière année qui cite la prière de pardon de saint Ephrem le Syrien est allé beaucoup plus près de l'essence de la liturgie que ces poètes néochrétiens. Alexandre Blok et Andreï Biély ont certes tenté une fusion plus intime entre poésie et liturgie, les thèmes liturgiques sont nombreux dans leur oeuvre. Biély est allé en pèlerinage au monastère de Diveevo, l'année après la canonisation solennelle de saint Séraphin de Sarov (1903). Dans la correspondance qu'il eut avec Ivanov, il accuse celui-ci de ne pas être vraiment chrétien, accusation qui peut sembler étrange à ceux qui connaissent mal l'histoire du symbolisme russe et restent sur l'idée de la conversion d'Ivanov au catholicisme, épisode bien plus connu (et tardif) que le rapprochement que tenta Biély avec l'Église orthodoxe dans sa propre vie. Mais les emprunts à la liturgie resteront en définitive assez lointains, ce ne sont presque jamais des prières authentiques comme dans le poème de Pouchkine « Otsy poustynniki... » La jeune Kouzmina-Karavaïeva, qui plus tard prendra, comme Boulgakov, ou comme Ellis, le chemin de l'Église réelle, et deviendra moniale orthodoxe à Paris (précisément sous l'autorité spirituelle du père Boulgakov), écrit en 1912 :

Fille lointaine des Scythes porte-feu  
Depuis toujours je peine en captivité.

Une captivité qui semble avoir été celle de toute une génération, qui cherchait le chemin de l'esprit, mais refusait la voie de l'Église historique. Aussi, toute la poésie symboliste d'avant la Révolution (à l'exception sans doute de Blok) est-elle captive des thèmes de l'Antiquité, c'est-à-dire de la religion antique, dont on recherche le feu religieux, et pas du tout seulement la surface des métaphores mythologiques. Et voici la prière de la poétesse dans « Notre Dame » :

[264]

Je m'appuierai aux voûtes sombres  
Et j'attendrai, ô Reine des peuples,  
Que tes miracles me restituent  
L'azur de Ton firmament.

Viatcheslav Ivanov réinterpréta le mythe de Dionysos écartelé pour faire de ce dieu païen supplicié une approche du dieu crucifié. Mais la captivité par l'Antiquité païenne subsistera, me semble-t-il, jusqu'à la conversion au catholicisme, et alors seulement naîtront les poèmes du *Carnet romain* sur les thèmes mariaux.

Si nous relisons un poème de l'année 1890, intitulé « L'Ascète », nous voyons qu'il est écrit sous le signe de l'Évangile, puisqu'il porte en exergue les mots de l'Évangile de Jean (Jean, 14, 10) « Az jivou, i vy jivy budete », mais le sujet du poème est l'Ascète, l'ascète qui célèbre un monde sur lequel la hache est tombée, comme sur la tête du Baptiste, un monde où l'image du fourneau de Prométhée transparait :

Ils se fondent au brûlant du creuset,  
En flammes éternelles d'Amour.

Le thème du creuset nous renvoie au fond prométhéen, ou à l'alchimie. Le mot « corybante » nous renvoie à l'Antiquité, les corybantes étant des prêtres de Cybèle qui se livraient à des danses orgiaques.

Et moi, corybante, seigneur de la chair mortelle,  
Je dansai aux sons des fers de nos captifs.

La « présence réelle » du christianisme a mis beaucoup de temps à s'instaurer dans la poésie de Viatcheslav Ivanov. Comme dans celle du symbolisme russe dans son ensemble.

Et si nous relisons le poème autobiographique d'« Enfance » (*Mladentchestvo*), nous y trouvons l'écho des visites de quakers, ou encore le visage de la mère absorbée dans la lecture de l'Évangile, mais nous n'y trouvons pas de souvenir de la liturgie orthodoxe. En revanche, la fin du poème évoque plusieurs apparitions de nature surnaturelle. Il y a d'abord le « vieux moine » qui apparaît à l'enfant, « hôte des moissons de l'enfance ». En capuche, avec une petite barbe, dans sa soutane noire il fixe l'enfant d'un regard mystérieux. Il est le Visiteur. Il y a aussi saint Nicolas de Mire qui apparaît au père, « infatigable négateur de Dieu, juge critique des époques qui ont tissé les mythes ». L'icône du saint, protecteur des malades (entre mille autres fonctions) est au-dessus de lui. La mère aperçoit l'hôte mystérieux avant même le père, elle trébuche sur le tapis de surprise. Enfin il y a celui-là même qui est descendu de l'icône.

Et je vois c'est Lui qui entre,  
 Le tout sévère, de son cadre descendu...  
 Tu l'as brodé ? c'est bien lui !  
 Il me tend la coupe et me dit  
 De répéter après lui la prière...

[265]

Le poème s'achève par la vision des deux anges de Lumière et de Ténèbre qui se tiennent auprès de l'iconostase de l'église de Saint-Spiridon près des Étangs Purs (aujourd'hui disparue). La strophe comporte d'évidentes réminiscences de Pouchkine, de son poème en tercets dantesques « Au début de la vie ». Le poète y décrit un jardin aux statues antiques païennes, aux hautes frondaisons, où il se retire dans la solitude. Deux « démons » y sont représentés, l'idole de Delphes et un Hermaphrodite. A l'église de Saint-Spiridon, le petit Venceslas Ivanov aperçoit devant chaque plate-forme à droite et à gauche de la soléïa, là où chantent les deux chœurs, deux idoles de cuivre, dont l'une est qualifiée de « démon », ainsi commence-t-il à distinguer la lumière des ténèbres dans le symbolarium du monde, ainsi que faisait l'adolescent Pouchkine dans le jardin à l'antique...

Un rai d'ambre baise mes paupières  
 Et écrit le mot « joie » sur le mur –



Et le cœur en moi soudain  
S'est figé dans une félicité aurorale !  
Tout dort. Déserte est cour de sable !  
Je cours au jardin embaumant.  
Dans les fleurs jouent les papillons  
Ainsi que des fleurs ailées.  
Pour la première fois une force solaire,  
Que ne connut pas mon premier paradis  
M'emplit la poitrine à l'excès  
Et sans bruit s'y déposa.

Cette plénitude rappelle l'étrange ivresse qui emplit le jeune Pouchkine, liée non aux anges de l'Église, mais aux idoles du jardin. L'un pressent la plénitude du cœur, l'autre celle de l'amour, mais ne s'agit-il pas d'un écho ? Ivanov n'est pas encore détaché de l'Antiquité, il ne s'en détachera jamais vraiment. Ainsi s'achève le poème « Enfance ».

Une source a jailli ; dans l'eau vive  
Se contemple mon nouveau double...

Le dialogue mystique avec Dieu n'est peut-être pas une tradition dans la culture russe, la poésie russe, comme il l'est dans la poésie espagnole, grâce au génial Saint-Jean de la Croix, comme il l'est devenu dans la poésie française à partir des sonnets de Verlaine dans le recueil *Sagesse*. La simplicité, l'immédiateté du dialogue de Verlaine le pécheur et de son dieu ont marqué la poésie française d'un tutoiement direct avec Dieu qu'étrangement, la poésie russe, même dans tout l'effort symboliste, n'est point parvenue à atteindre.

[266]

**VIVRE EN RUSSE** (2007)

**VII. LES RACINES POÉTIQUES**

**G.**

**LE POÈTE  
EN SALTIMBANQUE,  
DE POUCHKINE  
À KHODASSIÉVITCH**

« Le domino, pour mieux voir, releva le loup sur son front. Les dentelles de la barbe, de part et d'autre du visage, semblèrent deux somptueuses ailes. »

Andreï Biély, *Pétersbourg*.

« Un bout de chemin ensemble » (*ib.*)

[Retour à la table des matières](#)

La mission du poète en Russie a été définie par Pouchkine non pas définitivement, mais indélébilement. Tout poète écrit, tout lecteur lit de la poésie en gardant la trace de trois poèmes de Pouchkine. Il s'agit du « Prophète », qui date de 1826, du « Poète » qui date de 1827, et de « Au poète », de 1830. Le poète décrit l'appel de la vocation poétique comme un supplice qui rend sensible à tout l'univers, et qui fait de l'homme poète et pécheur un prophète de Dieu ressuscité par le Verbe divin. Le « Poète » dit la vanité du poète avant le moment de son élection, puis son isolement et la souffrance à laquelle le soumet cette élection. « Au poète

te » fait du poète son seul et propre juge, sa seule juridiction. L'allusion au trépiéd de la Sibylle l'inclut dans les voyants, un peu comme Michel-Ange dans la voûte de la Sixtine a mêlé les sibylles aux prophètes de l'Ancien Testament, Véritable mutant, le poète est le plus misérable de tous les êtres avant son Election, mais après il devient prophète, il entre au Ciel de la Sixtine.

C'est sur ce fond de tradition pouchkinienne que Jean Starobinski nous servira d'introducteur puisque son beau petit livre *Portrait de l'artiste en saltimbanque*<sup>62</sup> évoque le lien entre l'exposition du poète et celle du clown face à la foule. Le mythe en est né en France et en Europe dans les années trente du XIX<sup>e</sup> siècle. Gautier, Banville ont célébré le clown, stupéfiés par son agilité, sa légèreté, qui succèdent sans préambule à la gaucherie. Baudelaire a décrit la déchéance du poète en clown, dans son poème « l'Albatros » :

Ce voyageur ailé, comme il est gauche et veule !

Et dans son poème en prose « Le vieux saltimbanque », Baudelaire décrit un « pauvre saltimbanque, voûté, caduc, décrépité, une ruine d'homme, adossé contre un des poteaux de sa cahute [...] Il était muet et immobile. Il avait renoncé et abdiqué. Sa [267] destinée était faite. Mais quel regard profond, inoubliable, il promenait sur la foule et les lumières... »

Le cirque, cet œuf rond, ce mandala des joies, de la souffrance et du rire humains, contient essentiellement cet être pitoyable mais agile, lourdaud mais acrobate, grotesque mais qui semble avoir des ailes dans le dos : le clown...

« Le pitre, c'est moi », disait le peintre Rouault, dont la série de toiles sur le thème du clown est particulièrement tragique et nous conduit jusqu'à l'assimilation du clown au Christ. Le pitre, c'est-à-dire l'exilé, l'artiste hors de son vrai lieu (et il n'y est jamais, nous ont dit tous les romantiques), l'artiste en habit à paillettes, véritable « roi de dérision », comme le Fils de l'homme dans les Évangiles.

Laforgue, lui, déclare avec une outrance miséricordieuse :

---

<sup>62</sup> Jean Starobinski, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, Genève, 1970.

Ne jetez pas la pierre  
Aux blancs parias, aux purs pierrots !

Et puis il y a Mallarmé et son poème « Le pitre châtié », où il se découvre que le génie du pitre était inséparable de son fard. Il s'agit sans doute d'une réponse à Baudelaire. Nous avons deux versions de ce sonnet de jeunesse, celle parue en 1887 et le brouillon rejeté, qui fut publié par le gendre de Mallarmé. Ce brouillon confirme qu'il s'agit bien de l'image du clown qui se jette par une fausse fenêtre dans le décor et, en retirant son fard, perd son génie, car ce fard était « tout mon sacre ». Ce poème préfigure bien étrangement *La Baraque de foire* d'Alexandre Blok où le poète se jette aussi dérisoirement par le décor de papier dans un faux vide. Relisons la première version que nous donne en annexe l'édition de la Pléiade :

J'ai, Muse, – moi ton pitre, – enjambé la fenêtre  
Et fui notre baraque où fument tes quinquets.

Les symbolistes russes ont aimé cette image du pitre qui se défenestre dans la cabane du guignol. Blok, bien sûr, avec sa pièce, que mit en scène le jeune Meyerhold. A la fin de la saynète, Arlequin saute par la fenêtre, se rend compte que le paysage est en papier, fait une cabriole dans le vide et se retrouve dans les bras d'une Morte au linceul blanc qui n'est autre que Colombine. Dans une autre saynète grotesque, *L'Inconnue*, on entend le dialogue du poète et du bouffon sur le thème de l'amour, de la poésie et du service de l'État. « Il me semble parfois que si j'étais au service de l'État, je parviendrais à échapper à mon angoisse » déclare le poète au bouffon, avant de lui arracher une touffe de cheveux,

Andreï Biély, lui aussi, a recouru à l'image du masque, du bouffon, de l'auto-dérision pour désigner le poète. Dans son roman où tout Pétersbourg devient une baraque de foire, passent deux dominos, l'un rouge, démoniaque, l'autre blanc, christique. « Le domino, pour mieux voir, releva le loup sur son front. Les dentelles de la barbe, de part et d'autre du visage, semblèrent deux somptueuses ailes. » Entre le domino démoniaque et pitoyable et l'ange blanc aux ailes cachées, le chemin n'est pas long... Biély reprend le thème, de façon plus dérisoire que ja-

mais, dans son « Chansonnier berlinois », en [268] particulier avec sa « petite baraque foraine sur la petite planète Terre » où les mots du poète sont démesurément accueillis par le boum-boum d'une grosse caisse.

Mais c'est chez un poète d'une facture plus classique, Vladislav Khodassievitch, que nous trouverons un vrai portrait du poète en acrobate de cirque. Ce sont sept distiques en tétramètres amphibrachiques de « L'acrobate (inscription pour une silhouette) ». Toutes les rimes sont masculines, chaque dernier pied est donc tronqué, le vers comme tendu à l'extrême, tel le fil sous le poids de l'équilibriste qui passe d'une maison à l'autre en traversant la rue au niveau des toits :

De toit en toit est tendu le fil,  
Léger et grave avance l'acrobate.

Sa perche dans les mains, il est devenu balance,  
En bas, les badauds ont le nez retroussé.

On se pousse, on chuchote : « Vois, il va tomber ! »  
Et chacun attend, tout ému, quelque chose.

A droite une vieille à sa fenêtre,  
A gauche un fêtard, verre en main.

Mais pur est le ciel, sûr le fil.  
Léger et grave avance le funambule.

Vienne à chuter le bateleur,  
La foule vaine se signe, crie « Ah ! »

Poète, passe ton chemin, indifférent à tout :  
Toi-même, n'es-tu pas du même métier ?

Le dernier distique reprend comme une dérision le conseil déjà donné par Pouchkine, puis par Tioutchev au poète : « Poète, ne t'attache pas à l'amour de la foule ! »

Tioutchev, dans « Silentium » :

Tais-toi, cache-toi et camoufle  
Ce que tu sens, ce que tu rêves.

« L'Acrobate » est très khodassievitchien dans son extrême simplicité, presque la naïveté, de sa métaphore, de sa structure. Les distiques, venus de la poésie antique, sont eux aussi d'une forme extrêmement simplifiée.

Un autre poème de Khodassievitch peut être rapproché de « l'Acrobate », tiré, lui aussi, du recueil *Comme sied au grain (Putem zerna)*, le petit poème « Le singe ». C'est du montreur de singe dans la rue qu'il s'agit, et ce montreur de singe avec son animal témoigne d'une étape antique, d'un siècle d'or de la vie de l'homme, lorsque homme, animal et cosmos étaient encore en harmonie. Ce qui est d'ailleurs le thème d'une série [269] de poésies de Khodassievitch sur la double nature de l'homme : animal et esprit, corps et âme. Tout ou rien, vite ou rien : les traits poétiques de Khodassievitch ont quelque chose du haïku, du trait de lavis. Le clown aussi doit faire vite, sans expliquer.

C'était la canicule. Les bois brûlaient. Le temps  
 Se traînait. Dans la maison d'à côté  
 Chantait le coq. Je poussai le portillon. Là, adossé à la palissade, assis sur  
 un banc  
 Somnolait un Serbe errant, efflanqué, noiraud ;  
 Une lourde croix d'argent pendait  
 A sa poitrine dénudée. On voyait couler  
 La sueur. Sur la palissade était juchée  
 Une guenon en rouge robe ;  
 Elle mâchait avidement les feuilles  
 Du lilas... Un collier de cuir  
 Où pendait une lourde chaîne  
 Lui serrait la gorge. Le Serbe m'entendit,  
 Se réveilla, s'essuya la sueur et me demanda  
 De l'eau, mais à peine y trempa ses lèvres  
 – Trop froide, peut-être ! – Et déposa la soucoupe sur le banc.  
 La guenon aussitôt y mit ses doigts.  
 Et saisit à deux mains la soucoupe. Elle but à genoux, les coudes  
 Posés sur le banc. Le dossier touchait presque au menton  
 Derrière l'occiput dégarni, on voyait la bosse  
 Du dos. Ainsi sans doute Darius but-il  
 A une flaque sur le chemin, le jour où il s'enfuit  
 Devant la puissante phalange d'Alexandre.  
 Elle but tout et jeta la soucoupe loin du banc,  
 Se releva et – oublierai-je jamais cet instant ? –

Me tendit sa main calleuse et noire  
 J'avais serré des mains de femmes, de beautés,  
 De poètes, de puissants, – jamais main –  
 Jamais n'avait eu telle noblesse de dessin.  
 Jamais main n'avait touché la mienne  
 Si fraternellement ! Et Dieu m'est témoin !  
 Personne n'avait plongé ses yeux dans les miens  
 Avec tant de profonde sagesse – en vérité  
 Jusqu'au fond de mon âme ! et cette pauvre bête  
 Ranima en mon cœur de douces légendes antiques,  
 En cet instant, la vie me parut intègre,  
 Il me sembla que le cœur des astres et des vagues marines  
 Des vents et des sphères entraient précipitamment  
 Dans mes oreilles comme une musique d'orgue,  
 Y grondait comme autrefois  
 Aux jours autres, aux jours immémoriaux.  
 Et le Serbe s'en fut, en frappant son tambourin,  
 Le singe assis sur son épaule gauche se balançait en mesure,  
 Comme sur un éléphant un maharadjah.

[270]

Un énorme soleil pourpre, privé de rayons,  
 Pendait dans une brume opaline. La chaleur  
 Sans éclair se déversait sur le blé atrophié.

Ce jour-là fut déclarée la guerre.

« Le singe » est écrit en vers blancs, des iambes de longueur variée. Cette prosodie souple est très caractéristique de Khodassievitch, on le retrouve par exemple dans « Musique », et le genre s'apparente aux « Pensées libres » de Blok, c'est-à-dire à un style narratif et méditatif libre. Comme toujours chez le poète de *La lourde Lyre* et de *Comme sied au grain*, dont l'acérbe Sviatopolk-Mirski disait : « Un petit Baratynski du souterrain, le poète favori de ceux qui n'aiment pas la poésie », le vocabulaire est volontairement « chosal » ; plus que concret, il prélève du *chosal* dans le monde et le soumet à une transmutation. Parmi les opérations poétiques les plus caractéristiques de Khodassievitch est la miniaturisation, une variante, mais une variante « in médias res », si j'ose dire, de l'épigramme classique, variante concrète et dérisoire.

Il en résulte une saisie extrêmement personnelle du monde, une réduction à un duo de la chose prélevée et du poète prédateur de la chose. Et cette saisie est si

chirurgicale, en dépit ou à cause de sa microscopie, qu'il en résulte même une sorte de narcissisme dont le poète est fort conscient, puisqu'il le décrit dans son poème « Midi », un des poèmes italiens.

Et tout ce que j'entends,  
 Transfiguré par une sorte de miracle,  
 Pénètre dans mon cœur si profondément  
 Que je n'ai plus besoin ni de mots ni de pensées  
 Et que je regarde d'un regard en arrière  
 En moi-même,  
 Et si captivante est l'humeur vive de l'âme  
 Que, tel Narcisse, je me jette du haut de la rive terrestre  
 Et je plonge là-bas, là où je serai seul  
 Dans mon univers natal, primordial,  
 Face à face avec moi, ce moi un jour perdu  
 Et retrouvé à présent. Et c'est à peine si j'entends  
 La voix de ma voisine me demander : « Pardon,  
 Quelle heure est-il ? »

Ce regard d'Orphée est accroché aux choses, aux détails prosaïques, il est la transfiguration poétique, il est donné par la petite guenon du montreur serbe de singe, et tout le primordial reflue en une étonnante anamnèse vers l'Un. Quant à Darius vaincu et buvant à une flaque, c'est à la fois la légende des temps antiques, l'infiniment petit du chosal, et l'harmonie. Cependant que la dureté des temps actuels est donnée par le soleil sans rayon, par le « blé atrophié » et par la *pointe* finale : « Ce jour-là, la guerre fut déclarée. »

[271]

Si « l'Acrobate » est une variante khodassievitchienne du « Prophète » de Pouchkine, « Maison », dans le recueil *Comme sied au grain* est une variante de « A nouveau j'ai rendu visite... » Pouchkine exprime dans une démarche narrative toute simple la métamorphose du temps, et la soumission à sa loi.

... Beaucoup a changé  
 Dans la vie et pour moi,  
 Et moi-même, soumis à la loi, j'ai changé aussi.



Le poème de Khodassievitch montre que les choses n'ont gardé que l'armature, que là où nichait la vie ordinaire, où tout était intime et pudiquement quotidien, tout est aujourd'hui en ruine et exhibé. Le ton est puissant et sublime, l'adresse est faite directement au Temps, élément de l'histoire de l'homme qui aime à nomadiser. L'Histoire est ruine, l'Histoire est une vieille qui arrache aux ruines du matériau pour se chauffer. C'est l'histoire de Rome, mais rapportée à un humble village russe.

Sans rien dire, je m'approche, et je l'aide  
Et tous deux nous œuvrons, en bonne harmonie,  
Pour le temps. Le soir tombé,  
La lune verte se lève derrière le mur  
Et son reflet faible, comme un filet d'eau,  
Coule sur les carreaux du poêle effondré.

Ce filet d'éternité qui coule dans l'infiniment *chosal*, c'est la poésie, selon Khodassievitch, dans son exhibition dérisoire.

Le titre du recueil fait évidemment allusion à l'Évangile de Jean, au célèbre verset « si le grain ne meurt » (XI, 24). En lisant et réécoutant les filets poétiques de Khodassievitch, on a envie de dire : « si le poète ne meurt ». Une façon très classique et très déroutante de revivre le destin de Pouchkine, père de la poésie russe. Si le poète ne meurt, comment porterait-il des fruits ?

Derrière les distiques si simples de Khodassievitch, les *ars poetica* classiques sont empilés. En un sens, avec lui, on sait qu'on revit en mineur ce qui fut déjà vécu en majeur, c'est-à-dire qu'on est en plein classicisme où, comme disait La Bruyère : « Tout est dit et l'on vient trop tard, depuis plus de sept mille ans qu'il y a des hommes et qui pensent. »

Darius, réincarné dans une humble guenon... Tout est second, mais on peut dans ce recul éprouver le vertige de la toute première harmonie.

L'image du prophète, celle du prophète qui « de tous les enfants vains du monde » est « le plus vain de tous », reste omniprésente chez Khodassievitch. Dans un article de 1927 sur Sirine (Nabokov), il compare le critique au bateleur

de foire comme, dans « L'Acrobate », il compare le poète à l'artiste de foire. « Tout vrai artiste, écrivain, poète, au sens large du terme, est un monstre, un être que la nature elle-même a séparé des hommes normaux. Plus frappante est sa dissimilitude avec le milieu qui l'entoure, plus elle est pesante et souvent il arrive que dans la vie courante le poète essaie de [272] dissimuler sa monstruosité, son génie. Pouchkine le cachait sous le masque du joueur, la cape du bretteur, la toge patricienne de l'aristocrate, la redingote bourgeoise du négociant en belles-lettres. » Et le bateleur-critique qui appelle le bon peuple à venir voir le monstre-poète lance : « Entrez, venez voir le miracle du XX<sup>e</sup> siècle, l'homme aux deux estomacs ! » De même à l'entrée dans le roman de Pétersbourg, où l'image de Pouchkine est omniprésente, le poète bateleur nous invite à entrer dans le cirque de l'histoire russe. La grosse caisse fait boum-boum, le singe boit à la flaque de Darius. Et sur la boîte d'allumettes où figure un trois-mâts, un petit marin dans le hublot fait signe au poète qui manipule la boîte...

[273]

**VIVRE EN RUSSE** (2007)**VII. LES RACINES POÉTIQUES****H.****LES PARADOXES  
DE POUCHKINE**[Retour à la table des matières](#)

Pouchkine a toujours suscité des réactions contraires. Sa nature subtile est irréductible à un engagement unilatéral, à une formule de manuel. Est-il ami du Tsar ? amoureux de la liberté ? Est-il un voltairien libertin ? ou presque croyant, du moins à la fin de sa courte vie ? Est-il un libéral, chantre des libertés, ou un dénonciateur des excès de la liberté, un détestateur de la Terreur, qui exècre les assassins d'André Chénier, et se moque des libertés parlementaires ?

Critique converti au marxisme et émigré revenu en Russie soviétique, Sviatopolk Mirsky l'accusa de servilité envers Nicolas I<sup>er</sup>. Mirsky finira lui-même à Magadan, victime comme Chénier. Un autre poète émigré, le Californien Nikolai Morchène, l'accuse lui aussi de servilité dans une épître au poète qui porte l'étrange devise en exergue. « No Taxation without Representation ! », ce qui est évidemment une réponse au poème de Pouchkine « Extrait de Pindemonte », et qui, de par la formulation ultra-libérale, est presque une provocation.

Toujours m'ont indigné  
Votre indifférence aux droits,  
Votre enthousiasme pour le pouvoir,  
Votre mépris de la liberté formelle.

Morchène se veut un fils de l'Amérique, attaché à la Constitution et aux libertés formelles. Il dénigre donc cette liberté intérieure que Pouchkine oppose aux libertés formelles dans « Extrait de Pindemonte » :

La liberté intérieure ? Dieu den garde !  
Je chante la liberté patente,  
Pour les bêtes comme pour les gens,  
C'est la devise de mon Amérique.

« Extrait de Pindemonte » célèbre tout au contraire la liberté intime du poète, de l'homme, opposée à celle du sujet ou du citoyen.

Ne point rendre compte, servir  
Soi seul et ne complaire qu'à soi !

[274]

C'est presque la leçon des *Essais* du sieur Michel de Montaigne, ou celle d'Érasme de Rotterdam, une leçon rarement retenue en Russie, et qui distingue Pouchkine du courant décembriste et de ce qu'il est convenu d'appeler l'intelligentsia russe. C'est presque « Toute ma petite prudence en ces guerres civiles où nous sommes s'emploie à ce qu'elles n'interrompent ma liberté d'aller et venir. » Ou encore « Mon opinion est qu'il faut se prêter à autrui et ne se donner qu'à soi-même. » Ce qui donne chez Pouchkine :

Selon son bon plaisir vaquer ici ou là.

Certes il est vrai que Montaigne était plus libre que ne le fut Pouchkine. Rappelons nous : « je suis si affadi après la liberté que, qui me défendrait l'accès de quelque coin des Indes, j'en vivrais aucunement plus mal à mon aise. »

À Pouchkine l'espace non explicitement concédé était interdit. Mais l'empire était grand, le poète en profita. En vivait-il plus mal à l'aise ?

Viendra-t-elle l'heure de ma liberté ?  
Il est temps, j'en appelle à elle.

La strophe L du chapitre I d'*Eugène Onéguine* nous apporte une rime très symbolique, la rime *beg – breg* (fuite – rive) :

Quand commencerai-je ma libre fuite ?  
Il est temps de fuir la triste rive  
D'un élément qui m'est hostile.

Cependant, à peine le poète s'est-il enfui par l'imagination vers d'autres rivages et d'autres cieux plus cléments, il s'imagine dans cette fuite même malade du mai de Russie, et ne songe plus que nostalgiquement au pays abandonné. Depuis le midi libre et libertin auquel il aspire, il ne pourrait, une fois enfui, que soupirer après l'obscur Russie.

Cette fuite toujours possible, même si elle n'est pas réalisée, me semble caractéristique de Pouchkine. L'extraordinaire variété des interprétations auxquelles il donne lieu jusqu'à aujourd'hui vient sans doute de là. Non seulement il s'imagine autre, mais il est lui et l'autre. Par exemple, Pouchkine chante et la loi et la révolte, l'ordre et le désordre. *La Fille du Capitaine* célèbre et la fidélité du vieux serviteur de l'armée et l'esprit de la révolte, paradoxale connivence entre le révolté et le jeune loyaliste, sorte de fraternité des cœurs purs par-delà des allégeances contraires. Dans *Eugène Onéguine*, dans *La Dame de pique*, et plus encore dans *Le Cavalier de bronze* on peut déchiffrer la même ambiguïté fertile de sens multiples et apparemment contraires. Pour résumer le poème sur Saint-Pétersbourg, par exemple, on peut dire que Pouchkine chante à la fois le torrent dévastateur (comparé à

l'irruption des brigands) et la digue protectrice, l'oeuvre de Pierre et l'humble plainte d'Eugène, l'histoire et la non-histoire...

Dostoïevski a fait de cette ambiguïté pouchkinienne le moteur même de l'oeuvre et de son message : selon lui, le poète russe sait réincarner toute l'Europe dans sa [275] diversité contradictoire, la sublimer, en faire une capacité russe de surmonter les diversités créatrices de sens pour créer un sens plus grand, plus sublime, une « humanité intégrale », dit-il dans son discours de 1880, une panhumanité comme dira l'ami de Dostoïevski, le philosophe Vladimir Soloviev. Mais ce n'est pas la sublimation qui est vraiment la conclusion pouchkinienne – d'où vient précisément la difficulté à résumer Pouchkine à un « engagement » – mais plutôt la mystérieuse et héraclitienne coexistence des contraires.

Pouchkine ne fut jamais en Italie, mais il se voit tel qu'il eût été s'il avait été en son Italie chérie. Byron ne fut jamais en Russie, mais Pouchkine le voit tel qu'il eût été s'il avait été en Russie, et il lui pardonne les erreurs commises dans son *Don Juan*.

En revanche, Pouchkine a du mal à pardonner à son poète frère et ami Adam Mickiewicz. Il écrit *Le Cavalier de bronze* en réponse à la troisième partie des *Aïeux*. Le reproche fait à Mickiewicz, c'est en somme son univocité. Dans les *Dziady*, la statue de l'idole n'a qu'un sens et un seul, elle résume le despotisme, l'oppression, la morne nature de la réalité russe. Dans le poème de Pouchkine, la statue certes est oppressive, mais elle est aussi équivoque, symbole de la beauté et de la majesté de la ville créée par le Fondateur, donc à la fois beauté et oppression, et sagesse et folie, et justice et vengeance.

Il me semble que c'est l'appropriation de l'altérité qui est la marque pouchkinienne par excellence. Le fondement de son universalisme. L'autre doit rester autre, il ne faut ni fusion, ni rejet. Mickiewicz a péché contre l'esprit en s'enfermant dans la condamnation, l'imprécation. Ce que dit précisément le poème consacré à Mickiewicz en 1834 :

... Il vécut parmi nous  
 Dans notre tribu pour lui étrangère.  
 Nulle haine ne l'habitait et nous  
 Nous l'aimions.

Le Mickiewicz d'alors était sublime ; par l'art, il s'élevait au-dessus des divisions, il enseignait l'espoir d'une humanité réconciliée. Mais il partit pour l'Occident et ses vers s'emplirent de poison. La haine est devenue son inspiratrice, (je traduis par haine le mot « zloba », qui veut également dire la colère).

Le cœur, surtout pour un orthodoxe, ne doit pas connaître la haine, et voici que, superbement, le poème de Pouchkine s'achève par une prière :

... De loin nous parvient  
La voix haineuse du poète, et pourtant  
Si familière. Seigneur, éclaire  
En lui le cœur par Ta vérité et par Ta paix !

En Pouchkine coexistent le démon, le petit-bourgeois, l'aristocrate, l'épicurien et le chrétien inquiet. L'élève de l'Antiquité et le familier de la liturgie du grand Carême. Et Pouchkine avance avec une rapidité intrépide et surhumaine dans son développement spirituel. Il avance derrière le bouclier des « imitations », des recours aux textes d'ailleurs : presque chaque grande étape de son cheminement est marquée par une traduction, une [276] imitation, fut-elle même une mystification. C'est peu de dire qu'il aime à se camoufler derrière des originaux dont certains n'existent pas avant d'avancer plus loin à découvert : « Imitation du Coran », « Imitation de l'italien », « Imitation d'Anacréon », « Imitation de l'italien », « Imitation d'Ossian. », imitation de l'Arioste, imitation de Dante, traduction des Élisabéthains, grande prosopopée confiée à Chénier... Comme s'il lui fallait aller rechercher en terrain autre de quoi protéger sa dernière métamorphose, la nouvelle et rapide avancée de sa pensée. La plus extraordinaire de ces incursions est la traduction de la prière de saint Ephrem dans le poème de sa dernière année : « Les pères du désert... »

Il aime les brusques courts-circuits, les accolades inattendues, comme dans ce poème sur « Le jeune Russe jouant aux quilles » où la statue du jeune paysan russe fait face au Discobole de l'Antiquité.

Voltaire, il reprend Voltaire pour son épopée contre la Pucelle au nom d'un descendant de Jeanne d'Arc. L'antithèse est le moment favori de sa pensée poétique, comme dans son poème sur André Chénier où c'est toute l'histoire récente

qui est relue à la lumière de l'antithèse, c'est-à-dire de la hache révolutionnaire qui a décapité le poète de « La jeune captive » :

Ô malheur ! ô songe insensé !  
Où est la liberté, où est la loi ? au-dessus de nous  
Ne règne plus que la hache !

Cet oxymoron historique de la hache libératrice joue un grand rôle dans la réflexion politologique de Pouchkine, contrebalançant très tôt dans son oeuvre le libertinage politique et philosophique, comme en témoigne justement le poème « André Chénier », qui date de 1825, juste avant le soulèvement. La terreur, en tant que fruit indirect des Lumières, est vraiment un « rêve insensé », et le restera tout au long de l'oeuvre du poète historien ; elle explique son ralliement relatif au Tsar et ce que plus tard certains baptiseront si injustement sa « servilité » : l'entrevue avec Nicolas I<sup>er</sup>, les vers qu'il lui dédie, cette sorte de dialogue du poète et du despote, qui est une constante dans l'histoire russe. Comme les derniers moments de Socrate sont entrés dans l'histoire de l'humanité, Pouchkine voudrait y faire entrer ceux de Chénier. On a dit qu'il s'agissait d'une allusion à sa propre situation, mais il s'agit de bien plus : le poète face au tyran, et surtout le tyran moderne, le tyran-peuple :

Je suis condamné au billot. Mes dernières heures  
S'étirent. Demain le supplice. D'une main solennelle  
Le bourreau brandira mon chef par les cheveux  
Devant l'indifférente populace.

La prosopopée où le poète Pouchkine donne la parole au poète Chénier est une variation sur le poème de Chénier « Au pied de l'échafaud, j'essaie encore ma lyre... » Ce thème, en se modifiant, deviendra dans l'oeuvre pouchkinienne celui du banquet pendant la peste, de la fête dans le désastre, de l'imposteur gémissant sur son cheval [277] blanc au lendemain d'une déroute sanglante. Le thème de la vie dangereuse de l'artiste, toujours attiré par l'abîme.



Dans un petit texte sur « la Paix perpétuelle », texte datant de 1821 et qu'a édité Tomachevski dans les Œuvres complètes de 1937, le très jeune Pouchkine réfléchit déjà en politologue sur le fameux projet de l'abbé de Saint-Pierre portant le même titre (1712), sur la réponse de Leibniz, sur les commentaires bien plus tardifs de Jean-Jacques Rousseau (1761). Pouchkine y envisage l'établissement de la paix perpétuelle dans le monde non par la Révolution ou par les Lumières, mais par le retour d'Henri IV ou de Sully, hommes raisonnables et pratiques qui sauront rendre le projet de paix perpétuelle raisonnable. Il est intéressant qu'ici, à en croire la reconstruction du texte à laquelle se livre Tomachevski, Pouchkine suive de près Rousseau, et recopie dans son manuscrit un assez long passage du commentaire de celui-ci. Or que disait Rousseau ? « Cela ne peut se faire que par des moyens violents et redoutables à l'humanité ». Pouchkine commente ainsi Rousseau : « Il est évident que ces terribles moyens dont il parlait, c'étaient les révolutions, – or nous y sommes ! » Quel sentiment aigu de l'histoire, du moment de l'histoire que vit le jeune politologue ! Rousseau parlait avant la Révolution, Pouchkine se situe après : « or nous y sommes ! »

Même mûrissement dans le domaine de la foi religieuse. « Je ne suis pas né pour glorifier le sacré » dit Pouchkine, qui fut à ses débuts, sous l'influence des maîtres du XVIII<sup>e</sup> siècle, un incontestable libertin, mais qui assez vite s'éloigna de ce libertinage et y vit par la suite une sorte d'enfantillage. Ainsi parle-t-il de *La Gabriéliade* dans son « Entretien imaginaire avec Alexandre I<sup>er</sup> ». Ou encore le thème du démon, qu'il emprunte d'abord à Byron, puis à Goethe dont l'influence va grandissant sur lui : le célèbre poème de 1823 « Le démon », était initialement intitulé « Mon démon ». Dans une note, écrite deux ans plus tard, Pouchkine interprète lui-même son démon comme « l'esprit qui toujours nie » de Goethe. C'est-à-dire le relie à Méphisto, et au thème du salut de l'âme confrontée à « celui qui toujours nie ». Le démon de Pouchkine est un visiteur mystérieux, un séducteur qui hante sa jeunesse, et dont la principale caractéristique est le refus de bénir la création. Il est l'adversaire de l'amour et de la liberté, ou plutôt il en est le douteur, le négateur. Ce poème est comme une annonce mystérieuse de l'ange du mal, mais rien ne nous dit que l'ange déchu est écouté.

On a beaucoup parlé de la religion de Pouchkine, parfois on l'a tiré excessivement du côté de l'orthodoxie, parfois on l'a maintenu artificiellement dans un voltairianisme prolongé. En fait Pouchkine, a, semble-t-il, évolué très rapidement,

mûrissant vertigineusement dans son rapport à la religion. Les étapes de ce mûrissement sont, comme presque toujours chez lui, discrètement et même timidement indiquées dans des pièces intitulées « imitation de », « traduit de » : ces formules typiquement pouchkiniennes cachent la progression de la pensée, une progression rapide et décisive qui le mène de l'athéisme à une sorte de foi dans la religion antique, puis au théisme représenté par « imitation du Coran », enfin aux poèmes chrétiens de la fin. Pouchkine n'affichera jamais son sentiment intime : camouflage de l'homme du monde, réserve de l'homme des Lumières, et plus encore peut-être une sorte de pudeur fondamentale dans [278] ces questions existentielles ? le poète n'annonce jamais les couleurs, ne claironne jamais les étapes nouvelles de sa pensée la plus secrète.

Il semble être passé par une phase de croyance à la religion antique, croyance qui allait beaucoup plus loin que l'habituel recours à la mythologie en tant qu'ornement. On croirait que Pouchkine croit réellement au royaume des ombres, voit de ses yeux intérieurs le coloris sépia étrange de cette contrée des enfers antiques. Ce sera par exemple les « imitations » du poète persan Hafiz, avec cette adresse au jeune guerrier pudique qui peut-être sera épargné par la mort, mais point par la décrépitude physique. Ailleurs, le thème athée en sa variante désespérée ou en sa variante consolatrice nourrit plusieurs poèmes ; pas seulement en un sens anacréontique, mais vraie croyance aux lieux infernaux, aux voûtes sous lesquelles nous descendrons, aux ombreuses contrées ; ainsi dans « Au début de la vie, il est une école », poème en tercets dantesques ; les voûtes sont peut-être celles du parc voisin avec ses statues antiques aux charmes ambigus (l'idole de Delphes et l'Androgyne), mais le poème reste profondément mystérieux, enraciné dans les « charmes » réels de la religion païenne.

Le thème religieux chrétien apparaît ici et là, mais parfois avec une force étonnante, comme dans cet épisode du récit *Dombrovski*, lorsque le vieux Dombrovski, dépouillé de tous ses biens par le despote local, son ancien ami et camarade, après la mascarade du tribunal, est frappé de folie et s'écrie en plein prétoire : « Quoi ! souiller ainsi l'Église de Dieu ! Hors d'ici, engeance de Cham !... Les valets font entrer les chiens dans la maison de Dieu ! Les chiens courent à l'intérieur de l'Église. » Cette puissante malédiction qui retentit au milieu du texte et nous suggère que la Russie est elle-même une Église souillée parcourue par les

chiens et Doubrovski junior, devenu brigand, assume un rôle de vengeur comme on en trouve dans les légendes chrétiennes.

Parmi les cinq ou six poèmes chrétiens de la dernière année de Pouchkine, l'un deux reprend le thème de la sainte indignation contre l'Église souillée par le pouvoir ; c'est le poème « La puissance séculière », où le poète s'indigne que le tombeau du Christ soit protégé par une garde armée comme s'il s'agissait d'un dépôt du fisc. Le plus frappant de tous ces poèmes est bien sûr l'imitation de la prière de saint Ephrem le Syrien qui fait partie de la liturgie du carême. La supplique est poignante et comment ne pas croire que pour écrire un tel poème il faut soi-même avoir prié ? A la prière de saint Ephrem correspond le quatrain, lui aussi inédit du vivant de Pouchkine, bien sûr, comme tous les poèmes de l'année 1836 dont nous parlons, un quatrain où le péché est puissamment représenté dans la concision même de l'image de la poursuite du cerf par le lion.

En vain je fuis vers les hauteurs de Sion,  
L'avide péché me court après,  
Ainsi enfouit sa gueule dans le sable  
Le lion affamé sur les traces du cerf

Le thème de la fuite loin du péché, nous l'avons vu, inspire le plus puissant de tous les poèmes chrétiens de Pouchkine, « le Pèlerin » (Strannik). Lui aussi est une imitation, c'est-à-dire que le poète dissimule son évolution spirituelle sous le leurre de la traduction, [279] en l'occurrence il fait appel au grand poète puritain anglais John Bunyan. Et son thème est le thème puritain par excellence de la fuite hors du monde, de la « fuga mundi », de la terreur du pécheur rendu conscient de son péché, et de la métanoïa, du retournement de l'âme qui fuir tous ce qui la retenait jusqu'à présent. Ce poème a été écrit à peu de temps de la mort du poète, une mort dont on ne peut s'empêcher de penser qu'elle fut recherchée par le poète, tant son acharnement à vouloir le duel fut extraordinaire, et sans vouloir minimiser l'inconduite de Georges d'Anthès. Elle traduit un besoin forcené de changer la vie, de retourner le cours des choses vécues. Plus tard, ce fut un grand puritain russe qui appliqua à la lettre le programme du pèlerin, Tolstoï.

En un sens le poète tente de voir à la fois tous les âges de la vie, toutes les postures de l'homme. Là est peut-être le secret de cet universalisme de Pouchkine, dont Dostoïevski cherchait la clé dans son discours de 1880, mais tout est dit avec tant de concision, et les étapes de cette vision universelle se succèdent si vite que lecteurs et exégètes ont du mal à apprécier l'ampleur de ce regard pouchkinien sur l'homme : on sait que l'incompréhension grandit vertigineusement entre le poète et le public de son temps.

C'est en l'année 1830, où le poète se fiance, où l'inquiétude renouvelle son inspiration que s'écrivent quelques-uns des plus énigmatiques de tous ses poèmes. En cette année a lieu l'échange poétique avec le métropolite Philarète. Celui-ci répond au petit poème de Pouchkine « Don vain, don du hasard... ». Ni en vain, ni par hasard la vie me fut donnée, répondit l'homme d'Église, mais par Dieu, et Pouchkine à son tour lui répondit par une sorte de contrition et d'acte de reconnaissance pour cette main tendue. Chose étrange, il relie dans ce poème le feu dont son âme est embrasée à « l'émoi sacré » du poète. Embrasée par un feu, dont l'origine religieuse semble évidente alors.

L'âme récuse la nuit des vanités,  
Et la harpe du séraphin  
Parvient au poète en son émoi sacré.

Les tercets dantesques du poème « Au début de la vie », dont nous avons déjà parlé plus haut, restent mystérieux malgré toutes les exégèses, comme l'a noté encore tout récemment le critique Vadim Vatsouro qui leur consacre un chapitre de son livre. La femme qui enseigne en l'école du commencement de la vie est-elle allégorique ? Serait-ce la Béatrice de Dante, ou peut-être une prophétesse chrétienne qui met en garde contre les blandices du parc antique et les deux idoles païennes qui troublent l'écolier rêveur réfugié sous les frondaisons interdites ? Béatrice contre Apollon et Venus, ou contre l'androgyné, si bien sculpté par Canova, que l'on peut voir à la Villa Borghèse à Rome, et dont Pouchkine parle dans le poème « Qui connaît le pays où brille... ». Les tercets, en tout cas, nous indiquent qu'il s'agit d'une initiation, d'un voyage initiatique comme dans *La Divine Comédie*. Un autre poème de cette si étonnante année nous dit encore mieux le chemin du poète, ce *viator poeticus* qui veut fuir et revenir de sa fuite. Il s'agit du

poème « Quand parfois le souvenir... » (Kogda poroj...). Le poète y exprime son double désir de bruit et de silence, de banquet et de solitude, d'Italie et de septentrion. Mais, en définitive, c'est le mouvement du poème qui est le plus remarquable, ce mouvement [280] de fuite double : la fuite rêvée vers l'Italie, et la fuite rêvée en retour de l'Italie vers la Russie, une Russie nordique, finnoise :

Une île triste, une rive sauvage.

C'est là que nous trouvons l'expression « utlyj moi celnok », « mon frêle esquif », pour désigner le métier poétique du poète, expression si étonnante par sa discrétion, et qui correspond si bien au vœu d'involution, de réduction, de fuite vers l'intérieur de soi qui semble alors, par moments, habiter le poète par ailleurs si généreux dans sa verve et son imagination, de *Rouslan et Lioudmila* aux Contes, ou aux Chants des Slaves de l'Ouest. L'expression avait plu à Gleb Struve, qui la choisit pour en faire le titre d'un de ses recueils de vers, consacré à l'émigration. De tous les paradoxes pouchkiniens, celui de cette mystérieuse involution, de cette réduction volontaire, de cette fuite loin des pompes poétiques est certainement le plus énigmatique de tous.

[281]

**VIVRE EN RUSSE** (2007)

## **VII. LES RACINES POÉTIQUES**

### **I.**

# **L'ANTIQUITÉ ET LE SYMBOLISME RUSSE**

« L'Europe sans la philologie ne serait même pas l'Amérique, mais un Sahara civilisé et maudit par Dieu. »

Ossip Mandelstam, De la nature du mot

[Retour à la table des matières](#)

La génération symboliste russe, ou plutôt les deux générations symbolistes russes, et celle de Valeri Briousov d'un côté et celle de Blok et Biély de l'autre les « aînés » et les « juniors » (une distinction dont on ne peut pas faire l'économie, puisque les intéressés vivaient ainsi leurs différences) ont incorporé l'Antiquité à leur interprétation mythologique du monde. Le plus remarquable des mythopœètes du symbolisme russe était aussi un grand antiquisant, le poète Viatcheslav Ivanov, tard venu à la poésie, et dont la première vie avait été consacrée à l'étude tant de la poésie et de la religion grecque que de la civilisation et du droit romain : comme on le sait, il avait été faire une thèse de doctorat en droit romain auprès de Theodor Mommsen à Berlin. Il y fut son élève de 1886 à 1891 et écrivit une thèse, publiée bien plus tard par la société impériale d'Archéologie, intitulée : « De societatis vectigalium publicorum populi romani ». Il est à noter qu'il ne

reçut pas le doctorat berlinois, ayant négligé de se présenter à un dernier examen oral. Il fut fait docteur bien plus tard, à Bakou, en 1921, pour son texte sur le dionysisme et la religion du dieu souffrant. Ce qui fait que, aîné par l'âge, il était poétiquement de la génération des « juniors ». Ce détail biographique a joué un grand rôle, car le dernier venu des grands poètes du symbolisme russe était déjà un savant antiquisant tout à fait formé, disciple du rénovateur allemand des études latines. Ses deux ouvrages sur Dionysos ou la religion du dieu souffrant ont joué un rôle capital dans les discussions et les enthousiasmes d'un mouvement poétique qui voulait changer la vie autant que la poésie, ce qu'ils appelaient « théurgie ».

Tous, bien sûr, étaient fils de Nietzsche, et avaient commencé leur métamorphose poétique en méditant sur la *Philosophie de la tragédie*. Nietzsche leur a appris l'extase dionysiaque ; Dionysos pour Ivanov est un dieu réel, c'est, comme il le dit, « l'Ancien Testament des Grecs ».

L'extase sera vraiment le mot, ou plutôt le verbe-clé de la philosophie symboliste. Sans l'extase, il n'y aurait sur terre que l'incommunicabilité des miroirs. *Fio, ergo non sum*, dit encore Ivanov dans son recueil poétique *Transparence*, c'est-à-dire que je dois sortir de moi pour rencontrer l'autre et devenir moi. La religion grecque revue par Nietzsche leur [282] semble à tous la clé qui ouvrait la voie à l'extase. Une extase qui, bien entendu, rejoint à partir d'un certain moment la mystique chrétienne et, en particulier celle des pères orientaux, des pères cappado-ciens comme Cabasilas.

Biély disait d'Ivanov qu'il était un « laboratoire où il y avait et les fouilles de Mycènes et l'épigraphie la plus savante. » Peu d'entre eux, à part Ivanov, ont fait de vraies études d'helléniste ou de latiniste. Biély, qui avait fait des études de chimie, était pourtant au courant des querelles qui secouaient le monde des professeurs, ces figures de cariatides qu'il voyait dans le salon de son père, le professeur mathématicien Bougaïev. Il y avait là Rostovtsev, parfois de passage à Moscou, et il y avait également Zelinski. Dans ses *Mémoires*, Biély mentionne les deux, tous deux rencontrés à la Tour de Viatcheslav Ivanov, ce célèbre salon rond au dernier étage d'un immeuble en face du jardin de Tauride à Saint-Pétersbourg. « Ivanov, écrit-il dans un morceau de bravoure d'*Entre deux révolutions*, était un dionysiaque de la génération aînée, il intriguait en faveur de Rostovtsev contre Zelinski, et cela le faisait rire en douce. » Il y eut d'ailleurs des moments d'aiguë mésentente entre Biély et Ivanov, la largeur idéologique et l'extraordinaire tolé-

rance de mœurs d'Ivanov parvenant à choquer Biély. Il s'écrie alors méchamment : « Viatcheslav a loué aujourd'hui un appartement en orthodoxie avec la même facilité qu'il avait loué un logis dans le labyrinthe en Crête. »

Ivanov considère Dionysos comme le titan qui après s'être détaché de l'orchestre du monde, tente de le recomposer. Victime et destinataire des sacrifices omophages, il est à l'origine du théâtre où se joue et rejoue sans fin le mystère de son dépècement et de sa reconstitution. Annonceur d'une nouvelle Renaissance, que la Russie n'avait en fait pas connue du tout, ou presque pas, ni au Quattrocento ni au Cinquecento, Ivanov annonce donc la renaissance d'un théâtre dionysien, d'un théâtre de vie, opposé au théâtre bourgeois fondé sur l'illusion et sur la distraction. Lui-même reconstruira ce théâtre dans deux pièces : *Tantale*, qui date de 1905, et *Prométhée*, qui date de 1915. Ce sont des « mystères sacrificiels », comme il les intitule. Variantes des premiers mythes, l'un comme l'autre figures du Dieu souffrant, Tantale se dilapide lui-même, aboutit à la mort dans l'immortalité, ce qui est un supplice effroyable, Prométhée, séparé de sa femme Pandore (Dionysos est androgyne), enchaîne sa femme et se retrouve enchaîné, en état de « non-liberté dans la liberté », comme l'écrit le poète lithuanien Thomas Venclova. Tous deux sont des variantes de Dionysos déchiqueté... Les pièces d'Ivanov ne sont pas jouables, mais contiennent de très belles pages, comme le chœur à la victime et à la pluie dans *Tantale*.

Ivanov était de plain-pied avec l'Antiquité grecque et romaine. On s'en rend compte en lisant les superbes pages de ses *Entretiens de Bakou* avec son élève Moïsseï Altman, entretiens conçus comme ceux de Goethe avec Eckermann. Parmi bien des preuves de cette intimité avec l'Antiquité, on trouve ce dialogue qu'il mène entre hellénisme et latinisme. Les Romains, dit-il, n'étaient pas vraiment capables décrire des comédies, ils avaient l'esprit trop lourd pour cela. Ce n'est pas Aristophane se moquant de Socrate tout en l'aimant ; « J'aimerais, ajoute-t-il, écrire sur Nietzsche comme Aristophane écrivit sur Socrate, et que, néanmoins, Platon m'ait sous son aisselle. » Ce nouveau Platon serait bien sûr un jeune symboliste russe, disciple de Nietzsche, peut-être Biély.

[283]

Le début de siècle était une période d'intense activité traductrice : Annenski traduisait Euripide et Ivanov traduisait Eschyle, les éditions Sabachnikov avaient



mis sur pied un plan grandiose de nouvelles traductions des classiques de l'Antiquité et appelaient à y participer savants philologues et poètes symbolistes, Zelinski, Jelevov ou Speranski d'un côté, Ivanov, Kouzmine, Minski ou Annenski de l'autre. Zelinski, Annenski et Ivanov firent le serment de traduire l'un Sophocle, l'autre Euripide, le troisième Eschyle. Rostovtsev écrivait à Ivanov, qu'il considérait comme un ami depuis leur séjour commun à Rome en 1893 (ils allèrent ensemble à Pompei) : « Eschyle en russe est plus important que plusieurs conférences données aux Cours Raeff. Nous allons attendre avec impatience tant Eschyle que Dionysos renaissant. » Dans une missive en vers à son ami Iouri Verkховski, de 1913, texte publié par Nikolaï Kotreliov dans l'édition d'Eschyle de 1989, Ivanov décrit l'arrivée de l'inspiration, « cent sources au fond de la caverne dialoguant avec la Sibylle, la prison marmoréenne du masque tragique, la nuit dionysiaque bouillonnant hors des lèvres grandes ouvertes du masque. Ainsi de moi prend possession le démon aux cent bouches d'Eschyle. »

On voit par là combien la traduction est pour Ivanov un exercice proche de la création, et même de la création médiumnique, de la frénésie de l'extase. Altman, qui était au pied du maître, fasciné par son Mystère, qui l'entendit donner un cours sur la Perse au retour à Bakou d'un voyage initiatique en Perse même, n'aimait pourtant pas toute la poésie antiquisante d'Ivanov, et nous partageons sa réticence. L'hiératisme de beaucoup de poèmes antiquisants d'Ivanov est assez froid, en dépit de cette exaltation dionysienne. Mais les réussites sont aussi au rendez-vous, comme dans son extraordinaire « Songe de Mélampe » ou encore dans cette « Ménade » qui ouvre le recueil *Cor ardens*. La strophique complexe du poème fait alterner des vers trochaïques de quatre pieds et des dimètres trochaïques, l'effet recherché étant de restituer la poésie magique des mystères religieux païens. Assoiffée, la Ménade implore Dionysos de lui accorder le fouet de l'orage... Reconstituer l'extase païenne est le projet secret de toute la poésie ivanovienne. Cependant le poète, plus tard, après son retour dans le giron du christianisme et son allégeance au catholicisme semble renoncer à l'esprit hellène tel qu'il l'avait défini, et ressuscité. Ainsi dans le poème « Palinodie » il déclare : « Le miel de ton Hymette, en suis-je vraiment rassasié ? » Ajoutant que les masques de la nuit lui causent aujourd'hui de l'effroi, et qu'il entend une voix lui dire :

Abandonne, serviteur, le temple décoré des démons,  
Et je m'enfuis, et je suce dans les piémonts de Thèbes  
Le miel sauvage du silence et les amères acrides.

Biély n'était pas un helléniste, mais le rêve d'hellénisme emplit sa vision ; à partir de la Première Guerre mondiale, il vit le cataclysme comme la lutte de la petite Athènes contre la multitude perse. Ses trois crises de 1915 et 1916 sont l'écho d'une symbolique bataille que l'on ne voit pas directement. Il lit Héraclite, dont une nouvelle traduction russe vient de paraître, et qu'il cite dans son poème autobiographique en prose *Kotik Letaïev* car toute la mémoire du sujet dérive du feu, qui est l'élément premier. Ce qui [284] fascine le poète, c'est le substrat archaïque, mythologique dans la pensée du Grec de l'ère classique.

« Qui s'enfonce dans la pensée des premiers philosophes grecs sent ses cheveux se dresser, entend dans son corps cogner son pouls, voit se hérissier tous les invisibles poils de toutes les invisibles terreurs. » Car, ajoute-t-il, les pensées reptiliennes grecques affleurent sous l'harmonie du V<sup>e</sup> siècle. Mais la queue reptilienne de la pensée grecque s'est peu à peu raccourcie, elle est devenue queue de bouc et elle s'est mise à joyeusement danser, elle est devenue satyrique. Pour finir, la pensée grecque a expulsé l'archaïque, elle s'est épurée, elle est devenue pur logos : Plotin, Philon, saint Jean l'Évangéliste. La pensée grecque devient pour finir pensée alexandrine, rencontre manquée des cultures, apparition des mages, et ce passage ressemble à une crise d'épilepsie intellectuelle et collective. Dans « Le songe de Mélampe » d'Ivanov, on trouve le même archaïsme reptilien :

« Nous sommes les Reptiles causes,  
Séparées des butes-Serpents »,

chantent les filles de la terre autour de Mélampe. Valéri Briousov, quant à lui, s'empare de thèmes latins, et laisse deux romans inachevés sur des sujets liés à l'Antiquité latine et, en particulier, au dialogue de Virgile et d'Auguste. Briousov était un encyclopédiste, il voulait rassembler toutes les cultures du monde, une ambition venue de la Renaissance, que la Russie da pas connue, et qui est com-

mune à plusieurs créateurs de ce début de siècle. Il a, plus que tous les autres, nourri l'ambition qu'avait la génération symboliste russe d'être un équivalent tardif de la Pléiade française, pratiquant abondamment le recours aux titres en latin ou en grec : *Me eum esse*, ou encore *Tertia vigilia* ou encore *Stephanos*. Chez Ivanov, on ne compte pas ces titres en latin ou en grec : *Speculum speculorum*, *Cor ardens*, « Carmen saeculare », « Leoni aquila alas », ou « Ultima vale », etc. Les vers « romains » ou « latins » de Briousov sont très nombreux, et l'on en trouve au début des années 1890 (le recueil *Les favoris des siècles*, la traduction de *L'Art d'aimer* d'Ovide, le début de la nouvelle traduction de *l'Enéide*) puis dans les années 1910, en particulier dans le recueil *Les songes de l'humanité*, qui nous offre une « Ode dans l'esprit d'Horace », une « Ode dans l'esprit de Catulle », et plusieurs petits poèmes dans l'esprit de l'Anthologie latine, ou des poètes érotiques romains, mais cette seconde période latine de Valéri Briousov a surtout donné deux grands textes en prose, avant tout le roman « latin » *L'Autel de la victoire*. Briousov lit Gibbon, lit les textes latins du bas empire et s'intéresse tout particulièrement au IV<sup>e</sup> siècle de notre ère. C'est-à-dire à un moment charnière qui évidemment lui inspire une comparaison avec l'époque qu'il vit lui-même. *L'Autel de la victoire* est composé de quatre parties, qui correspondent aux quatre saisons. Le héros en est un jeune Romain, Junius, qui est envoyé à Milan auprès de saint Ambroise. L'ancienne religion de l'Autel de la Victoire entre en lutte avec la nouvelle. Junius, qui est au service d'une patricienne, Hesperia, hésite entre les deux orientations opposées. Briousov donne en annexe une énorme bibliographie et a rédigé des notes qui prouvent que l'accès aux sources est bien de première main. Il est aidé [285] d'ailleurs par le professeur Maléine ; pour se préparer, il lit ou relit Virgile, Stace, les historiens romains comme Ammien Marcellin, il traduit Ausone, il lit les ouvrages de Gaston Boissier (*La fin du paganisme*, Paris, 1909), d'ailleurs traduits en russe en 1911, et d'Albert de Broglie sur la chute de l'empire. Symmaque devient dans son roman un personnage essentiel, le principal contre-poids à Ambroise de Milan, le futur archevêque et saint. Voici une de leurs entrevues : « Laissons les dieux, dit Symmaque, et pensons aux hommes. La religion de nos pères enseignait l'honneur, le courage viril, elle glorifiait la force ; la religion du Christ enseigne la douceur, l'humilité, conseille de céder à l'adversaire. L'empire est encerclé par les ennemis, partout les Barbares passent les frontières, province après province, les territoires échappent à nos préfectures. Par tes mesures impitoyables, Ambroise, tu aboutiras à une de ces deux variantes : ou bien tu

priveras l'empire de courageux guerriers, ou bien tu fomenteras une guerre civile entre partisans de l'ancienne et de la nouvelle foi. Dans l'un et l'autre cas ce sont les ennemis de l'empire qui triompheront. N'es-tu pas un Romain, ne chéris-tu pas par-dessus tout la gloire de la patrie ? – Que périsse Rome ! » s'écria d'une voix de tonnerre l'évêque. Et Ambroise jure alors que l'autel de la Victoire ne sera pas rétabli au Sénat.

Briousov était très critique d'un roman qui avait fait grand bruit sur un sujet voisin, le premier tome de la trilogie de Mérejkovsky intitulé Julien l'Apostat Mérejkovsky, qui prêchait un christianisme du « Troisième Testament », comme il disait, c'est-à-dire après l'Ancien Testament des Juifs, le Nouveau du Christ, devait venir le Troisième, celui du Saint-Esprit, et d'une « nouvelle conscience religieuse ». Julien l'intéressait comme un cas de résistance à l'évolution inexorable de la vie spirituelle de l'humanité. Mais le livre de Mérejkovsky est rempli d'inexactitudes, celui de Briousov est fondé sur une connaissance précise de l'empire des Antonins et il répond à une idéologie différente, indifférente au progrès de l'esprit : il étudie le cas de Rome, les fêtes des divinités païennes, l'agonie d'une religion. Mérejkovsky dessine le départ du christianisme, Briousov s'intéresse au choc des cultures (il met en annexe une longue étude qu'il a faite sur le commerce entre l'Égypte et l'Orient indien sous les Antonins).

*L'Autel de la victoire* et l'autre roman latin de Briousov, *Jupiter renversé*, texte inachevé, sont d'une lecture assez difficile ; mais d'autres textes antiquisants de Briousov ont beaucoup de grâce, ce sont par exemple « Le corps d'Hector », ou « Le délire de Virgile mourant » ; Briousov nous décrit à traits rapides et nerveux dans ce dernier texte la venue d'Auguste chez le poète mourant après son insolation à Mégare en Grèce. Auguste aime à se promener incognito, dans des rues semées de gardes habillés en civil et qui le saluent, lui et ses deux ou trois acolytes, comme s'ils étaient le peuple. Auguste entre chez le poète alité, sans se faire annoncer. Briousov évoque laconiquement l'arrivée du princeps, la fausse liberté qui règne autour de lui. La poétique du récit est fondée sur la brièveté, le minimalisme des dialogues de façon à éviter les fausses psychologisations, et l'inachevé qui en résulte n'est pas effet du hasard, mais certainement voulu : il s'agit d'un fragment de cette mort du poète dont nous ne savons à peu près rien par les documents, mais où l'on retrouve le thème fondamental de toute la poésie russe depuis Pouchkine : le dialogue du Tsar et du poète, du princeps et de l'artiste. Com-

me Pompei ne nous donne que des fresques fragmentaires, Briousov vise à recréer le fragmentaire de notre [286] connaissance de l'Antiquité dans sa réalité psychologique. Il ne tente pas de grande stylisation excessive à la Flaubert.

Chute de l'empire, succession des civilisations, rôle du poète face aux terreurs de son temps, tels sont les grands thèmes antiques empruntés par le symbolisme russe. En 1911, Bakst expose son célèbre tableau *Terror antiquus* qui résume la peur de l'engloutissement ressenti par sa génération, et qui inspirera à Viatcheslav Ivanov une superbe méditation. La révolution une fois faite, Blok à son tour recourt à l'Antiquité pour dire son interprétation des temps nouveaux dans un article très admiré, « Catilina ». Il fait de Catilina le bolchevik romain, mais surtout il présente d'une surprenante façon le lien entre Catulle et Catilina. Catilina, le débauché devenu le justicier, avance sur le fond noir de la ville, fou furieux à la tête d'une bande de débauchés devenus des vengeurs. Ni le corrompu Salluste, ni le bavard Cicéron, ni le moralisateur Plutarque ne savent rendre compte de Catilina et de sa fureur, seul Catulle l'élégiaque en est capable : Blok voit dans le poème « Attis » de Salluste, qu'il analyse méticuleusement, un *équivalent poétique* de Catilina.

Puis voyant son corps privé des organes virils  
Souillant la terre d'un sang tout frais encore,  
Elle saisit en hâte dans ses mains de neige  
Le tambourin léger, ton tambourin, ô Cybèle !

Et Blok d'ajouter en commentaire : « Entendez-vous le pas inégal, agité du condamné, le pas du révolutionnaire où vibre le souffle d'une colère devenue musique impétueuse ? » Blok cite à ce moment de sa démonstration le texte d'Ibsen consacré à Catilina : Ibsen est évidemment son précurseur, son *alter ego*. Le message étant que la poésie de la révolte trouve son exutoire non dans la rhétorique de Cicéron, mais dans le désespoir de Catulle. « Catilina rebelle et assassin de tout ce qu'il y a de sacré dans la vie s'avère digne d'entrer aux Champs-Élysées, et il mérite de recevoir notre amour », ainsi conclut Blok son article si paradoxal.

Catilina et Catulle, le poète et la révolution... Le poète pour cette génération de symbolistes qui vit les prodromes de la grande secousse et qui cherche un mo-

dèle dans la poésie antique, est à l'opposé de la surdité des hommes. Un autre grand poète symboliste, Annenski, avait en 1906 écrit sa tragédie à l'antique *Famira le joueur de cithare* sur le thème du poète emporté par l'orgueil, qui défie les dieux et que Zeus condamne à la surdité et à la perte de la musique. La génération symboliste s'est adressée à l'Antiquité parce qu'elle se sentait vivre dans une troisième Rome qui, à son tour allait périr, parce qu'elle interrogeait l'Aphrodite indifférente et grandiose qui domine le tableau de Bakst, *Terror antiquus*, tandis que le raz de marée tragique engloutit les cités de l'archipel antique. Dans un article intitulé « l'Hellénisme et nous », Ivanov donne ce qui est une clé pour comprendre cet envoûtement : nous sommes des somnambules attirés par Rome comme les Barbares. « La norme des relations historiques qui entraînent le monde barbare vers l'unité de la culture définit le caractère des contacts entre l'âme russe et la vie spirituelle de l'Occident ».

[287]

Barbares par définition, les Russes apportent au monde romain en flammes, au Colisée incendié par les Vandales que l'on voit sur la couverture de la revue *Les Scythes* en 1917, « une annonce qu'ils ignorent eux-mêmes. » Après la génération symboliste, intimement mêlée à eux, viendra la génération des acméistes, celle des futuristes, toutes deux ont aussi hérité de cet envoûtement par la poésie antique : Mandelstam attribue à la langue russe un « hellénisme » qui la sauvera d'elle-même, Benedikt Lifchitz décrit les débuts du futurisme dans la propriété administrée par le père des frères Bourliouk sous les aspects d'un retour à l'Antiquité gréco-scythe. C'est d'ailleurs par un poème de Lifchitz datant de ses tout premiers débuts, en 1911, que nous terminerons : la flûte de Marsias.

Le jour de ta mort, obéissant  
A l'ordre mystérieux, chantera  
La flûte condamnée de Marsias.

Marsias, le satyre phrygien, avait défié avec sa flûte le dieu joueur de cithare, Apollon. Marsias, vaincu dans ce duel musicien, avait été cruellement puni. Toute la poésie russe de cette « renaissance » du début du XX<sup>e</sup> siècle rejoua le duel de Marsias le Barbare avec Apollon le Citharède – de la poésie russe avec l'héritage d'Apollon. Et s'identifiant à Marsias, elle attendait le châtement...

[288]

VIVRE EN RUSSE (2007)

VII. LES RACINES POÉTIQUES

J.

LE SYMBOLISME RUSSE  
EN QUÊTE DE PARADIS  
ORIGINEL

« L'azur bleu du Retour de l'Éternel a pris chez nous un goût de cadavre. »

Andreï Biély,  
« Ligne, cercle, spirale »

[Retour à la table des matières](#)

Dépasser la frontière entre les arts n'est pas propre au symbolisme russe, il a hérité cette ambition du romantisme allemand, et même on peut dire que l'ambition d'échapper au « fini » de l'art est aussi ancienne que l'art lui-même. Le *non finito* est propre à tous les grands arts *in statu nascendi*, il est à certains moments l'acmé que recherche l'artiste, même si son client cherche lui le *finito* : alors l'ébauche sera pour l'artiste et l'œuvre finie pour le client de l'artiste. Il y a pour Baudelaire le bon et le mauvais « vague ». Le « bon vague » permet de gommer les frontières artificielles et d'établir les correspondances entre le peintre et le poète, Delacroix et Baudelaire, entre l'architecture et la musique. On trouve chez Baudelaire non seulement le temple de la nature et la forêt de symboles du fa-



meux sonnet tant commenté des « Correspondances », mais aussi la porosité entre la matière dure et l'effluve :

Il est de forts parfums pour qui toute matière est poreuse. On dirait  
qu'ils pénètrent le verre (« Le flacon »)

Troisième élément de cette mutation constante et insidieuse des choses : la Réversibilité, cette réversibilité qui est d'abord un concept catholique de la réversibilité des fautes depuis le premier Adam, et qui devient la fluctuation des âmes dans une grande économie du salut qu'il ne peut embrasser. Les « phares » de Baudelaire sont les grands artistes réversibles, Dante, Goya, Delacroix. Ceux pour qui l'échelle de l'Être peut se renverser, le beau embrasser le laid, le laid inclure le beau. Andreï Biély, comme tous les autres symbolistes russes, a été « baudelairien », mais la comparaison qu'il fait de Baudelaire avec Nietzsche est assez étonnante : Baudelaire représente la race romane, Nietzsche la race allemande (la génération symboliste est nourrie de concepts de races) : l'un, le Français, établit le dualisme de la contemplation, l'autre, l'Allemand, établit le primat de l'acte créateur. Et, en effet, l'influence de Nietzsche vient apporter une autre porosité entre les paramètres essentiels de la vie : la contamination entre art et vie.

C'est d'ailleurs ce qui a fait que la génération symboliste russe a pu tant aduler le maître de Iasnaïa Poliana, qui n'était pas tendre envers le symbolisme, comme on sait. [289] Ce sont la fuite de Tolstoï hors du monde, sa théorie de l'art comme une contagion, enfin sa mort à Astapovo qui ont établi de façon prophétique pour leur génération le lien entre l'acte d'art et l'acte de foi ou de vie, cette fameuse *théurgie* dont Andreï Biély et son frère en poésie Alexandre Blok parlent dans leur *Correspondance*. Entre le maître enfui et les prophètes de la « nouvelle conscience religieuse », il s'établit alors un véritable court-circuit, dont la marque est restée dans le recueil *La religion de Tolstoï*, paru en 1912, aux Editions « Pout » (« Le Chemin ») <sup>63</sup>. Andreï Biély y déclare : « Dans son désir de dire l'indicible, Tolstoï est banni : de ce fait il est hors d'atteinte. Mais le sens authentique de cette exclusion de Tolstoï hors de l'aujourd'hui, le sens de son silence et de sa quête l'apparente aux bannis du monde entier. »

<sup>63</sup> *O religii L'va Tolstogo*, Moscou, 1912, p. 164.

Et cette fuite de Tolstoï, qui l'apparentait aux grands ascètes et aux prophètes religieux, avait toujours été le rêve des jeunes symbolistes, comme en témoigne l'ascendant qu'eut sur eux le poète Alexandre Dobrolioubov, le poète de la fuite dans le grand cosmos de la vie russe, celui qui avait fondé une communauté de frères et dont les retours inopinés et brefs à la vie des villes, telles les visites impromptues à Brioussov ou à Biély, ont laissé un souvenir impérissable. Dans son *Livre invisible*, Dobrolioubov cite John Ruskin sur l'égalité des choses grandes et des choses petites aux yeux du Créateur, et l'égale part de mystère que grandes et petites choses comportent. Sur quoi Dobrolioubov le prophète raconte ses errances sur la terre affamée, qui lui brûle la plante des pieds. Cette *fuga mundi*, ou fuite hors du monde pécheur est aussi une composante, à l'évidence religieuse, de l'attente apocalyptique de la génération symboliste. Elle reprend d'ailleurs un thème qui avait également tourmenté Pouchkine, le Pouchkine du poème de « L'Errant » (« Strannik »), de la dernière année de Pouchkine, qui lui avait été inspiré par le poète puritain anglais John Bunyan. Le religieux rejoint ici l'art ; l'anarchisme et l'ascétisme se conjuguent au prophétisme. L'art total des symbolistes est proche de la mort de l'art.

Autre tentation, celle de Viatcheslav Ivanov et de son ami Guéorgui Tchoulikov – recréer un art total et religieux à la manière antique, un art mobilisant toute la cité comme le théâtre à Athènes ou les mystères à Delphes. Il s'ensuivit une violente querelle autour de « l'anarchisme mystique », une querelle qui confrontait nostalgiques de l'unité chrétienne du Moyen Âge et nostalgiques de l'unité théâtrale de la Cité antique. Ajoutons encore les « goethéens », ceux qui, sous l'influence du Goethe de la Seconde partie de Faust et du Goethe théoricien des formes et des couleurs primitives, sont en quête d'un substrat archaïque du monde naturel. Andreï Biély passa par une phase aiguë de « goéthéisme » conjugué à la théosophie du Dr Rudolf Steiner. Entre Emili Medtner et lui éclata une très violente polémique sur l'exégèse de Goethe. Le résultat fut un combat quasiment scolastique où il s'agissait pour Biély de défendre l'organicisme mystique de Goethe contre les interprétations trop kantienne de Medtner.

Derrière la virulence de la polémique se cachait la quête d'un art plus wagnérien que celui de Wagner, alliant son, couleur et pensée – et ce fut l'apparition de ces deux prodiges : le Russe Scriabine et le Lithuanien Tchiurlionis. Tous deux représentent [290] un point extrême de rupture des frontières, d'invasion du total

dans la conscience de l'homme. Mais ce « davantage d'art » va de pair avec un « plus d'art du tout », la vie vivante prenant le dessus, avec ses fortes pulsions de mort ! Et cela se manifestera dans l'attirance pour les aspects les plus violents de ta révolution russe, la répulsion envers les biens matériels et les biens spirituels, la quête d'une nudité ascétique. L'oubli salvateur, ce Léthé où veut entrer Mikhaïl Gerchenson, contrairement à son interlocuteur Viatcheslav Ivanov (dans leur *Correspondance d'un coin à l'autre* qui date de 1919), ou encore la joie mauvaise de Blok apprenant que Chakhmatovo, la propriété familiale, a été pillé par les paysans. « Les Douze », ce poème en bande dessinée où le Christ mène la troupe des pillards, c'est aussi, à sa façon, l'aboutissement du Siècle d'argent. Et Biély fait pendant avec son poème primitif, lui aussi, « Christ est ressuscité », où tirent les mitrailleuses, précédant de peu ses *Carnets d'un toqué*, où il hurle à la mort, vociférant qu'il veut écrire comme un sabotier, c'est dire *saboter* l'art ! un rêve de destruction des limites, comme le rêve tolstoïen de gommer la frontière entre art et vie.

La part de l'occulte dans la culture du début du siècle est grande. D'ailleurs elle est de mieux en mieux étudiée, depuis l'ouvrage dirigé par Bernice Glatzer Rosental jusqu'à la monographie de Nikolaï Bogomolov. L'épisode le plus étonnant est la forte emprise de l'anthroposophie sur les intellectuels russes, à quoi fait pendant la forte influence russe sur l'anthroposophie. La gnose tourmente les esprits qui réclament *hic et nunc* le pourquoi du monde et qui ne supportent pas de vivre avec des parts d'inconnu en jachère. Cette impatience gnostique caractérise toute l'époque symboliste russe. Le poète Viatcheslav Ivanov qui traduit les « Hymnes à la nuit » de Novalis écrit que Goethe avait dit du poète : « Empereur il n'était pas encore, mais allait devenir. » Comment comprendre : Napoléon allait devenir empereur, mais Novalis, en quel sens ? L'un et l'autre, explique Ivanov, veulent et réussissent à abattre les frontières, celle entre la révolution et la monarchie universelle en ce qui concerne Napoléon, et pour le poète mystique celle entre l'individualisme et la « conciliarité » renouvelée du christianisme. Il s'agit de retrouver le grand chœur de la Foi globale et conciliaire de Dante. Renouveler l'exploit de Dante à l'heure où sont ensemble attelées Révolution et Hiérarchie, Liberté et Satiété.

Assurément Ivanov représente le versant conservateur de la démarche déstabilisatrice de l'Age d'Argent, conservateur en ce sens qu'il vise à une restauration

totale de la Mémoire humaine : s'il veut et proclame la sortie extra muros de l'art, c'est pour retrouver les Idées Mères gœthéennes, l'antique matrice de toutes choses. Il célèbre l'Extase, cet état de poésie même qui est célébré dans le « Poème de l'Extase » de Scriabine ; et cette « Extase » doit nous ramener au bercail, c'est-à-dire dans la Maison du Père <sup>64</sup>. D'autres, et en particulier le grand destructeur philosophique de cet Âge, le philosophe Chestov, ne vont pas vers la Maison du Père, mais partent vers l'inconnu glacial. Les deux attitudes ont néanmoins une commune racine : ne pas rester *intra muros*. Ni prisonniers des murs [291] de l'art, ni captif de ceux de la vie. « Car tout le vivant naît de l'Extase et de la démente » (V. Ivanov, « Regard sur l'art de Scriabine »).

Comme Alexandre Dobrolioubov, le poète errant, Ivanov recourt à une distinction spinozienne : *forma formata* et *forma formans*, dans un article ainsi nommé, et rédigé en italien. *Natura naturata, natura naturans*, intitulé Dobrolioubov un de ses deux recueils. Il s'agit d'un concept de potentialité et d'accomplissement du potentiel inspiré par l'aristotélisme et sa conception des formes. Tout le réel est en mouvement entre potentiel et réalisation. Un mouvement ascendant et descendant de l'acte créateur, que tous les symbolistes russes ont décrit, chacun à sa manière, Blok par exemple dans son poème « l'Aviateur », et qu'ils ont assimilé au mouvement de Zarathoustra le prophète de vie de Nietzsche montant sur la montagne puis descendant dans la vallée. Quant à la référence à Spinoza, elle n'est pas due au hasard : c'est au livre I de *l'Éthique* que l'on trouve, dans la troisième partie, le développement sur *nature naturante* et *nature naturée*, lequel dérive de l'aristotélisme et s'oppose avec force à la méthode de Descartes. L'intuition centrale de Spinoza est la quête de la béatitude, non la quête de la vérité ou de la bonne méthode. Ce qui pour Descartes est substance, pour Spinoza est attribut : l'espace, l'étendue, le pensé sont des attributs, et tout conduit à la totalité. Il n'y a de béatitude possible que celle qui se porte à l'unité de l'être, et c'est sur cette unité que la connaissance doit porter. On voit en relisant Spinoza avec les principaux thèmes du symbolisme russe présents à l'esprit que l'âme humaine en tant que mode éternel du pensé qui est déterminé par un autre mode éternel du pensé renvoie à l'infini, c'est-à-dire à l'entendement éternel et infini de Dieu. De même qu'il y a chez Spinoza substitution du point de vue de la production au

<sup>64</sup> L'expression est utilisée par Serge Essenine dans un article où il rend compte du livre de Biély, *Kotik Letaïev*.

point de vue de la création, il y a dans la quête infinie de tous les modes d'être du symbolisme russe une religiosité peu christique, davantage fondée sur l'effort incessant des modes de l'être à persévérer dans leur être, à produire de l'être. La *synthèse des arts* est une modalité de cette production indéfinie et infinie de toujours plus d'être dans le phénoménal. Et cette production repousse toujours davantage les limites de l'art, les gomme, les amalgame.

L'influence de Mallarmé sur le symbolisme russe s'explique par cette recherche d'une religion sans acte de création initial. Une sorte d'après-midi solaire immobile où se conjuguent les lignes sonores et les lignes de couleur comme dans « L'Après-midi d'un faune ».

Et de faire aussi haut que l'amour se module  
Évanouir du songe ordinaire de dos  
Ou de flanc pur suivis avec mes regards clos  
Une sonore, vaine et monotone ligne.

Bernard Weinberg dans son livre *The Limits of Symbolism* interprète<sup>65</sup> ce moment comme l'évanouissement des lignes de la passion et de la vision pour ne garder que [292] la ligne sonore de la musique. Briousov et Annenski ont traduit et étudié Mallarmé, comme l'a montré Roman Doubrovkine dans sa thèse sur la *Réception de Mallarmé en Russie*. C'est-à-dire deux poètes qui ne sont pas à nos yeux les plus représentatifs du symbolisme russe producteur de religieux. Chez le poète Blok, le principe de l'absence, principe mallarméen relié à celui du *non-finito*, est un principe poétique fondateur. Tynianov a étudié les anacoluthes blokiennes qui créent ce sentiment de non-achevé, et donc d'ouvert vers l'infini.

L'idéal mallarméen du livre unique et infini est explicitement mentionné par Biély. Le voici à Munich où il a fui après l'épisode tragi-comique de son amour pour Lioubov Blok qui l'a mené presque jusqu'à la démence. L'orage est passé ; il reprend le texte de sa dernière *Symphonie*, la quatrième, symphonie en paroles et en silence qui se veut transcription du principe wagnérien musical des leitmotifs, mais aussi transfert d'un art dans l'autre. Il commente ainsi dans ses Mémoires,

<sup>65</sup> Bernard Weinberg, *The Limits of Symbolism, Studies of Five Modern French Poets*, Chicago, 1966.

*Entre deux révolutions* : « J'extirpai le texte déjà préparé jadis de ma *Symphonie*, pensant la retravailler, rêvant à différents trucs techniques ; par exemple je désirais modeler le matériau de la phrase comme Wagner modèle le matériau de la mélodie ; je conçus une thématique selon une ligne rythmique sévère ; et des thèmes auxiliaires : deux femmes, l'une « ange », l'autre « démon », mais unies dans l'esprit du héros en une seule, non selon les règles de la logique, mais celles du contrepoint. Mais la fable ne cédait pas à cette formule, la fable restait pour moi monolithique, tandis que la formule voulait la briser en deux mondes. Le monde des hallucinations et le matériel. La confusion de ces deux mondes engendrait des illusions et dissociait le quotidien. La fable se recomposait dans le paradoxe du contrepoint. J'étais condamné à briser l'image dans un tourbillon de sonorités et d'éclats de lumière. Ainsi s'édifia *La Coupe des tempêtes*. Elle manifesta à jamais l'impossibilité de la « symphonie » en mots. A Munich, je crus pouvoir résoudre ce devant quoi avait reculé Mallarmé. »

Plus tard Biély tentera la fusion par un autre biais, présent déjà dans *Pétersbourg*, mais qui devient le principe créateur de *Kotik Letaïev* : la cénesthésie, c'est-à-dire l'appréhension des différentes parties du corps depuis l'intérieur, une sorte de présence des parties dans le tout, qui amène à des états de déréalité. *Rotik Letaïev*, un livre génial, ne fut pas compris par les lecteurs d'alors. *La Coupe des Tempêtes*, plus axée sur la synesthésie ou traduction d'une série sensorielle dans une autre, fut, elle, un échec génial.

Il y a un aveu d'impuissance presque congénital dans cette tentative symboliste de surmonter les limites, ou plutôt de remonter au moteur initial de toute forme, aux énergies, aux potentialités premières. Au cœur de cette symphonie de l'indéchiffrable se trouve la tempête, ou plutôt le tourbillon, la spirale en mouvement, la colonne de feu, c'est-à-dire la trace phénoménale de Dieu lorsqu'il se montre au peuple juif, théophanie sous forme de spirale sonore, de tempête langagière. « Dans la nuée neigeuse, dans la colonne, la colonne-tempête descend vers nous ! Et nous dis : « je sais avec vous ! », dis-le nous ! » (Biély, *La Tempête de neige*.)

Outre Vroubel et Scriabine, qui sont les deux plus grands maîtres de la synthèse des arts en ce début du siècle en Russie, il y a aussi le peintre et compositeur lithuanien Tchiurlionis, né en 1875, mort en 1911, auteur de vastes poèmes symphoniques où il ne fait usage que des cordes, renonçant tout à fait aux percussions. « La Forêt » date de [293] 1900, « La Mer » date de 1907. La Forêt fut donnée à

Saint-Pétersbourg en 1912 pour le premier anniversaire de sa mort, car entre temps les symbolistes russes avaient fait de lui un de leurs hérauts : ses toiles intitulées « Sonates », vastes mouvements colorés inspirés partiellement par le Japonais Hokusai, surimposées à ses symphonies mystérieuses, permettaient de voir en lui un père de la synthèse des arts. Ce fut proclamé avec emphase par Viatcheslav Ivanov dans une conférence intitulée « Tchiurlionis et la synthèse des arts », publiée en 1911 dans la revue *Apollon*, puis reprise dans le recueil *Sillons et bornes* dont le titre même fait allusion au problème des « limites » du symbolisme. Ivanov y salue l'art visionnaire de Tchiurlionis, et y donne l'essentiel de sa théorie sur la synthèse des arts. Élaborer les éléments de la contemplation visuelle selon des lois venues de la musique : voilà la formule de Tchiurlionis. Les énergies invisibles, très semblables aux énergies dont parlent les grands théologiens cappado-ciens, Grégoire de Nysse ou Nicolas Cabasilas, sont une extase, une sortie vers Dieu. Ivanov voit en Tchiurlionis un visionnaire de *l'Âme du monde* selon Goethe. L'extase, ou exode hors du phénomène (comme chez Scriabine), emprunte plusieurs chemins. Ivanov note également que Tchiurlionis, en tant que lithuanien, est très proche des formes linguistiques anciennes de l'indo-européen, donc plus apte que d'autres à remonter vers les Formes Mères. Cette ascension, ce *sursum* comme il dit, en reprenant un terme de la liturgie catholique (*sursum corda*), s'effectue selon une spirale ascendante.

À la spirale, précisément, Biély attache une fonction philosophique toute particulière dans un article de la revue *Les Travaux et les Jours* <sup>66</sup>. Tchiurlionis sort du phénomène parce qu'il suit le chemin même de la religion, en quête de « réalisme cosmique ». Il recherche le grand lien perdu de la religion et le recherche par la voie de la synthèse des arts et de la synesthésie. Voie qui est double, soit mythologique et intuitive, soit magique et cosmique. L'art, celui de Scriabine ou de Tchiurlionis, est un mystère syncrétique, rappelle Ivanov en reprenant une formule de Veselovski, c'est-à-dire qu'il découle de l'unité de l'acte religieux et magique, et que la division des arts n'est venue qu'après. Dans une postface de 1914, Ivanov ajoute la note « aryenne » sur l'indo-européanisme de l'âme lithuanienne de Tchiurlionis et rajoute également une autre référence philosophique, empruntée cette fois à Leibniz, à sa Monadologie. Il s'agit de la notion d'entéléchie, qui est l'équivalent leibnizien des énergies cappadociennes, ou encore de la

<sup>66</sup> Andreï Biély, « Linija, krug, spiral' – simvolizma », *Trudy i dni*, N° 4/5, 1912.

*natura naturans*, c'est dire la chaîne des finalités contenues dans le vivant, et qui conduisent de l'animal à l'esprit. « Tout est en harmonie et respire l'un dans l'autre. » Telle serait la formule philosophique du symbolisme russe dans sa recherche de l'unité première en amont du phénomène.

Tchiurlionis en son temps a suscité en Russie un enthousiasme énorme, et qui étonne un peu. Une récente exposition l'a remis pour un temps à la mode à Paris. Une partie de l'art symboliste a mal vieilli parce que l'abstraction en peinture, le dodécaphonisme en musique et la « mort de la littérature » ont apposé une date sur beaucoup d'œuvres symbolistes. Mais l'attrait des grands échecs symbolistes reste immense, et cela concerne [294] aussi bien la peinture de Tchiurlionis que les *Symphonies* de Biély, ou encore le piano à couleur de Scriabine. La folie qui guettait ces tentatives leur a donné un sceau d'authenticité, comme par exemple à Vroubel, dont les immenses toiles qui, dans leur chatolement minéral, tentent de saisir la matière intemporelle du Démon de Lermontov, persistent à envoûter. Vroubel a tant fasciné Blok précisément parce qu'il tournait autour du mystère de la déchéance du Démon, de la chute de l'esprit dans la matière, ce vice inévitable de l'art...

L'incompréhension est également un thème récurrent, correspondant à la notion des poètes maudits à l'époque du décadentisme français. Tchiurlionis, écrit Ivanov, était solitaire et incompris, et la solitude de ces de l'échec guette aussi bien la quête mallarméenne d'un côté, que la quête steinerienne de l'autre, celui de Biély. La folie de Nietzsche reste l'emblème de cette chute et de cet échec. La folie de Vroubel, les crises de Biély qui dans les *Notes d'un Toqué* se présente lui-même comme un idiot, un savetier qui gâche l'objet d'art. Ou encore bien sûr le naufrage de Blok à la fin de sa vie, du fait de la syphilis (comme Baudelaire), du *tabes dorsalis*, mentionné dans l'épilogue de *Pétersbourg*. *A realibus ad realiora* selon la formule d'Ivanov, cette ascension se termine par le foudroiement de l'idiotie, pire que la chute d'Icare.

Blok commente consciencieusement dans son *Journal* du 26 mars 1910 « Le symbole doit devenir dynamique, écrit-il, se transformer en mythe... Un mythe est un jugement où le *sujet* est un symbole et le *prédicat* est un verbe (ou quelque chose d'intuitivement nouveau). » L'étape de l'idiotie est très concrète : le *panopticum*, le musée de cire, la baraque foraine, la ritournelle des *Douze*. Le monde



devient un automate, il s'obscurcit, envahi par le violet vroubelien et par les jappements discordants (*vizg*)

Un autre site symboliste fut la rencontre célèbre de Stravinski et Schönberg dans l'album du *Blaue Reiter*. Combien de tableaux de Kandinsky portent des noms musicaux : Improvisation, Composition ! et ses pièces de théâtre : Sonorité jaune, Sonorité verte. La peinture de Kandinsky tente d'introduire dans le tableau un élément venu de la musique : le temps, une sorte de perception de la temporalité à travers les étonnants signes que nous devons lire sur l'espace du tableau. D'ailleurs Kandinsky eut des visions synesthétiques, comme Biély ; il en rapporte une dans ses *Regards sur le passé*. On croirait lire quelques versets des *Symphonies de Biély*. Seul l'accord final de la symphonie porte chaque couleur au paroxysme de la vie et il triomphe de Moscou tout entière en la faisant résonner comme le *fortissimo* final d'un orchestre géant. Le rose, le lilas, le jaune, le blanc, le bleu, le vert pistache, le rouge flamboyant des maisons, des églises, avec chacune sa mélodie propre... Lohengrin lui semble alors être la meilleure réalisation de cette Moscou-là.

Je voyais mentalement toutes mes couleurs, elles étaient devant mes yeux. Des lignes sauvages, presque folles, se dessinaient devant moi. Je dosais aller jusqu'à me dire que Wagner avait peint en musique « mon heure » de Moscou. Mais il m'apparut très clairement que l'art possédait une beaucoup plus grande force que je ne l'avais imaginé tout d'abord, et que de plus la peinture pouvait déployer les mêmes forces que la musique.

[295]

Kandinsky s'intéresse alors à cet exemple de *Gesamstkunst* qu'est la symphonie *Prométhée* de Scriabine avec son clavier de couleurs. Un sommet de la tentative sera l'année 1912 et l'échange entre Schönberg et Kandinsky : « La sonorité jaune me plaît énormément, c'est exactement ce que j'ai essayé de faire avec ma *Main heureuse* », lui écrit alors Schönberg : « Seulement vous allez encore plus loin que moi dans le renoncement à toute pensée consciente, à toute action conventionnelle. » Les deux œuvres des deux créateurs vont à l'extrême limite de l'art total, là où un art fait appel à un autre pour sortir de ses frontières extrêmes et tenter une ascension plus énergique vers le Total. L'action scénique est faite de

lumières qui changent, de mouvements, il n'y a aucune intrigue. Nous retrouvons ce « bon vague » dont nous parlions liminairement. Les mystères ainsi créés invitent évidemment le spectateur auditeur à devenir même cocréateur de l'oeuvre, tant le vague invite à une collaboration. Ce que Viatcheslav Ivanov devait illustrer dans son échange avec Gerchenson :

Nous savons que lorsque l'homme sera accompli, Adam se remémorera tout entier dans chacune de ses images, il se verra dans le fleuve du temps coulant à rebours jusqu'aux portes de l'Éden, et il se souviendra de son paradis originel.

[297]

VIVRE EN RUSSE (2007)

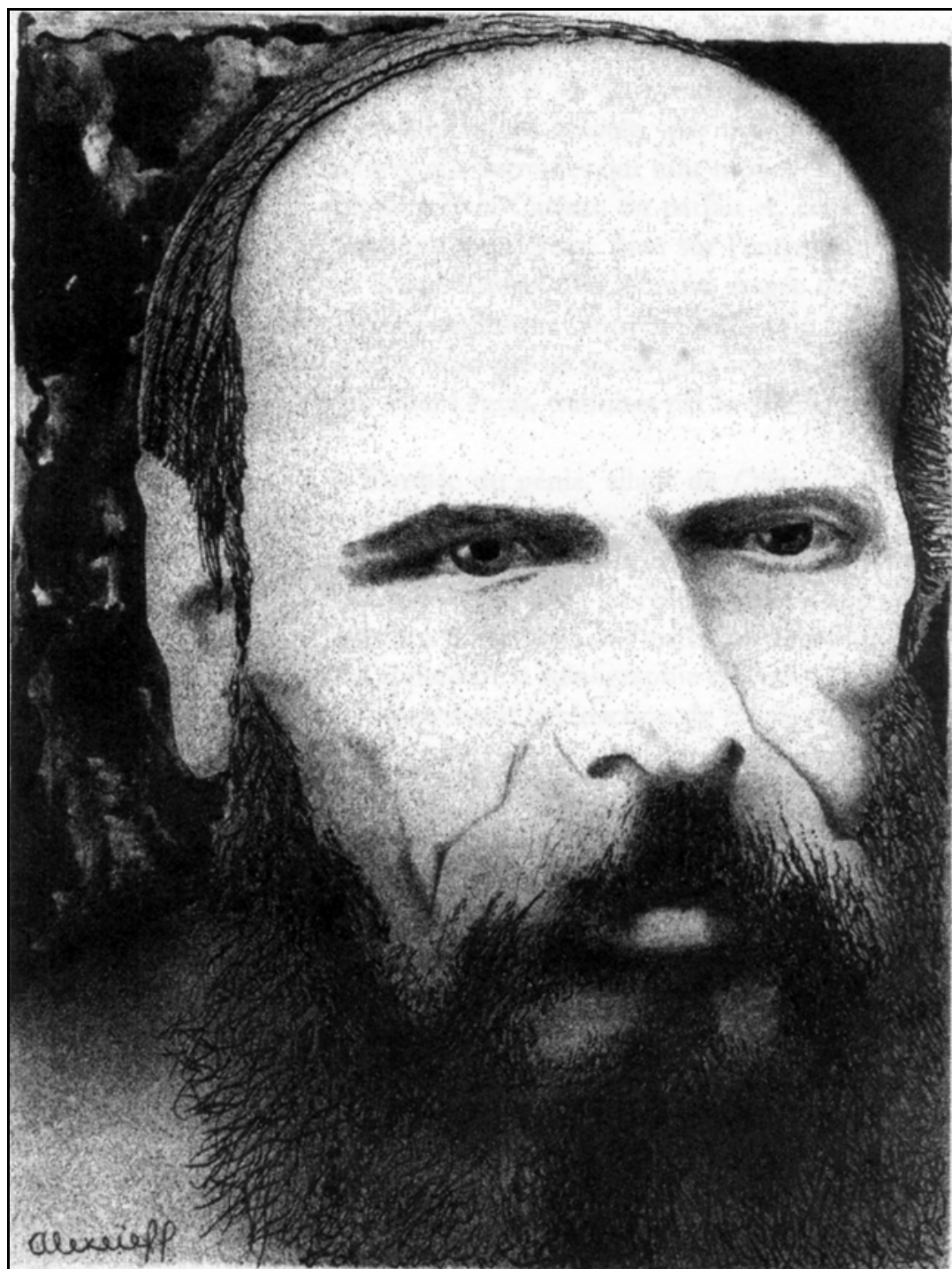
## VIII

---

# LES RACINES DE LA PROSE

[Retour à la table des matières](#)

[297]



[299]

**VIVRE EN RUSSE** (2007)**VIII. LES RACINES DE LA PROSE****A.****DOSTOÏEVSKI SOUFFRANT  
ET JUBILANT**[Retour à la table des matières](#)

Jacques Catteau poursuit la publication de la *Correspondance complète* de Dostoïevski, et cela nous vaut le tome II de cette superbe entreprise : nouvelle traduction, complète cette fois-ci, précise et colorée, par Anne Coldefy-Faucard, annotations détaillées, préface enlevée aux formules qui font mouche : l'instrument de connaissance du maître russe que nous livre Catteau est parfait et, comme il s'agit de Dostoïevski, il ne peut laisser personne indifférent. Bien sûr l'entreprise s'appuie sur les prédécesseurs : essentiellement la publication de Dolinine, étagée de 1928 à 1959, et l'édition de l'Académie des Sciences soviétique (années 1980). Elle intègre quelques lettres que Dolinine ne connaissait pas, mais que ses successeurs avaient ajoutées (comme les trois lettres au slavisant français Jules Legras, traduites par le destinataire et dont les originaux sont perdus).

1865-1873 : les années de la flambée du génie, allant de *Crime et châtime*nt aux *Démons*, englobant le sauvetage de l'homme par la toute jeune Anna Snitkine, les simulacres renouvelés de suicide par le jeu, enfin la maturité avec le

*Journal d'un écrivain*, dialogue entre l'écrivain et ses contemporains, Livre de l'humanité où doit se révéler le secret du salut de l'homme engagé dans le malheur de l'histoire. Anna Snitkine a vingt ans quand elle le sauve : elle vient d'apprendre la sténographie et Dostoïevski lui dicte en quatre semaines *Le joueur* tout en poursuivant la rédaction de *Crime et châtiment*. Non seulement elle lui épargne la servitude totale auprès de l'éditeur Stellovski qui l'avait lié par un contrat léonin, mais elle accepte de l'épouser, lorsque l'écrivain, de vingt-trois ans son aîné, lui fait tout à trac sa proposition (comme il avait déjà tenté auprès de plusieurs jeunes femmes, désemparé par sa propre solitude après la mort de Marie Dmitrievna). Ce labeur napoléonien d'écriture le sauve donc à plus d'un titre : Ania devient son épouse, le pari est gagné, la mort recule. Car il ressort de cette *Correspondance* un corollaire de toute l'œuvre : le désir forcené de frôler la catastrophe, un appel de l'abîme qui, entre autres, le rend esclave du jeu où il perd systématiquement, malgré les promesses qu'il fait à lui-même et à Ania de « jouer comme un juif », mais esclave aussi de ses propres textes, vendus avant d'être écrits, misés littéralement comme au poker.

Quelle force étrange chez cette jeune Anna Grigorievna pour supporter, encourager même les excursions aux maisons de jeu comme celle de Saxon-les-Bains quand ils habitent tous deux Genève. Genève détestée, une vraie « Cayenne », « une immonde république », un repaire de bassesse et de truanerie ! Or elle l'encourage parce qu'elle [300] est consciente du masochisme tragique de ce compagnon qui joue l'écriture comme une ultime martingale de désespéré. Un jour, c'est fini, la promesse est tenue, lui ne touchera plus à la table de la roulette et Ania mettra de l'ordre dans les dettes, les contrats, les éditeurs. Cette petite femme l'aura sauvé de lui-même. Quelle reconnaissance nous lui devons, nous les lecteurs ! Comme aussi à ceux des amis qui ont supporté les plaintes délirantes, les complaints harassantes, les sempiternelles demandes d'argent de l'écrivain toujours aux abois, toujours retombé dans le jeu. Au tout premier rang de ces amis extraordinaires – le poète Apollon Maïkov. Cet esthète nonchalant a été d'une bonté infinie. Strakhov aussi, l'ami de Tolstoï, l'éditeur de la revue *L'Aurore*, où Dostoïevski retrouve ses thèses slavophiles sous la plume d'un autre ancien fou-riériste : Danilevski.

« Ah, Ania, j'ai toujours haï les lettres : comment veux-tu dans une lettre raconter certaines choses ? » Les lettres de Dostoïevski nous disent son mal de vi-

vre : il souffre toujours de quelque chose et, à Genève, c'est pire que partout ailleurs, il y enterre leur première enfant, Sonia, il y voit les faux socialistes parader au Congrès de la Paix, il s'y fâche définitivement avec Tourgueniev. Hors de la Russie, il se sent « comme un poisson hors de l'eau ». (Ibsen disait que rien n'est plus drôle que l'idée d'un « poisson hydrophobe » ; eh bien, c'est un peu Dostoïevski à Genève !) Il est toujours en proie aux plaies d'argent, il met en gage sa montre, la retire, l'engage à nouveau, et ainsi de suite, sans fin. Il aime l'Europe de la Pinacothèque de Dresde, ou du Musée de Bâle, mais ailleurs il la déteste : il y sent trop « couler à flot le venin » contre la Russie, contre le salut chrétien de l'humanité, contre tout ce qu'obscurément il veut dire au monde. Il hait l'Europe de Tourgueniev, qui a écrit : « Si la Russie sombrait, il n'y aurait là ni perte ni émotion pour l'humanité. » Il déteste ce « traître russe » rampant devant les Allemands, l'écume aux lèvres dès qu'il parle de la Russie, Il ne supporte pas ses « embrassades » européennes. Ils s'apercevront une ultime fois à la gare Cornavin sans échanger un mot. C'est qu'il est habité par un désir fou, mystique, aussi forcené que le jeu qui l'aspire et le traîne exsangue vers les tables de jeu européennes. Ce désir, c'est un Poème sorti tout prêt de sa tête, comme une gemme minérale de sa gangue.

Cette foi en la naissance du Poème apparaît sans cesse, de même que la foi dans les miracles de la sincérité. Il croit qu'un mot sincère change le monde et le cœur des hommes, et qu'en confessant sa fange il fera naître du neuf, du pur. Il rêve d'un rêve de sincérité, il emboîte même les lettres, écrivant à Maïkov ce qu'il va (pourrait) écrire à Katkov, son éditeur et l'éditeur du *Messenger russe*, et cette flambée de sincérité reflétée comme une torche dans le miroir de la lettre à un autre va tout sauver, n'est-ce pas ? (Katkov multiplie les avances financières avec patience, et surtout avec foi dans le talent de son auteur.) Dostoïevski décrit sa tête comme un lieu de passage de grands vents, il y entrevoit des idées énormes, salvatrices, comme celle de *L'Idiot*, écrit à Genève, et qui se veut le portrait de *l'homme bon* dans une Europe qui ne croit plus au bien ni à la bonté depuis le Christ (mais il y a quand même Don Quichotte, le bon Pickwick et Jean Valjean : Cervantès, Dickens, Hugo, il les reconnaît !). Alors il proclame des hosannas : « Je suis à présent d'une telle vigueur ! d'une telle vigueur ! » Il lit les journaux russes pour y rechercher dans les faits divers qui disent en trois lignes l'écorchement vif des âmes, et [301] cela doit donner son grand Livre de la vie et du salut,

même s'il faut chercher « comme une aiguille perdue dans le foin » (ce sera le *Journal d'un écrivain*, à partir de 1873).

Un livre, un maître livre nous aide à comprendre ce mystère de Dostoïevski écorché, celui, enfin traduit, de Viatcheslav Ivanov, son *Dostoïevski, Tragédie, Mythe, Religion*. Le grand poète et mystagogue russe du XX<sup>e</sup> siècle était un historien de la religion de Dionysos, et le dieu souffrant écartelé est évidemment sa clé de lecture pour l'écrivain souffrant et écartelé que fut Fiodor Mikhaïlovitch, comparable dans toute la culture européenne à Dante seulement, selon Ivanov. Car le dieu souffrant, dispersé et remembré, le dieu de la tragédie antique révélait le mystère de l'identité de la vie et de la mort. Or Dostoïevski ne nous fascine tant que parce qu'il a repris, avec la force d'Eschyle, mais dans le contexte de l'Europe industrielle, ce thème ardent de l'identité de la vie et de la mort. Toutefois Dante avait un guide : Virgile, et toute la sagesse antique, tandis que Dostoïevski, selon Ivanov, n'a point de guide, et se joint à la foule des réprouvés. Celui qui avait vécu le simulacre de l'exécution capitale, qui avait connu l'écartèlement comme Dionysos, tel un « processus d'individuation et de dissolution », revit sans fin cette structure dionysiaque de son être. Le roman était sa prière de remembrement, le miracle de sa résurrection, car il faisait se lever en lui le peuple des autres, c'est-à-dire Dieu.



[302]

**VIVRE EN RUSSE** (2007)

**VIII. LES RACINES DE LA PROSE**

**B.**

**1874-1881 :  
LA CORRESPONDANCE  
DE DOSTOÏEVSKI,  
OU L'ENFER VAINCU**

[Retour à la table des matières](#)

« Je tiens pour phénoménale ma situation littéraire : comment un homme écrivant systématiquement contre les “principes européens” et qui s'est à jamais compromis avec *Les Possédés*, autrement dit par son caractère rétrograde et son obscurantisme, comment cet homme-là, malgré tous les *européïsants*, leurs revues, leurs journaux, les critiques qui leur sont infodés, peut-il néanmoins être reconnu par notre jeunesse, notre jeunesse déboussolée, cette pourriture nihiliste et le reste ? »

C'est à son ami le Haut Procureur du Saint-Synode, Constantin Pobiedonostsev, que Fiodor Dostoïevski écrit ces lignes, en septembre 1879. Il n'exagère en rien : de renégat, partisan du régime autocratique, il est en train de devenir l'idéal vibrant de toutes les jeunes russes, y compris la plus nihiliste. Rien aujourd'hui, ni personne, ne peut nous donner l'idée d'un tel enthousiasme universel comme

celui que créa le roman *Les Frères Karamazov*, ce roman-fable sur le meurtre du Père, et presque à la veille de sa mort, le fameux discours de Moscou, prononcé à l'inauguration de la statue de Pouchkine. On pleurait, on lui baisait les mains, on se réconciliait, exactement comme dans l'épilogue du roman « devant la pierre », lorsque Aliocha réunit les enfants qui ont martyrisé le petit Hypolite.

La fonction cathartique de la littérature n'avait jamais joué à un tel degré, et au niveau de tout un peuple, depuis l'entourage du Tsar jusqu'aux plus humbles employées.

Le tome III de la *Correspondance* de Dostoïevski nous livre la marche de Dostoïevski vers la naissance de cette œuvre immense, sulfureuse et lumineuse à la fois. Plus de jérémiades concernant l'argent, Anna Grigorievna a mis en ordre ses affaires littéraires. Sa famille ne le harcèle plus. Fiodor Mikhaïlovitch, pour la première fois de sa vie, écrit toujours dans la fièvre, mais sans avoir le couteau sous la gorge. Aucune exégèse ne remplacera la lecture de ce tome magnifique, pour la toute première fois traduit intégralement et excellemment comme les deux premiers, par Anne Coldefy-Faucard, et surtout présenté par le maître des études dostoïevskiennes en France. Présenté n'est pas le mot. Pour qui a lu l'œuvre de Catteau, c'est à l'évidence son meilleur texte, dense, brillant, remplaçant avec aisance Dostoïevski dans la chronique de sa vie, le mystère de son œuvre au noir, l'ampleur sans précédent du problème métaphysique embrassé : l'origine du mal, et le refus du monde tel qu'il est par la jeunesse révolutionnaire. Le [303] pathétique dénonciateur des « démons » incarne aussi le refus de l'acquiescement couard, la rédemption par la révolte sublimée, la présence-absence d'un Dieu personnel, traqué par les hommes, mais les aimant un à un, silencieusement, comme fait le Christ dans la « Légende du Grand Inquisiteur ».

Catteau, avec sa préface et son ensemble de notes, nous livre vraiment une lecture profonde, haletante, précise toujours, de la *Correspondance* et du grand roman qu'elle annonce, défend, précise, que nous voyons quasiment naître. On retrouve le critique flamboyant de *La Poétique de Dostoïevski* dans l'évocation de « la distribution caravagesque entre les ténèbres de la nuit tragique et la lumière de l'acte de foi en l'homme », mais on découvre aussi le philosophe en quête de traces laissées par Renan ou par Fiodorov, l'auteur de la *Philosophie commune*, qui prônait « la résurrection de tous les pères ». Et l'ampleur des notes nous aide à saisir le dialogue ardent du Maître avec ses contemporains qui l'interpellent de

partout, comme ces quatre étudiants de Moscou qui se plaignent d'avoir été battus par des bouchers, ou encore avec l'étonnant Juif Kovner, le « Pisarev juif », c'est-à-dire l'idéologue que Dostoïevski devrait haïr, mais non, il lui répond avec sympathie et attention, mais sans prendre de gants : « Jamais je n'aurais parlé des juifs dans les termes que vous employez pour les Russes. » On croirait entendre une polémique de nos jours, un dialogue acerbe d'aujourd'hui entre Soljénitsyne et tel ou tel de ses contradicteurs. Le dialogue avec les contemporains est inséparable de la fournaise ténébreuse où s'élabore la grande fable policière du Parricide. Ici est le mystère du rapport direct entre Dieu et les « pensées dérisoires soulevées par les gens », comme dit Kovner, c'est précisément ce qui passionne et soulève Dostoïevski. Comme le peuple juif depuis quarante siècles !

La sincérité, voilà ce qui sauve, ce qui sauve les révoltés purs, comme dira plus tard Camus, ce qui sauve la jeunesse russe égarée, le cynique Kovner qui écrit depuis son cachot, ou Aliocha doutant de son starets. Tous sont sauvés, fors les insincères, et encore... Après avoir pénétré dans le noyau de la fission de la révolte, Dostoïevski voudrait en extraire tous les humains, comme la Vierge lorsqu'elle descendit aux Enfers selon un apocryphe qu'il aime tant et réemploie dans le roman. Il est hanté par le réel mais un réel que l'on ne voit que dans la compression de la souffrance et l'éclair de la prophétie. Luttant pied à pied contre la censure interne de son rédacteur Lioubimov, à la revue de Katkov, *Le Messager russe*, qui le publie, il parle d'angoisse dans la recherche du nœud du problème. Il voudrait soulever l'humanité pour la sauver. Son starets déclare : « L'Enfer, c'est peut-être là où l'on ne peut plus aimer. »

[304]

**VIVRE EN RUSSE** (2007)**VIII. LES RACINES DE LA PROSE****C.****TCHÉKHOV  
ET LA CATASTROPHE  
DU XX<sup>e</sup> SIÈCLE**[Retour à la table des matières](#)

Dans *L'Apothéose du déracinement*, Léon Chestov écrit : « On estime que le couronnement des sciences positives est la sociologie, qui nous promet d'élaborer des règles de vie commune si bien que le besoin, le chagrin et les souffrances disparaîtront à jamais de la surface de la terre. Mais n'est-ce pas une illusion ? »

Pour Chestov, la Russie aime l'informe parce qu'elle veut en finir avec « les commencements et les fins » dernières, parce que tout la pousse dans un grand courant idéologique qui embrasse tout, toutes les idées et toutes les représentations (et c'est précisément ce qui fait le caractère propre au roman russe, fleuve sans rives, telle « notre Mère Volga » dans le roman de Gontcharov *Le Ravin*). Et, pour ces mêmes raisons, la Russie récuse une forme d'exposé qui est affectionnée par l'Occident : l'aphorisme. La forme aphoristique, explique-t-il, est contraire à tout ce qui fait la spécificité de la pensée russe.

C'est l'informe, c'est même l'apothéose de l'informe, car enfin comment pourrait-on parler de forme achevée du point de vue extérieur quand toute ma mission consistait précisément à m'affranchir une fois pour toutes du problème des commencements et des fins ?

Chestov lui-même recourt à l'aphorisme mais d'une manière très spécifique. Il évoque avec dégoût la façon dont Socrate passe ses derniers instants, à en croire Platon : *il parle, il parle ...* La Russie ne fait pas autre chose que Socrate : elle va mourir, mais *elle écrit, elle écrit ...* Les jours sont comptés, mais le comte Tolstoï prêche sans fin qu'il ne faut rien faire, « la non-action ». Comme si nous ne nous y livrions pas déjà assez comme ça : « Nous ne faisons rien à une dose tout à fait suffisante... »

L'écrivain est un gladiateur. Saltykov s'indignait de la position de *quidam* (*obyvatel*) du lecteur, « l'écrivain, il écrit son petit morceau, le lecteur il lit son petit morceau... ». Et c'est tout ! Eh bien non, Chestov nous dit que l'écrivain veut que le lecteur, après l'avoir entendu, parte à l'assaut des citadelles. Et le lecteur, de son côté, n'écoute l'écrivain que lorsque celui-ci écrit « avec le sang de son cœur ». Alors quelle place y a-t-il pour l'aphorisme dans tout ça ? Qu'est-ce que La Bruyère viendrait faire là ?

Précisément, relisons La Bruyère :

[305]

Giton est enjoué, grand rieur, impatient, présomptueux, colère, libertin, politique, mystérieux sur les affaires du temps ; il se croit des talents et de l'esprit. Il est riche.

Tout est dit, tout est dans la pointe finale. Ou encore :

Le peuple n'a guère d'esprit, et les grands n'ont point d'âme : celui-là a un bon fond, et point de dehors ; ceux-ci n'ont que des dehors, et qu'une simple superficie.

C'est magnifiquement formulé, ciselé. Et tout est dit ! Est-ce tout ? non, l'auteur est aussi un humaniste, pas seulement un observateur cruel. « Faut-il opter ? Je ne balance pas – je veux être peuple. »

Tout le classicisme, le classicisme latin, français surtout, vise à cette forme aphoristique, à créer l'idée que tout peut être dit, et même que « tout est dit », avec ce petit rajout racoleur pour âmes sensibles : « je veux être peuple ».

Passons maintenant aux aphorismes de Chestov sur Tchékhov.

Anton Tchékhov dit la « vérité » non par amour ou par respect de la vérité, et pas non plus, comme le pensait Kant, parce que le devoir nous commande de ne pas mentir, même si nous sommes menacés de mort.

Mais alors pourquoi donc Tchékhov dit-il la vérité ? Chestov soutient que Tchékhov ne dit pas non plus la vérité par héroïsme, emballement, ni sous l'empire d'une folle audace, ou encore par orgueil et par défi envers le Ciel. (« Tchékhov marche toujours voûté, tête basse, et jamais n'adresse ses regards vers les cieux, car là-haut, pour lui, il n'y a aucun présage à lire. ») Eh bien alors, pourquoi donc dit-il la vérité ? Parce que le mensonge a cessé de l'enivrer... Et que dit ce *diseur de vrai*, ce « pravdaphile » comme l'appelle Chestov ? Ce qu'il dit est très simple, et tient dans un aphorisme latin, repris par Hobbes : *homo homini lupus...* L'homme est un loup pour l'homme.

Vivre avec cet aphorisme en tête est chose difficile : « Qui veut aider les hommes ne doit pas mentir. » Il faut dissiper la peur, la peur de soi comme celle des autres.

Un contemporain de Tchékhov et de Chestov, Maxime Gorki, était un grand menteur, un apologiste du mensonge : que l'on relise son petit texte, une sorte de fable en prose intitulée : « Au sujet d'un canari qui mentait et d'un pivert qui aimait la vérité ». Le canari déclare : « J'ai menti, c'est vrai, j'ai menti, car j'ignore ce qu'il y a là-bas, derrière le bosquet, mais je voulais tellement croire et espérer ! » Le problème est que Gorki, avec qui Tchékhov manifesta publiquement sa solidarité lorsqu'il fut élu à l'Académie et que son élection fut refusée par le Tsar, a effectivement énormément menti au fur et à mesure qu'il s'est laissé séduire par Staline. Et la fable anodine de 1893 n'était pas anodine du tout.

Chestov a bien vu que le thème tchékhovien par excellence, c'est le mensonge à soi-même. Il décortique un récit de Tchékhonté, intitulé « Un malheur ». On y voit le marchand Avdieiev qui a signé les yeux fermés les documents d'une banque aujourd'hui en banqueroute frauduleuse. Avdieiev ne veut pas se rendre compte qu'il a trempé dans les malversations, et Tchékhov démonte à merveille le montage du mensonge auprès des [306] autres (mais qui ne trompe personne) et surtout auprès de soi. Même après le jugement, après la condamnation, il faut encore six mois à Avdieiev pour renoncer au mensonge, cesser d'être en colère contre le monde entier, et commencer à pleurer sur soi. « Je me rends à la maison comme au supplice capital. » Il n'admet la réalité que « lorsqu'il vit venir lui faire leurs adieux sa femme et son fils Vassili, lorsqu'il reconnut à grand-peine dans la petite vieille maigre et misérable son Elisavieta Trofimovna, naguère si corpulente et si vigoureuse, et lorsqu'il aperçut sur son fils, au lieu de l'uniforme de lycéen, un veston trop court et usé et des pantalons de coutil ; alors il comprit que son destin était décidé, quelle que soit la nouvelle décision du tribunal, et que le passé ne reviendrait pas. Et pour la première fois depuis la décision du tribunal et depuis son incarcération, il chassa de son visage l'expression fâchée et il pleura amèrement. »

Ce récit date de 1887, et il est intéressant à noter qu'il existe un autre récit du même titre daté de l'année précédente. Là, le malheur est moins grave : le petit fonctionnaire Potoukhine est renvoyé pour s'être saoulé une fois de plus. Il a surtout peur de rentrer à la maison, c'est-à-dire qu'il redoute tant sa femme qu'il a l'impression d'aller au supplice capital. Il en a si peur qu'il ne lui dit rien mais écrit un billet : « J'ai fait la noce, j'ai été renvoyé. » Mais elle, elle lui donne encore un peu à boire, histoire d'alléger son mal aux cheveux, et lui dit : « Ne te laisse pas décourager ! » Autrement dit, il s'est trompé sur sa femme, mais aussi sur le destin, car il retrouve une place et invente la morale de l'histoire : « Le vice, ce n'est pas de boire, mais de ne pas comprendre les ivrognes. » Et il ne passe jamais devant un ivrogne sans lui donner l'aumône. Et il a sans doute raison, ajoute l'auteur... autrement dit, même si ça finit bien, l'homme se ment toujours à soi-même.

Voici donc deux types de mensonges devant soi, l'un tragique, l'autre attendrissant : comme l'homme a peine à ne pas se jouer une comédie dont il est la première victime !

Chestov continue son raisonnement en s'adressant au héros d'une morne histoire. Le professeur se demande s'il vaut mieux être roi avec le droit de grâce ou crapaud envieux et morose.

Est-ce que le monde est devenu pire et moi meilleur, ou est-ce moi qui suis devenu aveugle et indifférent ? Si ce changement a eu lieu par suite de la perte générale de mes forces physiques et intellectuelles, car je suis malade et je perds tous les jours du poids – alors, je suis à plaindre, mes nouvelles pensées ne sont pas des pensées normales, je dois en avoir honte et ne pas en tenir compte.

C'est toute la perception du monde qui se modifie.

En moi ont lieu des choses qui ne conviennent qu'aux esclaves : jour et nuit j'ai la tête obsédée par des pensées mauvaises.

Et s'instaure en lui une philosophie insidieuse, qui est celle d'Araktchéiev :

Tout ce qu'il y a de bien dans le monde ne peut être sans le mal, et toujours il y a plus de mal que de bien.

[307]

Ce Tchekhov-là ne saurait recourir à la forme de l'aphorisme, précisément parce qu'il définit ainsi de façon informe notre présence au monde, notre *Stimmung*, comme disent les Allemands, et que la *présence au monde* ne saurait répondre à des aphorismes. Elle est toujours informe, informe et infinie. Cependant Tchekhov affectionnait la forme aphoristique, en témoignent ses *Carnets*. Nous y lisons par exemple : « Aller à Paris avec sa femme, c'est comme aller à Toula avec son samovar. » Ou encore : « Le vice n'est pas un sac dans lequel naît l'homme. » Ou : « Plus facile de demander de l'argent à un pauvre qu'à un riche. »

Aussi le Tchekhov de Chestov reste-t-il soumis à une incessante torture : créer à partir de rien, « ex nihilo », et détruire tout le visible. Que ses personnages vien-



nent à bout de la force destructrice en eux (*Un malheur* n° 1) ou pas (*Un malheur* n° 2), peu importe ! *Vae victis* ! Dans la foulée de Chestov, je dirais : Tchékhov pratique l'aphorisme quand il se laisse aller au pessimisme absolu, à la cruauté et à l'indifférence. Il pratique l'informe quand il est un existentialiste. Il y a chez lui beaucoup d'hommes moroses (le professeur d'*Une morne histoire*), il y a chez lui quelques hommes heureux (Constantin dans *La Steppe*). Mais il n'existe pas de critères qui permettent de prédéfinir l'homme.

Chestov pressentait de toutes ses fibres la Catastrophe, c'est-à-dire l'écroulement de la rationalité européenne. Comment lire Tchékhov après la Catastrophe ? Contre les innombrables et insipides mises en scène de Tchékhov dans tous nos festivals de théâtre, où pas un « Avignon » ne se passe sans une douzaine de mises en scène tchékhoviennes plus ou moins indignes, plus ou moins bâties sur l'indigence théâtrale et dont toute la philosophie est une banale poétique de l'ennui, ce qui est quand même très réducteur, il existe aussi dans la littérature russe d'après la Catastrophe deux appels à Tchékhov qui me semblent très forts et très significatifs : il s'agit de Grossman et de Gorenstein. Tous deux juifs, tous deux en proie à un pessimisme inspiré par la présence du mal dans le monde où ils ont grandi, et en particulier l'abomination de l'hitlérisme ordinaire, et son reflet dans le stalinisme et l'antisémitisme d'État en URSS. Grossman était un bon Soviétique jusqu'à sa découverte que la dénonciation de l'antisémitisme et du génocide juif par Hitler n'avaient pas vraiment leur place dans la patrie du socialisme. Le *Livre noir* confectionné sous sa direction et celle d'Ehrenbourg ne put pas voir le jour, et du coup Grossman révisa toutes ses positions et écrivit une suite à son grand roman de guerre : *Vie et destin*. *Vie et destin* oscille entre la dénonciation et la compréhension, et c'est finalement à Tchékhov que l'auteur s'adresse en dernière instance. Je me réfère à une grande conversation sur la littérature russe et le mal, située au milieu du livre. Les uns disent, il nous faut un nouveau Tolstoï (ç'avait été le mot d'ordre de la fin des années vingt), les autres disent : Dostoïevski ne nous a servi à rien, c'est en vain qu'il nous a mis en garde dans *Les Démons*.

Tchékhov est mieux loti, dit Sokolov. Il est reconnu par la période antérieure, et la nôtre aussi lui fait place.

– Tu parles ! lança Madiarov en frappant la table de la paume de ses mains. Tchékhov chez nous n'est reconnu que par suite d'un malentendu. Comme d'ailleurs son successeur Zochtchenko.

[308]

Après quoi s'ensuit un hymne véritable à Tchékhov qui, nous dit ce personnage, a pris sur ses épaules tout le poids de la démocratie russe avortée. « Le chemin de Tchékhov, c'est le chemin de la liberté. Nous, nous avons pris un tout autre chemin. » Or les personnages de *Vie et destin* reviennent à plusieurs reprises sur ce problème de la Russie et de la liberté.

D'Avvakum à Lénine notre humanisme et notre liberté sont tendancieux, fanatiques, sacrifient impitoyablement l'homme à une humanité abstraite. Même Tolstoï avec ses homélies sur la non-résistance au mal est intolérant, et surtout ne procède pas de l'homme, mais de Dieu. Ce qui lui importe, c'est que triomphe l'idée qui affirme la bonté, mais nous savons bien que les théophores tentent toujours d'instaurer Dieu en l'homme par la force. Et en Russie particulièrement, dans ce dessein, on ne s'arrêtera devant rien, on n'hésitera pas à briser, à tuer. Tchékhov, lui, a dit : que Dieu s'écarte, que les grandes idées progressistes s'écartent, commençons par l'homme, soyons bons, attentionnés envers l'homme, n'importe quel homme, que ce soit un évêque, un moujik, un industriel millionnaire, un bagnard de Sakhaline, un serveur de restaurant. Commençons par le respect, la pitié, l'amour de l'homme, sinon nous n'arriverons à rien. C'est ça la démocratie, la démocratie russe inexistante à ce jour.

Celui qui prononce ces paroles, Madiarov, explique en outre que si l'État tolère Tchékhov, c'est-à-dire le fait éditer, c'est parce qu'il ne le comprend pas, parce qu'il est incapable d'apercevoir en lui l'apôtre d'une démocratie.

On voit à quel point Tchékhov joue dans cette économie de l'espoir chez Grossman un rôle caché fondamental. Parce que Tchékhov existe, tout n'est pas perdu, le sang ne coule pas en vain, la Catastrophe est intérieurement surmontée. Tchékhov joue un rôle similaire et plus surprenant encore chez un autre grand auteur de la Catastrophe, un autre juif, un auteur que certains ont pu taxer de rus-sophobie tant ses jugements sont tranchants, violents, Friedrich Gorenstein... Dans sa période soviétique, avant d'émigrer à Berlin, où ce détestateur des Allemands s'est paradoxalement installé, Gorenstein avait déjà, lui aussi, manifesté que Tchékhov était son refuge.

Tchékhov avait le talent de découvrir le bonheur aux endroits inattendus, non adaptés à cela, et de trouver du bien là où on ne l'aurait même pas cherché, dans des situations extraordinairement inappropriées pour le bien. C'est pourquoi dans le monde actuel qui a à revendre moins de la foi fanatique et monolithique que de *l'incroyance fanatique*, dans ce monde où notre morale humaine doit se colleter pas seulement avec un adversaire convaincu, mais aussi avec des forces confuses dont la direction est contradictoire, trouble et fantomatique, dans un tel monde Tchékhov nous est tout particulièrement indispensable ; nous avons un besoin précis de Tchékhov, de son talent de remporter des petites victoires tactiques sans hausser le menton comme les grands ténors, tous ceux qui dédaignent la terre et ont les yeux fixés sur le ciel, sur une victoire stratégique globale qui se perd dans le futur.

Ces phrases sont écrites à la veille du renversement du communisme, en octobre 1989, dans un pays qui s'apprêtait à imploser, et où Gorenstein faisait appel à Tchékhov le [309] médecin, le médecin de *zemstvo*, l'observateur de l'immense comédie humaine, et le découvreur de l'humain à travers la bigarrure du social. Tchékhov, écrit-il, est comme la lune ou le soleil, une donnée de notre monde. « Et le doux, le bon, le délicat Tchékhov dans ce combat sera impitoyable. » C'est-à-dire renversera les fausses valeurs qui pullulent.

Chalamov dans ses *Récits de la Kolyma* nous montre le gel de l'âme, la paralysie de l'humain. Il écrit dans « Ration sèche » : « Nous comprîmes – et c'est l'essentiel – que notre connaissance des hommes ne nous donne rien d'utile dans la vie. » Gorenstein, malgré son pessimisme imprécateur, semble au contraire avancer l'idée que la connaissance de l'humain que nous donne Tchékhov aide dans la vie ; elle ne donne pas de clé, mais elle dispose à cette « douceur impitoyable », qui n'est pas un trope, un oxymoron, mais la clé même du monde tchékhovien. Tous deux accordent à Tchékhov un don de résistance au dessèchement, à la paralysie du langage humain.

Car le premier, Tchékhov nous montre lui-même comme la vie peut s'engourdir, et le discours s'étioler. C'est le sens du terrible petit récit « Envie de dormir », où une jeune bonne commet un infanticide, étouffe le bébé dont elle a la charge, uniquement parce qu'elle a « envie de dormir ». Mais l'écrivain cherche quand même à pénétrer dans l'âme d'autrui, pour comprendre par compassion cette terri-

ble « envie de dormir » qui nous prend parfois au milieu de la vie. Ou encore si l'on prend le terrifiant personnage du récit « Le Petchenègue », on retrouvera cette somnolence de l'âme en un homme qui a tout pétrifié autour de lui. « Autour de la maison elle-même, la chouette hulule, monotone : *je dors, je dors !* » Au fond, tant Gorenstein que Chalamov ont été hantés par Tchékhov parce qu'ils ont cherché chez lui jusqu'où l'homme peut abandonner des parts de lui-même, et comment il peut revenir à la vie, décongeler en quelque sorte...

Je conclurai en citant encore Chalamov, lorsqu'il évoque cette cession par l'homme de son être, cette épouvantable diminution de sa présence au monde.

L'un donnera son bras, l'autre son oreille, l'autre son dos, l'autre encore son œil. Toutes les parties du corps. Et toi, que vas-tu donner ? Il me regardait attentivement, j'étais nu. Tu donneras quoi ? Ton âme ? Non, dis-je, pas elle. L'âme, je ne la donnerai pas !

Un refus et une foi que tous deux, différemment certes, ne trouvaient que chez Tchékhov, pas chez les grands prophètes russes ou juifs qui avaient cru fournir la bonne formule à coups de trompettes, mais chez l'humble médecin des âmes et des corps russes...

[310]

**VIVRE EN RUSSE** (2007)

**VIII. LES RACINES DE LA PROSE**

**D.**

## LA POÉTIQUE DE TOLSTOÏ

[Retour à la table des matières](#)

La comparaison entre Balzac et Tolstoï est un topos évident pour les lecteurs : français de *Guerre et paix*. Le philosophe Alain, qui a fait de Tolstoï un de ses maîtres, à l'égal de Stendhal et de Balzac, écrit dès 1908 ce que plus tard développeront les formalistes russes, et à leur suite Nina Gourfinkel <sup>67</sup> :

Les vraies idées de Tolstoï, je les trouverai hors de sa philosophie, dans ses romans, et même justement dans les romans où il n'a point voulu mettre des idées. *Résurrection* est une belle œuvre, certainement, mais qui ressemble encore un peu trop à une leçon de morale. *Guerre et paix*, *Anna Karénine*, voilà les purs chefs-d'œuvre. Ce sont des livres qui ne prouvent rien. C'est une peinture vraie, sans psychologie bavarde. Rien n'est expliqué et l'on comprend tout ; on fait bien mieux que comprendre, on voit. C'est comme si l'on vivait avec tous ces gens-là, sans être vu. L'un entre, l'autre s'en va ; on le retrouvera tout à l'heure. Analysez ce qu'ils disent ; ce n'est pas remarquable. On les touche presque, tant ils sont vivants. Cherchez maintenant la ficelle ; il n'y a point de ficelle. Vous ne trouverez ni exposition, ni péripétie, ni dénouement. Cela se noue et se dénoue du même train que la vie. <sup>68</sup>

---

<sup>67</sup> Nina Gourfinkel, Tolstoï sans le tolstoïsme, Paris.

<sup>68</sup> Alain, *Propos*, 8 octobre 1908, Pléiade, page 102.

Autrement dit le philosophe français s'enchant de ne pas apercevoir les ficelles habituelles, de découvrir une nonchalance et une naïveté qui sont celles de la vie. Proust aussi comparait souvent Tolstoï à Balzac, au détriment de ce dernier. Balzac est antipathique, écrit-il, grimaçant, plein de ridicule, parce que « l'humanité est jugée par un homme de lettres soucieux de faire un grand livre, dans Tolstoï par un dieu serein. Chez Tolstoï, tout est naturellement plus grand, comme les crottes d'un éléphant à côté d'une chèvre. »<sup>69</sup> Cependant Proust attribue la grandeur naturelle de Tolstoï à autre chose que l'anomie relevée par Alain. Il écrit de *Guerre et paix*, toujours dans la même note de date incertaine :

Cette œuvre n'est pas d'observation, mais de construction. Chaque trait, dit d'observation, est simplement le revêtement, la preuve, l'exemple d'une loi dégagée par le romancier, loi rationnelle ou irrationnelle. Et l'impression de puissance et de vie vient précisément de ce [311] que ce n'est pas observé, mais que chaque geste, chaque action n'étant que la signification d'une loi, on se sent se mouvoir au sein d'une multitude de lois. Seulement, comme la vérité de ces lois est connue par Tolstoï par l'autorité intérieure qu'elles ont eue sur sa pensée, il y en a qui restent inexplicables pour nous.

Voici donc deux grands admirateurs de Tolstoï qui expliquent l'immense impression de fidélité à la vie qu'il leur donne par des moyens opposés. Pour l'un c'est l'absence de système, et même l'imbécillité de ses thèses, pour l'autre c'est au contraire la présence d'un vaste système, mais non exposé, qui rendent si efficace l'oeuvre de fiction de celui qui par ailleurs est aussi un moraliste, mais dont la prédication ne les touche pas.

Alain a raison : il y a en Tolstoï un refus absolu de raisonner, en profonde opposition à son tolstoïsme qui va aller grandissant à partir d'une certaine date. On s'en rendra compte en prenant une petite œuvre, assez peu connue, mais très caractéristique de l'écrivain : *Bonheur familial*. En 1959, pendant qu'il travaille à ce texte, Tolstoï est nerveux, son ami Botkine écrit à Tourgueniev :

---

<sup>69</sup> Proust, *Contre Sainte-Beuve*, Pléiade, p. 657.

Je le vois assez souvent, mais ne le comprends pas davantage qu'auparavant. C'est une nature passionnée, capricieuse et fantasque. Et qui plus est, le moins adapté possible à la vie avec d'autres gens. Il est tout rempli d'œuvres à écrire, de théories et de schémas, lesquels changent presque chaque jour.

Lui-même est absolument mécontent de ce petit texte, et il écrit au même Botkine, le 3 mai 1959 :

Qu'ai-je fabriqué avec mon *Bonheur familial* ? c'est une vraie tache sur ma réputation non seulement d'écrivain, mais d'homme... Pas un mot de vivant ! Et une horreur de langue, résultat d'une horreur de pensée, inimaginable ... <sup>70</sup>

Qu'est-ce que *Bonheur familial* ? C'est en deux parties l'histoire d'une très jeune fille qui tombe amoureuse de son tuteur, un ancien ami de son père et un voisin, homme plus âgé qu'elle, mais incarnation de la bonté. L'auteur décrit longuement, pas à pas, l'énamouement de la jeune fille, l'accord des deux âmes, la beauté du monde transfiguré par l'amour. Puis la deuxième partie raconte leur désaccord : ils quittent la campagne, vont à Pétersbourg, dans le monde, elle y a du succès, elle oublie leur bonheur ancien, aux eaux, en Allemagne, elle cède presque aux avances d'un bel Italien, ils rentrent en Russie, ont une explication orageuse, elle lui reproche de lui avoir laissé sa liberté, il explique qu'il fallait quelle découvrit par elle-même les valeurs de la vie, ils se réconcilient dans un second bonheur, plus calme, et qui n'a rien de commun avec le premier. Aucun événement, aucune grande passion. Le récit est écrit au féminin, par la jeune femme, ce qui est caractéristique du désir de Tolstoï de pénétrer dans les êtres, de changer de sexe, ou même d'espèce vivante, puisqu'il fera parler un cheval dans Kholstomer.

[312]

*Bonheur familial* correspond à une des hantises majeures de l'écrivain : décrire le plus simple, et en particulier le bonheur. Tolstoï s'est attaché dans presque tou-

---

<sup>70</sup> Édition jubilaire, tome 60, page 296.

tes ses œuvres à la description du bonheur, celui qui régit la maison du comte Rostov, où règne une atmosphère d'énamourément général, celui que ressent de façon plus adulte Levine dans *Anna Karénine*, quand il découvre que Kitty l'aime, quand il fauche avec ses paysans, ou encore à la chasse. L'accord de l'homme avec la nature se produit chez lui, comme pour tous les grands écrivains nobiliaires de sa génération, à la chasse, mais il atteint alors une plénitude homérique. L'harmonie du noble avec le paysan est la deuxième grande source de bonheur. Les crêtes de bonheur qu'éprouve l'homme contredisent le christianisme et son enseignement sur la chute et le péché. Mais elles contredisent aussi un autre pan de l'œuvre de Tolstoï, qui est le sentiment de répulsion envers les autres. En un sens, *Bonheur familial* peut être comparé à *L'École des femmes* de Molière : un homme plus vieux fait l'éducation et veut le bonheur d'une jeune fille pure, et elle s'émancipe. Mais il n'y a pas une once d'humour en Tolstoï, et il détestait précisément l'ironie, parce qu'elle souillait cette recherche de l'harmonie préétablie entre les êtres et entre l'homme et la nature. Il est rousseauiste jusque dans la moindre de ses phrases, mais aussi parce qu'il savait qu'au fond de lui-même était une violente dose de poison capable de déverser un fiel terrible sur les champs du bonheur humain.

Lorsque je regardais devant moi l'allée où nous marchions, il me semblait qu'on ne pourrait pas aller plus loin, que là-bas s'achevait le monde du possible, que tout devait rester figé dans cette beauté. Mais nous avançons et le mur magique de beauté s'écartait devant nous, nous laissait entrer, et là-bas, semblait-il, il devait y avoir aussi notre jardin connu, les arbres, les allées, les feuilles sèches.

Ce mur magique de beauté qui s'ouvre devant les personnages de Tolstoï est toujours présent. Son auteur était mécontent de *Bonheur familial* parce qu'il avait trop schématisé, que l'on voyait à l'œil nu les rouages du bonheur tolstoïen. Et aussi les rouages du détraquement de ce bonheur. Nul besoin pour cela de grandes épreuves, de tribulations shakespeariennes (plus tard il va lacérer Shakespeare parce que Shakespeare détruit son idéal d'art « contagieux », où l'art suit la vie par osmose). La seconde partie de *Bonheur familial* c'est l'histoire de l'embrument de ce bonheur. Il ne se passe rien que de très habituel : la jeune femme s'ennuie, son mari l'emmène à contrecœur dans le monde. Elle n'aura pas une liaison avec un « héros de notre temps », rien, ou presque rien, mais le scalpel de Tolstoï met à nu toutes les inflexions de ce détraquement. « Oui, nous tous, dit-il, et vous en



particulier, les femmes, nous devons vivre toute cette sottise de la vie afin de revenir à la vraie vie. Impossible de le faire rien qu'en croyant les mots de quelqu'un. » Vivre la vie pour revenir à la vie. C'est le cycle court et si banal de l'héroïne de *Bonheur familial* qui découvre la souillure du superficiel. Mais c'est aussi le cycle de Natacha Rostov, qui retrouve le bonheur familial après sa trahison du prince André, et revient, grâce à Pierre, à ce « bonheur familial » qui infusait avec tant de force dans la maison de son père. Les deux parties du récit *Bonheur familial* sont très simplettes, bonheur de tomber amoureuse, blandices de la société et de ses valeurs factices, retour à [313] la famille, mais après l'épreuve du temps. Anna Karenine sera incapable de parcourir ce cycle tolstoïen, mais Kitty et Levine le parcourent pour elle. Ils sont le grand rouage du bonheur familial, c'est-à-dire biologique, dans un monde qui s'acharne à le détruire.

Après le bonheur familial, c'est le bonheur guerrier que Tolstoï aborde avec *Guerre et paix*. Il n'est toujours pas un écrivain professionnel, il est un gentilhomme qui a servi, et qui a aimé servir. Suarès, en étudiant la photo où on le voit en compagnie des auteurs du *Contemporain*, en 1856, est frappé de le voir en uniforme d'officier ; il se tient derrière les autres écrivains, et il a plutôt l'air de les surveiller que d'être leur compagnon. Officier, il veut sauver la Russie nobiliaire. Il y aura toujours en lui du junker, comme dit méchamment Tourgueniev, et ce junker restera même sous l'anarchiste aristocrate. « La guerre n'est pas ce que vous pensez » est la thèse qui inspire ses tout premiers textes, militaires. C'est le prototype d'autres éreintements auxquels se livrera Tolstoï plus tard, vis-à-vis de l'art, de la religion, de la propriété. Dans *Sébastopol en décembre*, Tolstoï ne narre jamais un fait militaire, il observe, il juge, il détruit. C'est la méthode, si l'on veut, de Stendhal avec Fabrice à Waterloo, mais Stendhal est un militaire contre son gré, et il oppose la jubilation de la jeunesse à la grossièreté de la guerre. La méthode de prédilection de Tolstoï, c'est la juxtaposition de deux discours, ou encore la discordance entre le discours et le geste. L'hôpital est ici la porte d'entrée dans la guerre, comme plus tard il sera une part essentielle de *Guerre et paix* lorsqu'André verra Anatole amputé non loin de lui. Tolstoï narrateur s'adresse au lecteur comme dans les romans du XVIII<sup>e</sup> siècle : « Oui, vous êtes sûrement désappointé ... » « Vous passez au milieu des lits, et vous cherchez une physionomie moins revêche ... » ou encore : « Les mots vous manquent... » C'est que le décalage est énorme entre l'apparence fautive de la guerre et sa réalité chaotique et gros-

sière. Dans *Sébastopol en mai*, la description est particulièrement dissonante entre la mort de Proskoukhine, qui se regarde mourir de l'extérieur, et la fausse mort de Mikhaïlov. Le sentiment prévaut que « c'est pas ça » (en russe *ne to*), c'est-à-dire que prévaut une inadéquation grossière et incompréhensible.

Le critique marxiste hongrois Lukacs dit que le grand thème de Tolstoï est la désillusion : désillusion d'Olénine dans le récit *Les Cosaques*, ou d'André et de Pierre qui doivent abandonner leur admiration pour Napoléon, ou leur enthousiasme pour la franc-maçonnerie, désillusion de Natacha après sa fuite avec Kouraguine, désillusion d'Anne et de Vronski qui voient leur amour fondre comme dans *Bonheur familial* mais qu'aucun nouvel amour rassis et adulte ne peut sauver. Désillusion du prince Nekhlioudov dans *Résurrection*, avec cette différence que dans ce dernier grand roman, la désillusion est placée d'emblée dès le début du roman et que le roman entreprend de narrer un retour à l'idéal.

Tolstoï abhorre tout effet de distanciation comme il s'en trouve dans les épopées, ou encore dans le roman historique, par exemple *La Fille du capitaine* de Pouchkine. Au contraire, la distance entre nous et le héros doit s'annuler le plus possible. Les rapports sont horizontaux, très peu verticaux dans le temps (d'où les accusations d'anachronisme dont fut l'objet *Guerre et paix*). Bien au contraire les invariants dominant : on aime, on hait, on jalouse exactement de la même façon hier et aujourd'hui. Dès son premier récit de guerre au Caucase, Tolstoï, dans *Incursion*, reprend d'ailleurs la discussion que mène [314] Socrate dans le dialogue de Platon *Lachès* sur ce qu'est et ce que n'est pas le courage <sup>71</sup>. Et il démontre que n'est pas courageux celui qui en a l'air, et est courageux celui qui n'en a pas l'air.

Dans l'épilogue de *Guerre et paix*, Nicolas Bolkonski fait un rêve, il voit Pierre et lui s'avancer à la tête d'une armée. Oncle Nicolas les arrête et fonce sur eux deux, leur armée est composée de fils de la Vierge, lignes blanches obliques qui emplissent l'air. L'oncle Nicolas leur barre la route, Nicolas se retourne vers Pierre, mais Pierre n'est plus là, son père le prince André le remplace, mais il n'a pas de contours. « En le voyant, Nicolas se rendit compte que l'amour lui ôtait ses forces. » Cet ultime rêve du jeune orphelin par quoi s'achève l'immense roman met en confrontation les rêveurs et les hommes de la réalité, son propre père et

<sup>71</sup> Cf. Georges Nivat, « De "paix dans la guerre" à "guerre dans la paix" », in *Guerres et paix*, sous la direction de Michel Porter, Jean-François Fayet et Catherine Luckiger, Genève, 2000, p. 799-806.

Pierre d'un côté, de l'autre Nicolas, son oncle, qui a su remettre de l'ordre dans la maison Rostov, au prix de la répression d'une jacquerie paysanne. Ce rêve fait la part belle à l'esprit de vaillance (Pierre) mais il donne le dernier mot à l'esprit de ténacité (Nicolas). C'est l'esprit des grands hommes qui l'emporte, celui de Plutarque, celui de Mucius Scaevola. Autrement dit Tolstoï éprouve à la fin de son roman épopée une grande jouissance à célébrer ce en quoi il ne croit pas, et contre quoi lutte toute son œuvre. La ligne du roman familial contredit ici la ligne du roman national : mieux vaut être fidèle à un père qui a échoué, que servir une réalité qu'on approuve. Nicolas Tolstoï célèbre Plutarque par autodérision en quelque sorte.

La coexistence de deux idéaux contradictoires est fondamentale dans la poésie d'un Tolstoï qui ne veut pas trancher, qui pense que la guerre est une boucherie, mais, comme Proudhon, qui fut son dieu au début des années 1860, pense aussi que la guerre tranche définitivement des différends, sans que le droit ait rien à y voir. Koutouzov somnole pendant le fameux conseil de guerre qui précède la bataille de Borodino, mais c'est lui qui gagnera la guerre des Scythes. Et si Pouchkine a écrit son poème « Le chef de guerre » pour plaindre Barclay de Tolly, l'auteur du plan de guerre, relevé de ses fonctions par l'Empereur au tout dernier moment en raison de son origine étrangère, Tolstoï, lui, n'a nullement ce scrupule : la petite Malacha qui observe le grand-père somnolent depuis le poêle comprend très bien le fond des choses :

Malacha, qui regardait les yeux écarquillés tout ce qui se passait devant elle, comprit tout autrement le conseil de guerre. Il lui semblait que c'était seulement une lutte personnelle entre « Grand-père » et « Longues basques », comme elle appelait Bennigsen.

Et elle a raison, Koutouzov, qui sait que la patience et le temps sont les meilleurs alliés a damé le pion au général trop intrépide. Après le conseil de guerre de Fili, quand la décision d'abandonner Moscou a été prise, Koutouzov, pour mieux illustrer la philosophie de l'histoire de Tolstoï, avec un naturel surprenant dit à son aide de camp : « Non, mais je ne m'attendais pas à cela » et se demande intérieurement : « Mais quand donc a été prise cette décision, l'abandon de Moscou ? »

[315]

Le monde paysan, que Tolstoï connaît très bien, auquel il consacre quelques années de sa vie quand il fonde l'école de Iasnaïa Poliana pour mettre en œuvre les idées du romancier allemand Auerbach dans son roman *La Vie nouvelle* <sup>72</sup>, est la troisième grande source de bonheur vécu. La vie est alors le meilleur des textes à écrire, surtout pas dans une version héroïque, mais dans une humble version de service du peuple. Tolstoï se présenta à Auerbach à Berlin, en 1861, en lui disant : « Je suis Eugène Bauman », c'est-à-dire je suis le héros de votre roman, l'aristocrate qui emprunte l'identité d'un simple instituteur désireux de fuir en Amérique, tandis que lui va rester au service du peuple et des enfants. Être autres, sortir de sa petite identité, entrer dans la grande identité collective, ce n'est pas seulement une « idée » de Tolstoï, c'est aussi un élément profond et récurrent de sa poétique. Que penserait de nous Platon Karataïev, demande à son mari Natacha à la fin de *Guerre et paix*, en faisant, elle aussi, fusionner la vie avec le peuple, un personnage de roman avec un autre personnage de fiction, comme si l'imitation de la vie devait s'exercer dans le texte comme dans la vie. Le service du peuple (opposé à l'idéologie socialiste qui n'est pas au service immédiat des hommes) établit un pont entre le barine et le serf, un pont que toute l'œuvre littéraire de Tolstoï va tenter de jeter, dans un élan fusionnel, mais absolument pas sentimental, et prend souvent des tournures dramatiques. Peu après *Bonheur familial*, il écrit une nouvelle qui met en face le barine et le monde paysan, *Polikouchka*. Là aussi deux parties, une opposition simple. Polikouchka, est un serf domestique, bon artisan, mais hâbleur, voleur, poivrot. Il a femme et enfant, et la barynia s'est éprise de lui parce qu'après un larcin il lui a demandé pardon, et elle pense l'avoir sauvé. Le village délibère sur le choix de trois recrues qu'il faut envoyer à l'armée. La barynia épargne Polikouchka, et du même coup condamne une famille qui a trois jeunes hommes à en envoyer un des trois. Elle ne pense surtout pas à payer un remplaçant, tout en se figurant être très humaine. Le *mir* qui délibère est lui aussi cruel, le père et oncle des trois jeunes, Doutlov, est un vieillard sévère qui ne pense même pas à « racheter » son neveu. Polikouchka perd une enveloppe avec l'argent de la barynia, il se pend, et son dernier-né s'étouffe dans la panique qui règne

---

<sup>72</sup> Voir l'excellent ouvrage fondamental de Boris Eikhenbaum, *Lev Tolstoï*, en deux tomes, Leningrad, 1928 et 1931. Les deux parties sont reprises ensemble dans l'édition de Tchizovski chez Fink Verlag en 1968.

lorsque l'on découvre son corps au grenier. L'enveloppe est retrouvée la barynia n'en veut plus, elle en fait cadeau au sévère vieillard qui la lui rapporte. D'abord il songe à se l'approprier, puis se repend, et « rachète » son neveu. On a là un des très grands récits paysans de Tolstoï, où il montre la complexité sociale du village et de ses institutions d'auto-gouvernement à l'intérieur du régime de servage. Et il commence à montrer cette chaîne du mal que crée l'argent. Il développera l'idée jusqu'à l'outrance d'une allégorie fanatique dans *Le faux coupon*. Comme il développera à l'extrême le thème de la cruauté paysanne dans le drame *Puissance des ténèbres*. D'ailleurs le principe narratif de *Polikouchka* ressemble à celui d'un drame : aucun jugement porté, les faits cruels, l'indifférence de la plupart des spectateurs, les mêmes invariants sont à l'oeuvre du haut en bas de l'échelle sociale. Ce n'est plus le bonheur familial, mais le malheur social, bien que personne n'ait voulu le mal, et qu'il n'y ait pas de meurtre commis. Le tragique agit ici dans un contexte auquel [316] il n'est pas habitué, ou plutôt le lecteur européen n'est pas habitué : le Tolstoï juge, lieutenant de l'Éternel sur cette terre est né, et il va exercer ses forces sur des segments de plus en plus grands de la société.

Le projet d'un vaste roman historique a pris forme très tôt, lorsqu'il a voulu écrire un anti-Herzen au sujet des Décembristes : montrer que les anciens révoltés vénérés par toute la Russie libérale ne sont pas des héros, mais des hommes avec toutes leurs faiblesses. Comme Thackeray, il a en tête un *roman sans héros*, une sorte de *Vanity Fair*, où les personnages sont aux prises avec les plus grands mouvements de l'histoire qui soient. L'encyclopédie de la vie humaine doit être le liant, non le tragique, ni l'épique, ni le lyrique. Et il choisit pour ses personnages les moments les plus fluides, et en particulier fonde sa poétique du roman sur les actes manqués, les oublis, les rêves insolites, les bévues du destin. Bref les moments où le héros n'est pas maître de soi par définition. Le texte donne l'impression de bafouiller, le dessin d'être un brouillon. Aussi la mise à la scène de *Guerre et paix* par Fomenko à Moscou en 2000 est-elle une remarquable interprétation de ce « flou » tolstoïen : on a l'impression de dessins écrits dans les marges, d'esquisses avortées, de pas de danse sans achèvement. C'est un roman statique finalement que *Guerre et paix* parce qu'une scène chasse l'autre, et que l'on a l'impression, comme dit Andreï Biély, de cubes d'enfants, qui devraient composer un paysage, mais il faut les empiler... Depuis le brouillon des *Décembristes*, Tolstoï n'a fait que reculer l'action dans le temps, c'est-à-dire remonter le temps de la

vieillesse du héros et l'histoire déjà faite vers la jeunesse et l'histoire qui bafouille encore. Le récit sur les Décembristes est situé en 1856, mais ensuite on remonte à 1812, puis à 1805. Mais en somme les causes restent toujours inconnues, et le mieux est de changer les décors et de remonter le temps. Et parmi tant de scènes qui arrêtent le temps, ces scènes de remémoration, de souvenirs esquissés, de mots entendus en rêve, ou en semi sommeil, retenons la scène si frappante du demi-sommeil de Pierre qui prend part en civil à la bataille de Borodino, et rêve d'être soldat, rien que soldat, c'est-à-dire « entrer de tout son être dans cette vie commune ». Il entend une voix et cette voix dit qu'il faut atteler, mais lui entend qu'il faut accorder. La proximité des deux mots devient paronomase apocalyptique, révélation sémantique par le déplacement phonétique, *zapriagat* et *sopriagat* se confondant.

La guerre est la plus difficile subordination de la liberté humaine aux lois de Dieu, lui disait une voix. La simplicité, c'est la soumission à Dieu, pas moyen d'y échapper. Eux sont simples, eux, ils ne parlent pas, ils agissent. Le mot dit est d'argent, le mot tu est d'or. L'homme ne saurait rien posséder tant qu'il craint la mort. Mais à celui qui ne la craint pas, tout appartient. S'il n'y avait plus de souffrance, l'homme ne connaîtrait plus de limite, et il ne connaîtrait plus soi-même. Le plus difficile (continuait en rêve de penser ou d'entendre Pierre), consiste à savoir accorder dans l'âme le sens de tout. Tout accorder ? se disait Pierre. Non, il est impossible d'accorder toutes les pensées, mais il faut les atteler, voilà ce qu'il faut ! Oui, c'est ça, atteler ! atteler ! répétait Pierre avec un enthousiasme intime, sentant que ces mots étaient les seuls qui pouvaient exprimer ce qu'il voulait exprimer, et qu'ainsi trouvait sa solution tout le problème qui le torturait. – Oui, c'est accorder qu'il faut !, il est temps d'accorder ! – Faut atteler, Votre Excellence, il est temps !, répétait une autre voix. (*Guerre et paix*, Tome III, partie III, chapitre IX)

[317]

L'accord général est la visée philosophique et poétique de Tolstoï. Les crêtes d'enthousiasme intime, de bonheur intense et indicible sont les moments où l'homme tolstoïen accorde tout avec tout. Et ces moments sont dus, comme ici, à des états de demi-sommeil, de baisse de la vigilance psychologique et poétique des mots. Constantin Léontiev a été le premier à relever, dénombrer et expliquer chez Tolstoï ces demi-délires, comme celui du petit capitaine Touchine qui, sous

la mitraille, a l'impression que quelqu'un fume la pipe. Il ne s'agit pas du tout d'une métaphore, mais d'un état de semi-délire. Dans *Anna Karenine*, les rêves jouent un rôle qui dans d'autres récits pourrait être défini classiquement comme prémonitoire, à la manière des rêves de l'Antiquité, mais le petit moujik armé du marteau qui poursuit Anna dans son rêve est avant tout une hallucination sonore. « Indubitablement, ils enchantent par l'exactitude scientifique, dirais-je, de la "psycho-mécanique" de Tolstoï »<sup>73</sup> dit justement Léontiev, en analysant ces rêves. Néanmoins, ils ont indubitablement plus de liaison avec la trame logique de la fable dans *Anna Karenine* que dans *Guerre et paix*, ce qui fait d'*Anna* un roman nettement plus « européen », plus classique que *Guerre et paix*.

Il n'y a pas que les rêves, les attelages de mots, les occurrences fantasmagoriques de concrétion phonétique jouent également leur rôle dans le cheminement psychique de la narration. Ainsi, à la fin du second tome de *Guerre et paix*, survient un moment de tristesse dans la maison des Rostov. Natacha est fiancée, mais supporte mal l'absence du prince André. Elle demande au bouffon : « Qu'est-ce que je vais mettre au monde ? » Le bouffon répond : « De toi sortiront des puces, des libellules et des faucheux. » Elle monte à l'étage chez le maître de danse et entend une conversation sur la cherté comparée de la vie à Moscou et à Odessa. Et brusquement elle dit : « L'Île de Madagascar. Ma-da-gas-car, reprit-elle en accentuant chaque syllabe, et, sans répondre à Mme Schoss qui lui demandait de quoi elle parlait, elle sortit. » A son frère Pétia qui la rencontre elle demande de la prendre sur son dos, puis saute à terre en criant : « Plus besoin ! l'île de Madagascar ! » Les quatre syllabes Ma-da-gas-car sont un talisman phonétique qui fait remonter à la prime enfance. Natacha et Nicolas se remémorent le jour où ils ont cru apercevoir dans le cabinet de leur oncle un « nègre » totalement inattendu. Le nègre est relié aux quatre syllabes magiques. Et à tout l'enchantement de l'inconscient masqué par la culture. Autant de déclics de l'inconscient, ou du demi-conscient, que l'auteur fait fonctionner pour créer un monde statique, où présent, passé et futur se télescopent, et composent une contrée magique, un « royaume magique ». La remémoration peut d'ailleurs aller plus loin que la naissance, et Andreï Biély s'en est souvenu en écrivant son petit texte de souvenirs d'enfance et d'avant-enfance, *Kotik Letaïev*.

<sup>73</sup> K Leont'ev, *Analiz, stil' i vejanie. O romanah gr L. N. Tolstogo. Kritceeskij etjud*, Brown University Slavic Reprints, Providence, 1965, P. 70.

Le tolstoïsme a nui à Tolstoï ; il a nui à son écriture lorsqu'il s'est transformé en prédicateur, certains de ses textes sont aujourd'hui illisibles, comme son traité *Du sens de la vie* ; les lecteurs sautent régulièrement les longs développements dans Guerre et paix sur les forces obscures qui mènent l'histoire d'hommes. Homme du XVIII<sup>e</sup> siècle, Tolstoï est un imitateur de Sterne, un admirateur de Rousseau, il aime les explications [318] mécanicistes lorsqu'il s'agit de l'histoire, il voit d'immenses mécanismes à l'oeuvre de façon indépendante de la volonté des hommes, des sortes de manufactures de la société. La conversation mondaine (dans le salon Pétersbourgeois de Mlle Sherrer) et les flux et reflux des armées sont des mécanismes qui obéissent à des lois de la physique sociale, et non du tout au vouloir des beaux parieurs mondains ou des généraux d'État-major. Et ce mécanisme de Tolstoï fait parfois de lui un auteur d'une particulière sécheresse, en contraste avec cette « intoxication » du vivant qui est le fondement de sa poétique. Il est un des meilleurs peintres de la femme : sa Kitty, son Anna sont des portraits de femmes d'une grande profondeur, et nous avons vu que dès *Bonheur familial*, il s'exerce à écrire au féminin afin de pénétrer dans le monde psychique de la femme. Mais le théoricien qui s'emporte contre les femmes parce que l'oeuvre de chair est oeuvre de Satan prête à sourire. Il parlait du sexe et de la fornication avec une brutalité biblique, a dit Gorki. Il lui manquait totalement la culture antique, la culture du priapisme antique, et Thomas Mann <sup>74</sup> voit ici la différence entre Goethe (qu'il admirait) et Tolstoï. Tous deux très épris de leur corps, tous deux très « biologiques », mais l'un transfigurant la force du désir priapique en mythe antique, l'autre en remords d'ascète chrétien qui s'autolacère. La *Sonate à Kreutzer* en est le résultat le plus connu. La force de sentir le corps et le désir y est condamnée, mais condamnée de manières contradictoires, comme toujours chez Tolstoï : il y a le récit, et il y a la postface. Cette dernière est peu convaincante, tandis que le récit de Pozdnychev a une force bousculante. Pozdnychev n'a pas à expliquer, ni justifier, ni regretter l'enfer qu'il a créé pour sa femme et pour lui : l'enfer est là, c'est une donnée de sa vie, c'est l'envers des crêtes de bonheur qui font aussi Tolstoï et son monde. Il suffit de lire cette phrase :

---

<sup>74</sup> Thomas Mann, *Gœthe et Tolstoï*, Paris-Neuchâtel, 1947.



Parfois je la regardais verser le thé, elle balançait une jambe, elle portait la cuiller à sa bouche, aspirait en elle le liquide et je la haïssais justement pour cela, comme si c'était la plus repoussante des actions.

L'intoxication de la vie est devenue l'empoisonnement de la vie, le sensuel Tolstoï a été retourné comme une peau de lapin... Les tentations du Père Serge font penser aux tentations des Pères du Désert, mais sont serties dans une fable démonstrative où l'ascétisme n'est qu'une passe, fausse, de la vie spirituelle. Mais c'est bien la force priapique du désir qui secoue le texte lorsque la visiteuse vient nuitamment frapper à la porte de la mesure de l'ascète et que celui-ci regarde tressauter le crochet. Pour finir, on le sait, il s'amputera d'un doigt, en attendant de s'amputer de l'organe de Priape. Marie Sémon l'a bien dit : Tolstoï est le poète de la sacralité du corps et du sexe, mais il est aussi un féroce et très ridicule dénonciateur du sexe, et un détestateur grotesque de la femme. <sup>75</sup>

Son ami, le poète Fet disait :

Il est extrêmement intéressant d'observer, fût-ce du coin de l'œil, comment fonctionnent les rouages moraux d'une machine aussi remarquable que Léon Tolstoï. Il faudrait être idiot pour s'équiper soi-même et ébranler en soi de pareils rouages.

[319]

Tolstoï le philosophe pense que le Nirvana est un rien qui est tout dans la vie, il conduit ses personnages vers l'appréhension du Nirvana, tel le prince André regardant le ciel au-dessus de lui à Austerlitz. Essayant de comprendre les contradictions de Tolstoï et de les interpréter, l'essayiste anglais Isaiah Berlin a lancé sa thèse séduisante du « renard et du hérisson ». Se référant à un vers d'Archiloque qui dit « le renard sait beaucoup de choses, mais le hérisson en connaît une grande », Berlin fait de Tolstoï un hérisson qui aurait, paradoxalement, également l'instinct d'un renard. C'est-à-dire qu'il veut démontrer une thèse, une grande cho-

---

<sup>75</sup> Marie Sémon, *Les femmes dans l'œuvre de Léon Tolstoï*; Paris, Institut d'Études slaves, 1984.

se – son obnubilation par le péché, sa lutte contre les « héros », sa négation des Églises établies, tout le corpus du tolstoïsme –, mais il a un instinct de renard fouineur, divaguant, qui court un peu partout. Berlin le compare à Joseph de Maistre qui prêche une sorte de christianisme despotique aux antipodes de Tolstoï, mais est, lui aussi, un observateur paradoxal des désordres qu'il hait. Le *mécanicisme* de Tolstoï, élève de Diderot, La Mettrie et Cabanis explique l'aridité de certains champs tolstoïens ; son instinct de renard, son intoxication par la vie expliquent l'admiration qu'il inspire à Alain ou à Proust.

En somme l'identité du personnage et plus généralement de l'homme est le grand problème de Tolstoï et la clé de sa poétique. Dans *Résurrection*, qui est un roman combien plus didactique que les deux grands précédents, il a lui-même défini l'homme comme une fluidité, un écoulement du biologique. La confession est un genre qui le hante, et même la confession dans un journal quotidien, afin de retenir le vivant. Mais il y a deux sortes de tentatives dans son œuvre, l'une qui est le journal pour soi, raturé, et hanté par l'examen de conscience, la confession des péchés de la chair, les résolutions à prendre ; c'est le journal « calviniste », si l'on peut dire, de Tolstoï. L'autre qui est écrit comme une oeuvre d'art, adressé à un lecteur, et qui tente de restituer le temps dans sa texture même ; c'est la fameuse *Histoire de la journée d'hier*, qui décrit le 25 mars 1851, mais n'arrive en fait qu'à décrire la veille de cette journée. Tolstoï ici est l'élève de Sterne, dont il s'exerce d'ailleurs à traduire en russe le *Voyage sentimental*. Chacune des deux tentatives fonde une sorte de poétique de la course de l'écriture derrière le temps, ou plutôt la durée. Course condamnée, bien sûr, comme celle d'Achille derrière la tortue, mais qui reviendra longtemps encore dans les grandes trames romanesques que l'on peut souvent découper en autant de tentatives d'« histoire de la journée d'hier ». Il admire et fait traduire, édite le *Journal* d'Amiel parce que ce qu'Amiel écrivait pour lui, sans songer à la forme, était plein de vie et de naturel, alors que ses traités étaient morts. Il admire le Rousseau de la *Confession d'un vicaire savoyard*, parce que l'idée d'un dieu qui parle directement au cœur, hors de toute forme, l'enchanté. Devenir autre, échapper au moi parce que l'homme est toute fluidité et n'a pas de contour propre. Ainsi il tentera de devenir le simple scribe de la vie, et ce sera l'étonnant petit texte *Destin de femme*, recueilli sous la dictée d'une paysanne de Iasnaïa Poliana et repris avec enthousiasme par l'écrivain, publié par lui en 1902 dans son *Médiateur (Posrednik)*. Car il s'agit véritablement

d'être un médiateur, un fil conducteur laissant passer la vie. Ce qui l'enchanté, c'est l'entrée en matière si simple, *in medias res* (comme Tolstoï l'avait appris de Pouchkine, et comme commencent ses deux premiers grands romans), c'est la langue paysanne concise, forte, peu imagée, mais toute dans l'énergie des verbes. « *Vidno, ne moja volia – propiti menia.* » Impossible de [320] traduire tel quel ce court passage dans aucune autre langue européenne. Cela donnerait à peu près ceci : « Sûr, c'est pas ma décision, on m'a bue » (c'est-à-dire livrée à un fiancé sans mon consentement, en buvant avec le futur beau-père).

Cette fuite de Tolstoï dans l'intraduisible, dans la vie populaire mise à nu, c'est aussi la « fuite » tolstoïenne, celle qui le tourmenta toute la fin de sa vie, à l'instar du starets Fiodor Kouzmitch, dont la légende voulait qu'il était Alexandre I<sup>er</sup> ayant fui la couronne, après substitution d'un autre corps à Taganrog. Tolstoï en a fait un récit à la première personne. Le starets Kouzmitch a su fuir, Tolstoï fuira à Astapovo, la poétique de Tolstoï fuit vers le radicalement primaire, primitif, essentiel. Tout en maudissant l'art, le faux art, l'art qui se veut art et donc ne l'est pas, Shakespeare y compris. Son dernier chef-d'œuvre est une œuvre posthume, *Hadji Mourat*. Le vieux maître y porte ses idées fixes, son intoxication du réel, son laconisme voulu, imité de l'art brut, du parler paysan à l'extrême point de perfection, une perfection à la fois voulue et honnie. L'étude des brouillons montre, comme très souvent chez Tolstoï, que le premier jet était beaucoup plus violemment ironique, agressif envers la civilisation et le colonialisme russe qu'il dénonce et caricature en la personne de l'empereur Nicolas I<sup>er</sup>. Il en allait de même dans les brouillons de *Résurrection* où Karénine était infiniment plus grotesque. Mais ensuite le maître gomme l'ironie, il ne renie rien de sa violence, mais l'« intoxication » par le réel prend le dessus. Par ce sujet Tolstoï revient à ses débuts, à la poétique du Caucase, si forte chez lui, mais il n'est plus son propre personnage comme dans *Les Cosaques*, il devient le greffier du réel, rapportant le destin et la mort tragique de Hadji Mourat avec une extrême sobriété, un laconisme dramatique et surtout étranger à tout psychologisme. Il note le 21 mars 1898, en pleine rédaction du récit : « Il existe un jouet anglais, le *peep-show*. Sous un verre apparaissent tantôt une chose, tantôt une autre. C'est ainsi qu'il faut montrer l'homme Hadji Mourat, l'époux, le fanatique, etc. » <sup>76</sup> Cette réflexion sur le kaléidoscope humain illustre la poétique du récit où les scènes défilent dans une indé-

<sup>76</sup> Édition jubilaire, tome XXXV, p. 594.

férence apparente au jugement moral. C'est le prologue qui donne la clé, ce prologue sur la bardane aperçue dans un fossé, au milieu d'autres fleurs, énorme chardon à moitié mutilé par la roue d'une charrette, mais qu'admire longuement le narrateur (tel était le premier titre du récit : *La Bardane*). Ce long prologue sur les fleurs d'automne au bord des chemins, le bouquet que cueille le narrateur, le chardon (appelé aussi en russe le « tatare ») qui aussitôt cueilli se fane, font émerger le souvenir de cet homme-chardon, dont la tête coupée fut promenée par les Russes de place forte en place forte après son évasion et sa mort violente.

Dieu, quelle énergie !, pensai-je, l'homme a tout vaincu, il a anéanti des millions de plantes, et celle-ci ne se rend pas ! – Et il me revint en mémoire une ancienne histoire du Caucase, dont je fus partiellement témoin, que j'ai partiellement recueillie auprès de témoins, et que j'ai complétée par l'imagination. Cette histoire, telle qu'elle s'est formée dans mon souvenir et dans mon imagination, la voici.

[321]

Et à la fin du récit ces deux lignes laconiques : « Eh bien cette mort, elle me revint en mémoire à la vue du chardon écrasé au milieu du champ éventré. »

Cette poétique que l'on pourrait baptiser la « poétique du Chardon » est le dernier mot du maître : l'antipsychologisme, le primitivisme, l'admiration de l'homme non corrompu par la civilisation (le Tchétchéne contre le Russe), du parler non corrompu par l'euphémisme (le paysan contre l'intellectuel), le refus de juger <sup>77</sup> (tout en condamnant les maîtres et les agresseurs), le retour à une sorte de narration pure, mais sertie dans la métaphore botaniste : Tolstoï nous le dit, l'homme est simple énergie, l'art est énergie de vivre, la fuite hors de l'art est le grand art, la plus belle énergie.

---

<sup>77</sup> Mark Aldanov, dans un petit livre fort intéressant, *L'énigme de Tolstoï* (Berlin, 1923), fait remarquer que dans une lettre à son frère, cinquante ans plus tôt, Tolstoï avait évoqué l'épisode de la reddition de Hadji Mourat aux Russes en la qualifiant d'« acte abject ». Le personnage n'était pas encore entré dans le cercle enchanté de la poétique du chardon...

[322]

**VIVRE EN RUSSE** (2007)**VIII. LES RACINES DE LA PROSE****E.****NON AU TOLSTOÏ  
DE POCHE !**[Retour à la table des matières](#)

L'éditeur russe de *Guerre et paix* de poche, Zakharov, a le mérite d'afficher les couleurs. « *Première rédaction du roman : 1 – deux fois plus courte, et cinq fois plus intéressante, 2 – presque plus de digressions philosophiques, 3 – cent fois plus facile à lire : tout ce qui est en français est remplacé par une traduction en russe de l'auteur lui-même, 4 – beaucoup plus de “paix” que de “guerre” ! 5 – Le prince André et Pétia Rostov restent en vie !* » Plus hypocrite, l'éditeur français ne parle que d'un Tolstoï de poche « d'un tiers plus court », où « les réflexions philosophiques sont réduites à l'essentiel, et où l'action est resserrée ».

Si bien resserrée, ô amoureux de Tolstoï, que vous n'y trouverez plus ses longueurs et sa gaucherie narratives (qui sont un analogue d'écriture de la balourdise de Pierre Bezoukhov). Ne cherchez donc pas Platon Karataïev ! il a disparu, ne cherchez pas la splendide mort de Pétia dans la charge des partisans que commande Dolokhov, ni la fugue musicale qui emplit tous les recoins du ciel, et dont Pétia, qui ne connaît pas la musique, se sent l'invisible chef...

Certes l'immense fugue de *Guerre et paix* n'est pas sortie tout armée du cerveau de Tolstoï. Certes il a longuement peiné, hésité, et le texte présenté a bien existé, à quelques infidélités graves près. C'est à un érudit soviétique, Zaïdenchnour, que l'on doit les minutieuses recherches et descriptions de tous les manuscrits, de tous les repentirs, et de la marche de l'auteur vers ce texte antiromanesque, anticanonique, dont il était fier et mécontent à la fois. Mais il n'en reste pas moins vrai que l'œuvre enfin complète, avec ses digressions philosophiques, avec les discours de sagesse de Platon Karataïev, avec la mort en fugue de Pétia Rostov, avec le dernier soupir du prince André et le chagrin de Natacha face à la blessure béante de l'être, a connu de nombreuses rééditions du vivant de l'écrivain, et même si c'était la comtesse qui s'en occupait, rien, strictement rien ne conduit à penser que son mari n'était pas au courant et désapprouvait. Et donc rien ne donne le droit moral de raccourcir et modifier le chef-d'œuvre.

Le traducteur a même cru bon de moderniser le français de Tolstoï tel qu'il fut écrit pour les passages en français, et il a donc aplati ce sabir savoureux de la haute aristocratie russe qui combattait Napoléon en dissertant dans la langue de Rivarol. Là aussi, s'il est vrai qu'il y eut une rédaction où Tolstoï, pris de repentir, tourna en russe les rouages en français de sa machine à conversation mondaine, il n'en reste pas moins que les éditions définitives comportent cet élément important d'une *diglossie*, d'un dédoublement [323] linguistique qui marque la nature dénationalisée de la haute société russe. Cet élément, hautement satirique, annonce les infiltrations langagières chez Nabokov, quand français ou anglais s'immiscent dans le récit russe, ou le russe dans l'anglais de *Pnine*. Ce sont les *Arlequins* de Nabokov, et Tolstoï aussi a les siens. Le traducteur a consciencieusement agi comme un cancre qui, pour dissimuler ses emprunts au dictionnaire Gaffiot, modifie un mot par-ci, un mot par-là... Bien sûr il y a de l'artifice à recourir en traduction aux jeux typographiques pour distinguer le *en français dans le texte* de ce qui est traduit du russe, mais toute la partie du roman sur le schisme entre haute société russe et peuple russe porte précisément sur cette diglossie artificielle, avec les anecdotes que l'on ne peut dire qu'en russe, les laquais qui font semblant de comprendre le français, et ce dragon de Mme Akhrossimova qui ne parle jamais que le russe...

Un des titres que Tolstoï hésita à donner à son œuvre avant qu'elle ne devienne ce que nous connaissons fut *Tout est bien qui finit bien*. L'œuvre était divisée

en quatre parties : « A Pétersbourg », « A Moscou », « A la campagne » et « La guerre ». Certes l'esprit de *Tout est bien qui finit bien* est finalement préservé grâce à l'épilogue (disparu, évidemment, dans l'édition du Seuil), en ce sens que la machine du temps historique et biologique qui a lentement tourné ses meules dans l'immense roman finit par revenir au point de départ, qui est la *nursery*, non plus celle de la maison du charmant et superficiel comte Rostov, où une bande d'adolescents est en état de perpétuel énamouement, mais celle de Natacha et Pierre, grandis, mûris par les épreuves.

« Sais-tu à qui je pense ? à Platon Karataïev. Que ferait-il ? est-ce qu'il t'approuverait ? » demande Natacha à son mari. « Non, il ne m'approuverait pas, dit Pierre après avoir réfléchi. Ce qu'il aurait approuvé, c'est notre vie de famille. Il désirait tellement voir partout la beauté, le bonheur, la paix, que je serais fier de nous montrer à lui. » Tolstoï a beaucoup hésité, oui, mais en définitive cette approbation-là lui tenait au cœur. « *Guerre et paix*, écrivait-il en 1868, est-ce que l'auteur a voulu et pu exprimer dans la forme où cela s'est exprimé. » La place de la traduction que nous recensons ici est en annexe au texte complet, dans un Pléiade par exemple. Sans compter que pour substituer une autre traduction au succulent chef-d'œuvre d'Henri Mongault, il faut savoir faire mieux, ce qui est loin d'être le cas.

Au XIX<sup>e</sup> siècle on publia Gogol en tondant ses phrases longues d'une page selon une coupe à la Voltaire : le public français ne supporterait pas un équivalent de l'original. On peut aussi raccourcir *Ulysse*, émonder *Ada*, simplifier *L'Adolescent*, ou murer quelques-unes des trop compliquées « rues obscures du sommeil » de la *Recherche*. S'il faut lire cette esquisse de *Guerre et paix*, ce n'est qu'après le texte définitif, et avec d'autres esquisses. Partir de l'ensemble, et descendre dans les travaux d'approche, non l'inverse. Prenez la Pléiade, ou toute autre traduction, au nom de votre propre plaisir de lire, ne prenez pas ce Tolstoï de poche !

[324]

**VIVRE EN RUSSE** (2007)**VIII. LES RACINES DE LA PROSE****F.****UNE SAINTETÉ QUI NE PART  
« NI AU LAVAGE,  
NI AU REPASSAGE »**

[Retour à la table des matières](#)

À quoi tient l'enchantement d'un récit ? Une sorte de pacte se noue entre le narrateur, l'écrivain, le lecteur, et ici le traducteur : la vie vaut la peine d'être contée, le chuchotement de la confidence ou le cri long de la douleur qui rend fou sont des modes du conte, le lien fondamental qui fait que l'être humain peut être dit, qu'il peut être compris, et que lui-même peut pénétrer dans l'âme et le corps d'un autre humain. Le récit de lui-même est une victoire sur l'incommunicable.

Leskov, a suggéré le grand byzantinologue Sergueï Averintsev, poursuit cette longue lignée du « dit » chrétien, qui est un « dit » de la pitié, de la compassion, de la folie en douleur et en Christ. Un « dit » qui commence avec le psaume 130 de David, ce « poème des montées » attendrissant qui fait de l'âme un nourrisson :

Je ne n'insinue pas dans des grandeurs  
Et des merveilles de trop pour moi.  
Je l'ai fait égal et silencieux, mon être,  
Comme un nourrisson sur sa mère,  
Comme un nourrisson sur moi, mon être. (Traduction d'André Chouraqui)



Il est une littérature qui ne s'insinue pas dans les grandeurs, qui se *nourrissonne* sur le giron de l'écrivain, qui lui-même se fait nourrisson dans le giron du Dieu de toute pitié. La littérature des pauvres, des pauvres en esprit, en biens matériels ou spirituels, des pauvres tout courts... Leskov, depuis ce psaume 130, en passant par les Béatitudes du Christ, par une multitude d'apocryphes touchants, d'hymnes attendrissants, par les *Fioretti* du Poverello d'Assise et par les contes de la pieuse Russie paysanne, par le récit d'*Alexis fils de Dieu*, tant aimé également de Dostoïevski, est l'héritier du christianisme des pauvres, du christianisme qui ne connaît pas la rhétorique, ni les Bossuet ou les Philarète, ni l'hellénisme des théologiens, ni les pompes de l'Église.

Et de toute son oeuvre immense, encore à peine défrichée par la traduction française, protégée par la difficulté d'un dire populaire, savoureux, compatissant – parviennent à nous des processions de pèlerins, d'errants qui, à leur tour, mettent en marche cette pitié vaste et simple qui fait la grandeur sans crépuscule de la littérature russe, parce qu'elle ne cesse de nous faire découvrir le dire humble de la souffrance humaine.

Ces quatre *Récits de Gostomiël*, c'est Inès de Morogues qui les a choisis, aimés, traduits en un parler savoureux mi-solognot, mi-vaudois. Auteur d'une belle thèse sur *Leskov et [325] le problème féminin*<sup>78</sup>, elle-même venue d'un milieu qui semblait à l'opposé de ces héros sans lustre ni pedigree de la campagne russe, elle a décidé de les lier en une gerbe. Une gerbe de toute la dureté, de toute la cruauté, de toute l'immense misère et l'immense bonté de la vie paysanne russe.

Grands enfants à jamais immatures, ces moujiks supportent tout, mais pas le régisseur anglais qui les traite bien, mais qui se moque d'eux, et les attache par un simple fil à un fauteuil de son salon. Dans cette scène du *Railleur*, où nous retrouvons l'humoriste Leskov, l'intendant anglais a ligoté le moujik coupable par un fil ténu, symbolique : ce fil de culture importée, ce fil qui attache le moujik à une civilisation extérieure qu'il n'admettra jamais, qui l'attache comme un insecte, comme une bestiole au char européen, jamais il ne le supportera ! Plutôt les verges, le fouet, le bagne, ou la mort ignominieuse ! Eh bien, qui sont-ils donc, ces

---

<sup>78</sup> Inès Muller Bigot de Morogues, *Le problème féminin et les portraits de femmes dans l'œuvre de Nikolai Leskov*, Peter Lang, Berne, 1991.

simples d'esprit, des adolescents en crise ? Des braves bêtes de somme ? Des dissidents de l'Europe rationnelle, incorrigibles demeurés, pétris de ruse et de naïveté désarmantes ? De toute façon, ils protestent contre ce fil du Railleur, et ils iront au bain, au bout du monde vivant, pour ne plus être symboliquement attachés...

Voyez comme ces brutes épaisses, ces paysans implorant le Bon Dieu de les délivrer de la sécheresse et, embobinés par un mystérieux vagabond de passage, décident qu'il leur faut déterrer un mort et faire avec sa graisse une bougie que seule la pluie éteindra. La pluie vient, elle éteint la bougie humaine, le mort est parti, en allé avec l'inondation, et le village reste avec sa crasse de superstition, sa solidarité dans les ténèbres et sa bonté cachée sous la rudesse et parfois l'effronterie des femmes qui triment. Oui, grands enfants, subissant la brutalité des maîtres, les *transplantations*, comme leurs frères les esclaves américains (on est vers 1850, avant la libération des serfs par Alexandre I<sup>er</sup>, le Libérateur). Sans le vouloir ni le savoir, ils contribuent à l'expansion d'un immense empire terrien, poussés en troupeau pouilleux par des « hommes pratiques » terribles <sup>79</sup>, qui les connaissent et les méprisent. Rien ne semble devoir changer cette immémoriale simplicité enfantine du peuple que décrit Leskov. Mais au fait, ces « hommes pratiques », ne sont-ils pas aussi à l'oeuvre chez nous, au pays de l'efficacité et du fil à la patte ? Certes on ne s'épouille plus sur des barges bondées menant les colons malgré eux vers des terres promises de Sibérie impeuplée. Les plaies d'Égypte ont disparu, mais d'autres sont venues, et la leçon de Leskov et de son narrateur-*alter ego* reste à écouter : « Pourquoi ne trouve-t-on pas sur la route des malheureux le geste simple de compassion qui sauverait si facilement ? » Oui, pourquoi ?

*Le Passionnaire d'une paysanne* est, lui, un pur et superbe chef-d'œuvre. Pas seulement parce que la passion d'une jeune femme de la campagne victime de la cruauté des hommes, d'un régime patriarcal brutal et grossier, de lois iniques, d'efforts grotesques et de zèle pervers des agents de la civilisation « anglaise », c'est-à-dire européenne, ainsi que d'une psychiatrie monstrueuse, est une figure de sainte. Mais aussi parce que Leskov conduit son calvaire, par le chemin rigoureux de la tragédie classique, droit, inexorablement, vers la mort. Mais une [326] mort

---

<sup>79</sup> C'est le même homme pratique qui fait descendre du trottoir et crever de peur et d'humiliation l'« homme du souterrain » de Dostoïevski, le même « homme pratique » que chantera plus tard la littérature « soviétique », qu'il soit commissaire en tunique de cuir, ou ingénieur des âmes à rééduquer.

russe, une mort sur les chemins, gelée, transformée en femme perdue, hystérique et souillée par les hommes inconscients qui passent dans son brouillard de folie.

C'est vraiment une tragédie à l'antique, mais ici ce malheur inexpiable passe par le destin paysan, l'obscurantisme et la désinvolture grotesque. Les noces immondes, les fêtes perverses, les accointances criminelles font un sinistre paysage qui n'a rien de folklorique. Mais il y a les bienveillants rencontrés en chemin, la forgeronne, ou le marchand qui donne sa douceur et, par l'écoute, guérit les femmes *klikouchi* c'est-à-dire hystériques, dont la littérature russe est pleine encore jusqu'à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, eux aussi figures de saints, frustes, mais saints. L'âpre malheur, le fiel ranci certes triomphent, mais contrairement au proverbe russe qu'un jour Alexandre Soljénitsyne a mis en exergue de ses réflexions, ici ce n'est pas « une goutte de goudron qui gâte un tonneau de miel », c'est le contraire, le tonneau de goudron est sauvé par la goutte de miel. Car le miracle, n'en déplaise aux « hommes pratiques », cela existe...

Pour aimer Leskov, il faut aimer cette goutte de miel qui coule dans son œuvre depuis les sources édéniques de la Bible. Pour traduire Leskov, il faut aimer ce miel au rude parfum paysan. Et l'oeuvre d'Inès de Morogues, que nous avons perdue il y a si peu de temps, est empreinte de cet amour... Qu'il nous suffise de relire sa belle traduction des pages les plus miraculeuses du *Passionnaire de Gostomiél*

De la fenêtre qui ne donnait pas sur le jardin, on voyait au loin le champ de Novougorsky, le couvent et les moulins à vent des faubourgs... Krylouchkine regarda le champ éclairé par la lune, soupira, et, ayant ouvert machinalement sa vieille épinette, il posa ses doigts de vieil homme sur les touches tremblantes, puis, d'une voix encore forte, bien que déjà un peu chevrotante, il entonna « Je vois ta chambre splendide, ô mon Sauveur ! je n'ai pas de vêtements, mais j'y entre ». Puis il chanta « Dieu saint », puis le triple « Seigneur aie pitié ! » de Bortniansky, et encore « Ouvre-nous les portes de la miséricorde ».

Il faut, avec Leskov, entrer dans ce chant liturgique qui enlève la lèpre hideuse du monde, il faut suivre les efforts de ce simple et saint guérisseur : ces débris de Légende dorée incrustés dans la noirceur du monde jettent une vive lumière. Or l'écoute du monde est très forte dans les moments de silence liturgique, de babil

de la nuit et des insectes, de douceur du chuchotis de la nature, et ces moments nous conduisent à une brève symphonie très mystique, quoique passagère. Car la violence reste aux aguets, toujours, prête à prendre son élan dans la nuit.

Chez nous, écrit Leskov, le malheur naît humble et orphelin : on le presse, on le serre, et il ne voit rien de la vie. Malheur à celui que Dieu a doté d'une âme droite, d'un cœur brûlant et impatient : on va le rosser dès son plus jeune âge, et cela durera jusqu'aux planches de son cercueil. Il passera pour un grossier et pour un querelleur et on lui mènera une vie si dure que plus d'une fois, il redira la prière du pauvre Job : Enlève-moi, Seigneur, de ce bas monde.

Car en ce bas monde de dérélition, on t'aura de toute façon : « Ce qui ne part pas au lavage, part au repassage. »

Et pourtant Leskov, ce doux chroniqueur de la ténébreuse Gostomiel, nous convainc que parfois ça ne part ni au lavage, ni au repassage...

[327]

**VIVRE EN RUSSE** (2007)**VIII. LES RACINES DE LA PROSE****G.****DEUX TÉMOIGNAGES  
SUR LA TERREUR ROUGE**[Retour à la table des matières](#)

L'intelligentsia russe appela de toutes ses forces le malheur qui lui échut avec la transformation de la révolution en terreur. Gorki se méfiait fondamentalement du peuple, qu'il connaissait bien, et dénonça en Lénine et Trotski deux apprentis sorciers qui ouvraient la boîte diabolique des mauvais instincts du peuple. La Terreur rouge fit l'objet d'un décret du 5 septembre 1918. On publie aujourd'hui deux textes qui viennent ajouter au paysage de cette Russie en état de guerre civile cruelle. L'un est du journaliste Melgounov, chef d'un petit parti socialiste en 1917, plusieurs fois arrêté, et finalement émigré. Son livre date de 1923, il est doté d'une préface très pertinente de l'historien Georges Sokoloff. Le constat de la torture dans les nouvelles geôles « rouges » est argumenté et terrifiant.

L'autre est le journal de la femme coryphée du symbolisme russe, Zinaïda Hippus, qui signait le plus souvent d'un pseudonyme masculin, Antoine l'Extrême. Elle avait vu le diable trois fois, en chair et en os, tout comme Vladi-

mir Soloviev avait eu trois visions de Sophia, la Sagesse. Les trois visites eurent lieu en 1901, 1918, la troisième en 1925.

Le diable de 1918 avait l'air d'un agent provocateur de la Tchéka. On était en plein éboulement de la Russie, Hippius et son mari (un mariage blanc qui dura cinquante ans), Dimitri Mérejkovsky, voyaient le déchaînement par la fenêtre : ils habitaient en face du Palais de Tauride où siégeait le Soviet, elle voyait les foules piétiner le parc, Kerenski et les ministres se faire applaudir ou honnir. Son *Journal* qu'elle appelle « le carnet noir », commencé avec la guerre, s'achève à Varsovie en 1920 et nous n'en avons qu'une partie. Les Mérejkovsky, accompagnés de leur compagnon de toujours, Dmitri Filosofov, franchirent illégalement, en janvier 1920, la frontière avec la Pologne. Ils séjournèrent à Varsovie avant d'aller à Paris, bénissant l'armée polonaise dans la guerre polono-soviétique qui fit rage en cette année.

Le couple était, grâce à Zinaïda, d'une lucide cruauté dans beaucoup de ses jugements : l'ivresse folle de la guerre, puis le pourrissement général, la surenchère, la complaisance de l'intelligentsia envers les brutes, tout est nauséux. L'épisode du « complot » (avorté) du général Kornilov, la volte-face de Kerenski dans cette tragi-comédie sont vus comme une comédie grotesque (Cholokhov enflera l'épisode à l'extrême dans *Le Don paisible*). Leur position allait contre tous : les socio-démocrates, les constitutionnalistes, Milioukov autant que Kerenski. La Russie allait-elle se traîner jusqu'à l'esclavage ? Il faut vouloir, écrit Hippius, et plus personne ne veut rien d'exact, de pertinent. Kerenski, d'abord [328] jugé avec indulgence, finit par la culbute. Gorki est un Hottentot gentil qui a eu sa verroterie.

Le couple misait sur Boris Savinkov, un SR qui avait assassiné Plehvé, le Premier ministre, en 1903, puis le grand-duc Serge ; il était un de leurs amis et elle avait tenu sa plume pour le roman qu'il avait écrit en 1913, *Le Chevalier blême*. Des pressentiments apocalyptiques communs les liaient. Savinkov fut ministre sous Kerenski, assassiné par la Tchéka plus tard.

Les jugements-couperets se succèdent dans ce *Journal*. Mais on ne saurait refuser à Hippius, outre sa morgue et sa misanthropie, une étonnante capacité à tenir le pouls de la rue, à traquer les lâchetés de l'intelligentsia face au chaos grandissant, et l'indifférence de fond de l'Europe :

« Europe ! au nom de la raison universelle, au nom de la culture unifiée de l'humanité, incline l'oreille vers nous ! entends notre voix à demi étouffée. Nous avons beau être des Russes, nous appartenons au même et unique Esprit ! »

Les canailles vendent la Russie à Brest-Litovsk. Les laquais SR de gauche se joignent aux canailles bolcheviques. La Russie est devenue une charogne. Et les Wells et autres compagnons de route nagent dans l'aveuglement...

Voici venues les perquisitions, la Terreur rouge, la dictature des illettrés, c'est « un esclavage assyrien » : l'expression sera reprise par Nadejda Mandelstam dans ses *Mémoires*. Hippius est un mélange de lucidité générale et d'aveuglement dans les jugements particuliers. Et surtout l'âme « cerclée de fer » de la Madame Roland russe (moins l'échafaud !) n'entraîna personne. Les jeux se faisaient ailleurs, les visions du diable n'y changeaient rien. Mais quel regard derrière ce face-à-main !

Serguei Melgounov, *La Terreur rouge en Russie 1918-1920*, Paris, 2005.

Zinaïda Hippius, *Journal sous la Terreur*, Paris, 2006.

[329]

VIVRE EN RUSSE (2007)

## IX

---

# VISION DE SOLJÉNITSYNE



[Retour à la table des matières](#)



[331]

**VIVRE EN RUSSE** (2007)**IX. VISION DE SOLJÉNITSYNE****A.****ENTRE ÉLARGISSEMENT  
ET MINIATURISATION :  
LA POÉTIQUE  
DE SOLJÉNITSYNE**[Retour à la table des matières](#)

Le *Dictionnaire russe d'élargissement lexical* a été établi par Alexandre Soljénitsyne pendant son séjour au Vermont avec l'aide de son fils Stepan. Lors de mon séjour à Cavendish en 1987, j'avais eu le privilège de voir l'avancement de ce si singulier opus. On sait que les quatre tomes du *Dictionnaire explicatif de la langue vivante grand-russe* ont accompagné l'auteur pendant toute son existence, et en particulier au Goulag. Il en apprenait des articles par cœur. Le dictionnaire de Soljénitsyne dérive de celui de Dahl (1863-1866). Il ne fournit ni exemples, ni explications, il s'agit d'une simple liste des extensions possibles et souhaitables que l'auteur voit en l'état actuel de la langue, dont il n'a de cesse de déplorer l'atrophie sous l'influence de l'idéologie et aujourd'hui des importations abusives. Lire et relire le Dahl a été pour lui une gymnastique de l'esprit. Il en a tu et relu les quatre tomes en s'en imbibant, et son propre dictionnaire est conçu comme un exercice de développement des poumons de la langue. Une sorte de respiration

lexicale. Il ne s'agit pas du tout de fixer protocolairement l'état actuel de la langue russe, telle que parlée et usitée aujourd'hui, où d'ailleurs elle souffre d'une « irruption » d'anglicismes, il s'agit bien plutôt d'élargir la capacité thoracique, le volume lexical de l'homme russe. Fortifier les poumons de la langue, manifester l'énergie secrète de la langue, son « mouvement ». Pour ce faire l'écrivain lexicographe fait confiance à « son flair langagier personnel ». Il privilégie les potentialités latentes de la langue, par exemple l'extraordinaire fontaine langagière que représente encore aujourd'hui la dérivation des substantifs verbaux, source toujours vivante de néologismes directement assimilables, comme précisément le substantif verbal *nakhlyn*, que ne donne pas Dahl, lequel donne en revanche la forme féminine du mot, *nakhlyn*. *Nakhlyn* indique l'accumulation des humeurs qui ont fait irruption, un « accumulât », ou un « irruptât », si l'on osait former des mots sur le type de « exsudât », mais il manquerait à ces mots toute la dynamique interne au mot russe... C'est que le verbe semble très justement à Soljénitsyne le moteur de la langue russe, un moteur incomparable du fait de sa dérivation toujours vivante.

Le substantif verbal et la nébuleuse de ses dérivés forment un « nid » langagier, comme dit Dahl, qui regroupe le vocabulaire précisément par « nids » (*gnezdo*), le nid donnant asile aux oisillons-mots nouveau-nés, qui vont prendre leur essor en s'envolant du nid. Plutôt que le mot *nakhlyn* conviendrait le mot *vykhlyn* (exruption ?), car il s'agit [332] d'une sortie en force des nouveau-nés lexicaux, d'un envol, d'une sorte de dégorgeement du langage.

Il est en soit remarquable que l'auteur de *La Roue rouge*, engagé dans un chantier historique si immense, et dont maintenant nous savons qu'il était accompagné par au moins deux autres chantiers : *Eux et nous*, l'histoire des rapports entre Juifs et Russes pendant les derniers deux siècles de l'histoire russe, d'une part, et d'autre part un « journal du roman » (que l'auteur n'est pas encore décidé à révéler) et qui a lui aussi une ampleur inusitée pour un journal accompagnant une création (voyez le *Journal des Faux Monnayeurs* de Gide) – ait de surcroît voulu se consacrer à ce dictionnaire ! Que ce demiurge de la langue ait dérivé une part de son énergie à la confection d'un dictionnaire à vrai dire fort peu pédagogique, et fort peu utilisable, est vraiment un exploit, tout comme une curiosité. Un phénomène qui nous montre une constante de son oeuvre que l'on pourrait baptiser *d'élargissement continu* comme lui même baptise son dictionnaire. De la racine lexicale mère au nid d'où s'envoleront les mots, du bref poème en prose, la « miet-

te » (ou *krokhotka*) à la fresque gigantesque de *La Roue rouge*, elle-même baptisée « narration en segments de temps », fresque qui compte plus de 6 600 pages typographiquement très serrées dans l'édition de Ymca-Press à Paris (préparée sur ordinateur par Natalia Dmitrievna, l'épouse de l'écrivain) – nous avons le même *élargissement*, la même gymnastique respiratoire de la narration. Car même cette fresque, cette grande toile narratrice, une des plus vastes jamais peintes en littérature (les autres sont des assemblages de tomes séparés, comme *La Comédie humaine*, ou encore *Les Rougon-Macquart*) ne lui suffit pas : il l'intitule précisément « narration en segments de temps », ou encore en « délais décomptés » précisément parce qu'il entrevoit une respiration du texte plus vaste encore. Le temps est mesuré parce que l'écriture ne suit pas la matière narrative, parce qu'il arrive tout juste à capter la dynamique du temps de chacun des segments retenus, ces « nœuds » mathématiques où se croisent les lignes de force. Ce n'est pas que, comme son prédécesseur et modèle ou contre-modèle, Tolstoï, il ait ambitionné d'aboutir à une narration qui colle si bien au temps vécu que l'écriture serait devenue le temps, ni non plus que, comme Proust, il ait ambitionné de recoller le temps vécu grâce à de cyclopéens mécanismes de remémoration complétés par des éclairs en arrière comme l'épisode de la madeleine trempée dans le thé. Non, il s'agit d'une autre victoire sur le temps. Il s'agit de mettre à nu la réaction nucléaire du temps de chaque étape historique, un projet plus scientifique, inspiré non par les lois de l'évolution (Zola), mais par une véritable foi historienne, qui apparente cet auteur aux grands facteurs d'histoire du début et du milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, quand on croyait encore pouvoir dire l'histoire de façon exhaustive (Michelet pour la version romantique, Guizot pour la version factuelle). Pour recourir à son lexique, on pourrait dire qu'il est le « mesureur » des réactions en chaîne de l'histoire. Non l'arpenteur, car il ne croit pas à une histoire en évolution, il la voudrait telle, mais il la voit secouée de déflagrations, il vient sur les lieux mesurer la radioactivité de l'histoire. Le premier nœud mesure un millier de pages, et il s'agit essentiellement de mesurer la catastrophe de la défaite du général Samsonov : Samson n'est plus Samson, l'empire n'est plus l'empire, il reste une poignée de rescapés dans la forêt de Grünfliess, et le narrateur mesure ce qu'il leur reste d'énergie spirituelle, intérieure, il les scrute parce que de ce noyau [333] et de lui seul pourra éventuellement repartir une dynamique de l'histoire russe. Il lui faut mille trois cents pages pour le second nœud qui mesure l'écart entre l'opinion publique et le pouvoir, et délimite une fissure qui devient irrésistiblement et catastrophiquement une faille

irréversible. Il lui faut trois milliers de pages pour un troisième nœud qui mesure l'éboulement (« obval ») : l'éboulement de l'armée, du pouvoir, de ses serviteurs, de toute l'armature spirituelle de la Russie depuis le fond des âges. Et encore mille trois pages pour un quatrième « segment » qui mesure l'anarchie (« narodopravie »), la Russie incontrôlée et incontrôlable, ce que, par des moyens narratifs tout différents, Rémizov a montré dans sa *Russie dans la tourmente*. Mais ces himalayes d'écriture ne le satisfont pas encore, et de loin. Il ne s'agit que d'un « renvoi » aux segments proprement dits (« otsyl ») et l'auteur insatisfait rajoute *in fine* un supplément qui n'a pas de précédent dans l'histoire de la littérature mondiale.

Les quatre nœuds auxquels son récit renvoie lui semblent indiquer suffisamment la fatalité de la hache qui pèse sur l'histoire russe et qui tranche ces nœuds (la hache de la proclamation secrète de 1860, publiée dans *La Cloche*, et qu'il cite en exergue à toute *La Roue*) – il tient à informer le lecteur d'un ancien projet en vingt nœuds et quatre actes. (*Avril 17* est le début du « Second Acte »). Et il ajoute un appendice qui représente un résumé, un compendium des seize nœuds manquants. Autrement dit, l'auteur insatisfait tient à donner le projet d'une œuvre virtuelle, de segments absents qui, s'ils étaient écrits, multiplieraient par quatre le volume de l'ensemble...

« Le volume de ce qui est déjà écrit et mon âge me contraignent à interrompre la narration. » *La Comédie humaine* ne pouvait pas avoir de tomes implicites, *La Roue rouge* en contient car la réaction explosive est en marche, et les temps sont déduits les uns des autres. Quelques récits « appariés » (« Dvoutchastnye rasskazy ») des années postérieures à l'achèvement de *La Roue* peuvent d'ailleurs nous indiquer la tonalité de ces tomes absents : par exemple le récit *Ego*. Ainsi, élargissement du lexique, respiration de la syntaxe, élargissement de la narration historique au-delà même des tomes écrits par le système des réactions en chaîne implicites : le récit se distingue encore par le fait qu'il inclut une multitude d'unités minimales de temps, des instants d'histoire, où tout se joue en quelques minutes, dans les cœurs vides et sur les visages, et ces plus petites unités de narration sont amplifiées à l'infini, démesurément, presque jusqu'à créer un effet d'hallucination.

Lorsque la narration de Soljénitsyne n'est pas soulevée par l'effet d'élargissement, par cette déflagration narrative et historique, l'auteur court à un relatif échec, ou du moins son style s'affadit considérablement, devient calcifié, didacti-

que, exagérément pédagogique – le didactisme de *La Roue* a sa beauté, mais c'est moins évident pour le pédagogisme des *konspekty* ou schémas pédagogiques que représentent certaines de ses œuvres – *Notes sur la littérature soviétique*, parues dans la revue *Novy Mir*, appendice à *La Roue rouge* (cent vingt pages serrées) et maintenant *Eux et nous*, un compendium des lectures de l'auteur sur la question russo-juive depuis le troisième partage de la Pologne (et donc l'entrée en masse de population juive dans l'empire russe) jusqu'à nos jours (mais ce compendium a aussi sa poésie ! Il s'agit de textes presque totalement dénués de cet « élargissement » narratif, et, par voie de conséquence, également dénués d'élargissement [334] lexical et syntaxique. On n'y retrouve presque pas le grand styliste de *La Roue* soufflant au texte son dynamisme verbal, son élargissement néologique, ses anacoluthes brillantes et inattendues.

Certes, comme nous l'avons dit, les moments bruts, les moments didactiques sont nombreux dans *La Roue rouge*, mais ils ont un rôle constructif, poétique. Ici ils étalent le matériau, sans lui insuffler de dynamique ni narrative ni démonstrative. Il faut dire que l'historien Soljénitsyne pêche par une foi souvent excessive dans le document, précisément parce qu'il l'insère dans sa mosaïque sous forme de matériau brut, opération délicate pour l'historien qui doit soumettre ce document à la critique. Les comptes rendus parlementaires de la Douma lui ont par exemple servi à se forger une idée très négative de Milioukov, leader parlementaire, et il n'a pas assez tenu compte du genre du discours parlementaire qui, toujours, comporte sa rhétorique inévitable. Ou encore dans *Eux et nous*, il croit pouvoir aboutir à la vérité historique parce qu'il compile abondamment des textes pris aux historiens ou publicistes juifs : voyez ! eux mêmes concèdent que... La thèse qui court dans la trame de cette compilation est que les torts sont réciproques entre ces deux peuples messianiques. Soljénitsyne coud ensemble des citations de Doubnov ou Gessen, afin d'atténuer la responsabilité russe. Il est ici historien compilateur, il n'est pas historien des archives, il croit trop au document fini, manifeste. Il ne va pas chercher les brouillons de l'histoire.

Le résultat est un texte, certes très intéressant, une somme de citations par un marathonien de la lecture, mais sans le souffle de *La Roue* parce que sans le principe de « l'élargissement ». Dans *La Roue* les citations forment un sous-texte important, des collages à la manière de Dos Passos, mais ces collages sont dans le flux d'un dynamisme narratif : ainsi l'assassinat de Stolypine, gigantesque flash-

back rajouté dans la trame d'*Août 14*, est un vaste mouvement, emporté par la métaphore de l'équilibriste qui s'avance à son risque presque mortel sous les cintres du haut chapiteau d'un cirque (Bogrov, bien sûr !) : toute la dynamique est élargie par la métaphore, le document arraché à sa littéralité par la poétique de l'expansion. Il en va ainsi pour les longs morceaux didactiques, pour les immenses portraits (celui de Nicolas I<sup>er</sup>, par exemple, soutenu par la contradiction interne entre un homme juste et un homme limité, presque incapable), les moments d'intense poésie militaire (« die höchste Zeit », dit-il en allemand), des moments d'intense poésie de l'action, où encore les scrutations de chacun, quand le narrateur enfonce son regard dans les regards des protagonistes avec l'avidité d'un prédateur : il faudra un jour faire la liste des méthodes narratives de ce poème historico-militaire, de cette chronique didactique. Plus que tout ce sont les chapitres-écrans qui donnent la dynamique interne du tout : empruntés eux aussi à Dos Passos, mais dérivés du secret désir qu'a toujours eu Soljénitsyne d'écrire du théâtre (un théâtre où souvent les didascalies prennent le dessus sur le dialogue !). Il ouvre l'écran géant et précipite sur nous les premiers plans dramatiques de son action poétique.

La roue apparaît au chapitre 24 d'*Août 14*, dans le long piaffement de Lénine qui sent arriver la révolution et veut impérativement quitter la petite prison suisse. Voici que le long apprentissage monacal de la révolution, les sempiternelles chamailleries à l'intérieur du Parti, la froide observation de l'histoire, une immense attente sont enfin couronnés :

[335]

Elle tourne la lourde roue chargée d'élan ! Elle tourne comme la roue rouge de la locomotive, et il faut lui conserver son mouvement puissant. Lui qui jamais n'a fait face à la foule, qui jamais encore n'a montré du bras leur direction aux masses – sur quelles courroies reliées à cette roue, reliées à son cœur brinquebalant, tirera-t-il pour qu'elle s'ébranle non dans le sens où elle commence à tourner mais en sens inverse ?

Le branle est donné, à l'histoire, à la narration. Et voici la seconde et triomphante apparition de la roue : c'est au chapitre 30. L'écran de la scène de guerre est grand ouvert, et passe un fourgon fou qui perd une de ses roues :

Et soudain il s'en détache une roue ! une roue se détache en marche – et toute seule !  
dépassant le fourgon ! voici qu'elle roule droit devant elle !  
Elle est de plus en plus grande !  
Elle occupe tout l'écran !

UNE ROUE ! – elle roule, illuminée par l'incendie ! effrénée ! irrésistible !  
Écrasant tout sur son passage !

C'est la roue de feu du prophète Ezéchiel, une roue d'yeux qui se précipite sur la masse aveugle et passive des jouets passifs de l'histoire. Dans sa vision de la Gloire, Ezéchiel voit des chérubins en forme de roues de feu, et des vivants qui sont tous accompagnés par des roues.

Quand les vivants avançaient, les roues avançaient à leur côté ; et quand les vivants s'élevaient au-dessus de la terre, les roues s'élevaient. Ils allaient dans la direction où l'esprit voulait aller, et les roues s'élevaient en même temps. C'est que l'esprit des vivants était dans les roues. (*Ezéchiel* ch. 1)

La roue n'est pas ici la roue de fortune, indifférente aux hommes, mais la roue de l'esprit, qui accompagne les humains, et partage leurs errances et leurs erreurs.

Ce que l'auteur veut nous faire sentir, c'est cet écarquillement de la roue d'yeux, cet énorme agrandissement, élargissement de l'histoire, de la matière même de l'histoire. Prenons un autre exemple, on pourrait en donner des centaines. L'auteur une fois de plus scrute les yeux et leur demande : pourquoi vous êtes-vous transformés ? Prenons l'épisode de l'assassinat par les émeutiers de l'amiral Nepenine au chapitre 418 de *Mars 17*, le quatre mars.

Certains visages dont plus expression humaine. D'où leur vient tant de haine ?

Les visages des officiers auraient-ils des os différents ? un autre va-et-vient intérieur ?

L'uniforme noir est le même, mais il y a de la délicatesse et de la culture.

Et à présent voici le trouble, perdu le regard circulaire ! vivre ensemble ? impossible désormais ! ce sont deux races différentes, qui ne peuvent plus vivre côte à côte, eux qui marchent pourtant encore dans le même gros plan, qui marchent vers où ?

La scène est haletante, à la fois visuelle et lyrique, cantilène pour une race qui va périr, descendue sauvagement, piétinée à terre.

Deux silhouettes, celle de l'amiral, courte et trapue, et derrière lui, celle d'un grand escogriffe de matelot qui lui fond dessus.

[336]

Ce sont ces moments d'intense dynamisation lyrique qui trouent le texte, et l'emportent, poussant l'immense train des textes plus descriptifs : le Tsar dans son wagon, les pensées de Milioukov, celle de Chliapnikov en vadrouille de clandestin dans « Piter », les douces nuits sur le Don, le village natal de Blagodariov, Kamenka où règne encore la règle du *Ménagier* du XVI<sup>e</sup> siècle ! ou encore le cirque Truzzi à Saint-Pétersbourg, les cabarets des symbolistes russes dans la capitale. La tendance à reconstituer un document est très forte. Ainsi les pensées de Kovyniov, inspiré par *Le Don paisible*, par lui attribué à Krioukov (dont Cholokhov ne serait que le plagiaire), deviennent un journal, étonnant de poésie râblée, courte, dense, à la manière de l'auteur lui-même. Mais il y a aussi les raisonnements de Varsonofiev, « l'astrologue », dont les grandes visions historiosophiques rappellent celles de Vladimir Soloviev, tandis que les déductions économiques d'Obodovski évoquent les écrits de Tikhomirov, le terroriste repent, un favori de Soljénitsyne. Passent des centaines de proverbes, éclatent des milliers de coups de feu, surgissent d'innombrables affichettes de journaux sur les murs, et les cris des petits vendeurs percent les rues de la capitale en crue d'histoire : mais tout cet immense torrent de pensées, de visions instantanées, d'arrêts sur visages tordus par la haine, tout ce matériau brut de l'histoire est pris dans une dynamique : le fragment s'élargit, il devient vision, hallucination. L'infiniment petit, la pépite de réel explose et balafre l'espace interstitiel du texte.



Et c'est sur ce fond d'explosion que certains moments d'accalmie, de grand silence retentissent de façon presque assourdissante. En un sens, tout le nœud de *Novembre 16* est une accalmie, un moment de prière, mais de prière malingre, étiolée.

Les oiseaux n'aiment pas toutes les forêts. Dans le petit bois maigrichon de Driagoviets, ils étaient beaucoup moins, et tout était plus ennuyeux...

L'air se raréfie, le front est figé, chaque tertre est à présent connu. C'est un peu le processus inverse de l'élargissement : *l'émiettement* du réel... Un vide qui fait mal à l'âme, et tout à coup des éclats de menace « arrachés comme par l'éclair et spécialement pour toi aux espaces terrestres ». Ici Soljénitsyne parvient presque à la subtilité ténue du poète persan Omar Khayam qui dissuade le jeune homme de marcher trop impétueusement car il risque de piétiner les restes de ses ancêtres. Chez Soljénitsyne, c'est sur ses propres restes futurs que le soldat peut passer, foulant inconsidérément sa mort à lui...

Et quotidiennement foulant l'herbe de tes bottes, tu passes peut-être chaque jour juste à côté de la petite croix de ta propre mort. (*Novembre*, ch. 1)

Ainsi on peut dire que les immenses espaces narratifs de *La Roue rouge* sont tissés de moments où soit l'espace s'élargit indéfiniment comme un monde en déflagration, soit le temps se raréfie à l'infini. Et ce sont, comme dans *L'Archipel* des moments de lyrisme intime latent, et qui font contrepoids à l'énormité de l'emprise textuelle, de *l'empan écrivain*.

Dans le recueil *Sur les brisures*, Soljénitsyne a composé un diptyque poétique étonnant, ses poèmes en prose, écrits les uns au début de sa carrière d'écrivain, les autres à la fin, il y a peu de temps. Ce sont des « miettes » venues à l'auteur avant et après les deux grands « massifs » (glyby, comme il dit) d'écriture volontariste, celui du Goulag, celui de [337] la Roue (les deux étant liés par un lien de causalité). Le résultat est une symétrie dans la composition de l'œuvre de Soljénitsyne, très caractéristique de l'homme et de l'écrivain. Comme si l'auteur avait composé

sa vie d'écrivain aussi soigneusement que son récit *Le premier cercle*, le plus *mathématique* de ses textes. Sans revenir sur ce que j'ai déjà écrit sur ce texte, je rappellerai que *Le Premier Cercle* est bâti comme un parfait miroir autour de la vision centrale du Graal (sur le tableau du peintre Kondrachev) et qu'il obéit à une parfaite symétrie.

En l'Homme de nature est fichée une certaine Essence. C'est comme le noyau de l'homme. C'est son moi ! et l'on ne saurait dire qui est premier moteur dans cette formation...

Le tableau n'est qu'une esquisse, l'esquisse de l'œuvre centrale que le peintre porte en lui : la vision de Parsifal lorsqu'il aperçut pour la première fois le Château, le Graal. Le tableau est de format haut, vertical, une sorte de fente, ou de meurtrière par où passe le regard. Nul doute que Soljénitsyne a pensé sa propre œuvre à lui comme une vision à travers cette meurtrière, ou ce judas optique de l'art en situation extrême, celle même qui menace le peintre Kondrachev au Goulag. Seulement ce judas est immense, il compte des dizaines de milliers de pages. Cependant dans les poèmes en prose, le dessein, la visée, sont exactement les mêmes que dans les œuvres himalayennes...

La structure spirituelle de cette œuvre est à la fois hésychaste et platonicienne. Platonicienne, parce que nous ne voyons que le reflet des Idées, nous restons dans la caverne. Hésychaste parce que l'ambition est de transmuier le réel en prière, d'élargir le souffle de l'histoire et de la narration à une sorte de prière perpétuelle. La fragmentarité se change alors en universalité pneumatique, les « miettes » lyriques en gigantesques narrations et devant nous s'ouvre un immense « bassin visuel ». Je traduis ainsi le mot qu'aime tant l'auteur, *okoiom*. *Okoiom* est beaucoup plus que simplement *horizon* (un mot étranger, grec, emprunté, donc honni !). Ainsi un des moments pneumatiques d'*Août 14* est la vision de Moscou qu'Agniya offre à son fiancé du parvis de l'église de Saint-Nicéas-le-Martyr.

Anton poussa un ah ! c'était comme s'ils s'étaient tout d'un coup extirpés du resserrement de la ville et avaient débouché sur une falaise avec un lointain immense et ouvert.

Ce saisissement du souffle et du regard est ce que vise Soljénitsyne. Dans le petit poème en prose, cela donne :

Nous devînmes une infime et reconnaissante particule de ce monde.  
De ce monde qui se créait là pour la première fois aujourd'hui, sous nos yeux.

Et si maintenant nous sautons aux dernières « miettes », nous lisons :

Si vous désirez voir d'un seul regard, d'une seule prise visuelle (encore ce mot – GN) notre Russie pas encore tout à fait engloutie, ne manquez pas de voir le clocher de Kaliazine !

Il s'agit de l'étrange clocher à demi englouti que le voyageur rencontre sur la mer artificielle de Rybinsk, en descendant la Volga.

[338]

Ce souffle poétique tend aussi à morceler l'écriture en versets presque bibliques : inspiration-expiration. Prière du cœur. Le texte voudrait prier. Le poète, mais pas seulement, l'historien aussi respire selon cette prière perpétuelle. Il inspire le matériau, il expire le texte. Il est presque étouffé, et puis survient le miracle de l'élargissement des poumons. Poumons du texte, poumons de l'histoire. On traîne à un meeting qu'il abhorre le colonel Vorotyntsev (*alter ego* de l'auteur à plusieurs égards) :

Et tout à coup, à certains pas faits dans cette procession, il ressentit comme une libération de son propre corps. La misérable silhouette de colonel qui se traînait derrière les prisonniers de guerre, ce n'était pas lui – non, lui s'était soulevé dans l'air, plus haut que tout le reste, et il planait au-dessus de ce ramassis d'ivrognes, et puis il resta sans effort en lévitation au-dessus de tout ce guignol, à au moins trois fois sa propre taille. Et ce n'était plus ni la répugnance, ni la haine qu'il ressentait à l'égard de ces insensés. Ils n'étaient que de sots acteurs, des aveugles... (*Avril 17*, ch. 42)

L'autre *alter ego* de l'auteur, l'écrivain Kovyniov écrit son journal et recueille des citations, des choses entendues (comme fait Soljénitsyne dans ses petits carnets à l'écriture microscopique) :

Se fondaient en une seule masse les impressions de l'inondation et celles de la révolution. Et comme pour l'inondation, combien de débris, de détritrus seront apportés, combien de fosses seront creusées ! à utiliser dans mon texte.

Soljénitsyne réemploie d'ailleurs ici l'image du barrage rompu que Pouchkine a si puissamment mise en scène poétiquement dans la seconde partie du *Cavalier de bronze*. Soljénitsyne voit par exemple ainsi la figure, qui lui est presque sympathique, de Goutchkov, ministre de la guerre dans le gouvernement provisoire.

C'était comme un barrage de sept sagènes de haut et d'une bonne versete de long. Il avait cédé en cent quarante endroits différents, et Goutchkov tout seul dansait en dessous, tentant de déboucher les trous avec ses propres doigts ! (*Avril*, ch. 131)

Quant aux détritrus de l'histoire, ils encomrent en effet de vastes champs narratifs de *La Roue rouge*, mais l'auteur ne se résout pas à admettre que l'histoire soit un champ de détritrus. Il a beau écrire des philippiques et mises en garde contre l'éboulement de la société, il ne saurait se résigner, comme Andreï Platonov, à envisager que la fabrique d'inhumain ait en effet pour résultat de vastes champs d'ordures, d'ordures humaines. C'est aussi, on le sait, le cœur de sa polémique toujours présente souterrainement avec l'auteur des *Récits de la Kolyma*.

Ainsi la mosaïque de l'histoire, cette fragmentation inouïe de la narration qui va jusqu'à décrire minute après minute les rues de Petrograd en folie révolutionnaire, c'est à la fois en un sens l'effet de l'explosion et aussi une prise de vue des débris après la rupture du barrage. Soljénitsyne est un peu lui même ce pathétique Goutchkov qu'il décrit tentant de boucher les trous d'un barrage gigantesque ; car la tentative sojénitsynienne de remonter la « chaîne » des explosions nucléaires de

l'histoire russe, pour tâcher de voir où et quand le barrage avait cédé, est elle-même pathétique. Un *génial échec*, serait-on tenté [339] de dire sous forme d'oxymoron. Il s'agit d'une poétique volontariste titanesque, mais qui ne peut qu'échouer en un sens, parce qu'elle veut embrasser l'inembrassable : même pas seulement toute la réalité d'un moment donné (les *unanimistes* l'ont tenté, entre autres Jules Romain dans ses *Hommes de bonne volonté* en 27 tomes), mais une chaîne de déflagrations et d'éboulement, une dilatation du moment historique qui amplifie chaque moment, chaque nœud, et dans le même temps un émiettement presque atomistique de l'historique, poussé quasiment jusqu'à l'abolition de la trame narrative. Par ailleurs il me semble même qu'une sorte d'amertume grandit dans *La Roue rouge* au fur et à mesure que s'élargissent les nœuds (ils ne se resserrent pas !), et que l'échec de la quête devient plus évident : l'auteur ne trouvera pas vraiment la clé de la Catastrophe : le Tsar et son incompetence ? l'irresponsabilité des libéraux ? la folie des terroristes ? le manque d'hommes d'action en Russie ? les pactes avec le diable du juif Parvus ? l'incroyable volonté de Lénine ? ou simplement la dégénérescence des visages russe ? Oui, mais pourquoi ont-ils dégénéré ? La poétique de la fragmentation est intimement liée tant à la beauté du texte qu'à l'échec de la thèse. Non, la Roue de feu ne sera pas recomposée, les roues accompagnant les hommes dans la vision d'Ezéchiel rebondissent chaotiquement sur terre, dans une pluie de grêlons comme des versets bibliques.

Grandes formes pour grandes actions ? Petites formes pour les petites actions ? C'était la poétique classique : aux mouvements des peuples l'*épopée*, aux mouvements du cœur amoureux l'*élégie*. Soljénitsyne ne se sent pas lié par cette tradition. Il fragmente à l'infini la grande forme, il insuffle l'épique aux toutes petites. Un de ses récits par paires, « La confiture d'abricot », est consacré à l'écrivain Alexis Tolstoï, un de ses prédécesseurs dans la tentative de saisir toute la Révolution russe dans un seul grand texte narratif totalisant : *Le Chemin des tourments*, un texte commencé dans l'émigration, poursuivi sur les traverses du stalinisme. Soljénitsyne a tout pour haïr ce félon écrivain. Mais il s'attaque à lui différemment : il s'attaque au styliste. Dans sa riche datcha, Alexis Tolstoï a reçu une lettre d'un bagnard, et à étalé dans une courte scène tout son cynisme mais aussi son goût pour le style fort, le style torturé, le style des protocoles de « question » de la Chancellerie secrète au XVII<sup>e</sup> siècle.

Pendant que l'on fouettait celui-ci, ou qu'on le pendait à l'estrapade, ou qu'on le brûlait vif avec des balais brandons – il s'exhalait de la poitrine du supplicié la langue à nu, la langue des tripes.

Tolstoï est à la fois l'obscène flatteur du tyran et le goûteur des protocoles de supplice édités au XIX<sup>e</sup> siècle par Novombergski. Eh bien, Soljénitsyne va retourner le propos, il va prendre en sens inverse cette situation d'écriture extrême : c'est l'écrivain qui doit être le supplicié, c'est de lui-même qu'il doit recueillir cette langue fragmentée par la douleur. Il doit lui-même passer par le supplice de la fragmentation ! On songe au supplice du Prophète de Pouchkine (venu du prophète Esaïe) ou encore au dieu écartelé, Dionysos, dont Viatcheslav Ivanov faisait le modèle du créateur.

Supplicié, l'écrivain aura la chance d'apercevoir l'Éternel par la meurtrière étroite du fragment de réel. L'ironie, si important ciment dans toute la première moitié de son œuvre, et en particulier dans *L'Archipel du Goulag*, manifestait le retournement de [340] l'esthétique antique, aristotélicienne. Mais, en avançant dans l'œuvre, on rencontrera de moins en moins d'ironie. Comme si le document et le didactisme dévoraient l'ironie, comme si prenait le dessus non le fragmentaire reflet de l'Éternel, mais un amer concassage de l'histoire.

Rémizov, auquel j'ai déjà fait allusion, passe dans le texte de *La Roue rouge*. Lorsque la maîtresse de Kovyniov, en proie à un cauchemar, saute d'un glaçon sur l'autre, d'un fragment sur un autre fragment, nous avons la Russie soulevée par le tourbillon de Rémizov, mais sans l'humilité presque d'un « fol en Dieu » qui donne au texte de Rémizov son parfum si singulier. L'esthétique du fragment, si différente chez l'un et chez l'autre écrivain, s'inscrit dans des projets d'écriture polairement opposés. Car l'un ne cherche pas la clé, l'autre la veut désespérément. Lorsque la bien-aimée de Kovyniov lui raconte comment elle sautait sur un jeu de marelle en l'attendant dans ses rêves, essayant de deviner qui allait venir la délivrer, nous avons un cauchemar bien différent de ceux de Rémizov : un cauchemar qui dit essentiellement l'étiollement du réel, sa réduction à l'absurde du débris :

Ça les bat à la tête, à la nuque, ça les relance comme une balle, ça leur jette les mains en l'air – quand arriveront-ils à s'agripper à une pierre, une racine, une tige – vas-y attrape ! Même si tes yeux n'ont rien discerné, at-

trape ! plus loin il n'y aura pas le moindre appui, rien ne te sauvera ! (*Octobre 16*)

Rémizov est bien dans la même situation de dérélition, mais il déclare :

Moi non plus, je n'ai rien, rien à partager – je suis un mendiant, je suis à la rue ! mais j'ai la plus grande des richesses, plus grande que toute provision ! – j'ai la parole ! et je veux la partager : la dire au monde entier, désagrégé et recru de malheur. (*La Russie dans la tourmente, L'Age d'Homme, page 325*)

Soljénitsyne n'a sans doute pas su ou voulu ou pu arrêter son enquête comme Rémizov, en criant à sa propre nudité, en faisant de sa misère son manteau de secours. C'est que le visionnaire veillait constamment dans le dos du concasseur historien ! Au demeurant, Soljénitsyne serait-il Soljénitsyne sans cette dilatation du réel, cet empan titanesque de l'écriture qui veut mettre l'histoire à la question ? Une ambition qui est du siècle des grands visionnaires historiens, le dix-neuvième, une écriture qui est du siècle de l'impulsion du mot, le vingtième... Tandis que la respiration, cet hésychasme de l'écriture, vient sûrement des grands prophètes juifs... Le « mendiant » Rémizov et le prophète mathématicien Soljénitsyne, par delà des biographies très opposées, aux deux extrémités de la même histoire, celle de la Catastrophe, et par des moyens totalement incomparables nous disent tous deux un monde qui se désagrège, une réalité qui n'a plus d'appuis. Un temps qui n'est nullement retrouvé...

[341]

**VIVRE EN RUSSE** (2007)**VIII. LES RACINES DE LA PROSE****B.****L'ŒIL ÂPRE, OU LE REGARD  
DE SOLJÉNITSYNE**[Retour à la table des matières](#)

L'œuvre de Soljénitsyne hésite entre les grandes et les petites formes littéraires, allant de l'infime poème en prose de dix lignes jusqu'à l'océan de *La Roue rouge*. Rarement un créateur aura connu de telles amplitudes. Mais la tension de sa prose reste identique sur dix lignes ou sur six mille pages, ou plus exactement la tension du poème en prose se retrouve tout au long des océans textuels que sont *La Roue rouge* ou *L'Archipel du Goulag*. Car l'écrivain Soljénitsyne est un artilleur qui tire à tir tendu, si l'on peut lui appliquer une caractéristique technique de son arme...

Quiconque a lu *Août 14* a été frappé par l'adéquation de son style à l'action militaire. Jamais il n'atteint pareille tension et pareille plénitude dans les scènes « civiles », car dans l'action militaire son regard d'artilleur est braqué droit sur l'homme : et ce regard est un *jugement dernier*, sans appel. La fraternité militaire affranchit l'homme de l'écorce, du surplus, des lourdeurs, et ses portraits de « militaires nés » comme ceux de planqués ou de généraux poltrons embusqués dans les GQG sont d'une acuité sans merci.



Dans les années 90, une fois ses deux grands massifs d'écriture achevés (*le Goulag* et *La Roue*), rentré dans sa Russie comme on retourne au chevet d'une mère malade, le vieil écrivain est revenu avec bonheur aux formes rapides, poétiques du début de son œuvre, ce qui nous a valu de nouveaux poèmes en prose et surtout de nouveaux récits, dont la plupart sont des récits « appariés », qui projettent deux faisceaux de lumière crue sur deux épisodes distincts et distants, mais dont le rapprochement invite le lecteur à des courts-circuits du jugement percuteurs et violents.

Il en va ainsi dans le premier de ses deux récits de guerre rassemblés sous la même jaquette que vient de traduire Nikita Struve. *Au hameau de Jeliabouga* est un de ces récits en deux parties qui vous poignent en boomerang. Première partie : la percée de Neroutchi lors de la reprise d'Orel, des souvenirs à la première personne, où nous partageons l'intensité des combats qu'a connus le lieutenant Soljénitsyne qui commandait une batterie de repérage par le son, destinée à aider l'artillerie à définir les cibles ennemies. Dur train-train guerrier, puis stupéfiante intensité de l'attaque : la tête qui se détache du corps, le ciel qui s'arrache à la terre et, au-delà de l'insomnie et de l'ivresse, une légèreté infinie, presque d'ange... « L'âme est comme carbonisée, la tête enflée, et cette sensation ne veut pas passer, la tête penche en avant, les yeux te brûlent. » Le monde dissocié dérive dans une sorte de non-être, se remettra-t-il jamais en place ? La matière chimique de la guerre, ça le connaît, il en restitue les molécules les plus épineuses, les plus cruelles [342] avec une intensité lyrique. Il y rencontre des cœurs simples, il s'y sent bien, comme quiconque a connu peu ou prou ces moments intenses.

Seconde partie : cinquante-deux ans plus tard, en mai 1995, l'écrivain est invité à revisiter les lieux, il retourne sur la cote 259-0. Mais qui sont ces deux vieilles édentées ? Elles le saluent, mais elles grommellent. Eh bien, l'une d'elles répond au nom rarissime d'Iskitéïa, donc c'est bien elle la jeune fille qui avait trouvé refuge dans son blindage lors des terribles bombardements de 43 ? Mais comme les isbas sont chétives, rien de nouveau en cinquante ans, mais beaucoup d'ancien a disparu. C'est la misère, et c'est la colère dès qu'on apprend que l'écrivain et les « chefs » sont là. On ne leur livre même plus de pain, alors qu'elles se contenteraient d'un passage tous les trois jours...

Le silence est étourdissant si l'on songe à la furie des combats de 1943. La misère est elle aussi assourdissante... Le chef promet, les veuves ont droit à des pen-

sions qu'on ne leur sert pas. Un « happy end » est possible, tout petit, tout infime, et peut-être l'écrivain ne sera pas revenu pour rien sur cet humble coteau russe couronné par des saules.

Le deuxième récit est un « tombeau » pour un officier tombé dans un épisode militaire en Prusse, alors que par l'incurie des chefs d'en haut, on avait laissé artillerie et batterie de repérage avancer à toute allure jusqu'à la mer Baltique, mais l'infanterie ne suivait pas. Et c'est un tombeau pour Pavel Boïev, un homme inapte à l'hypocrisie de la vie sociale en Russie soviétique, dont tout l'être se nécrosait au vu des atrocités de la collectivisation des années trente, mais cet homme a revécu avec la guerre, depuis la Finlande, jusqu'à ce bourg prussien d'Adlig où, dans le silence et la neige, un calme effroyable précède l'attaque ennemie. Couardise des généraux, cruauté repue des commissaires politiques : tous les thèmes de l'œuvre antérieure de Soljénitsyne sont là, mais en raccourci, dans la pureté de ce médaillon guerrier, rageur et mélancolique.

*In cauda venenum...* La prose brève de Soljénitsyne est cruelle, presque désespérée : ces instantanés de bravoure et d'ineptie, de cruauté et de simplicité de cœur sont le passé. On croyait que tant de sacrifice apporterait la « révolution », la vraie, celle de la liberté et de la fin des fléaux artificiels. Un demi-siècle plus tard, il n'en est rien, constate l'écrivain. Le passé est devenu une trappe, le présent est sans issue. Comment aider la pauvre vieille édentée qu'est devenue Iskitéïa ? Inutile de trop vouloir l'aider.

C'est tout le dispositif du pays qu'il faudrait assainir. Qui le ferait ?  
Des hommes qui en seraient capables, on n'en voit pas. Il y a longtemps  
qu'il n'y en a plus en Russie. Il y a longtemps. Nous restons assis.

Haché par l'émotion, le lyrisme simple de Soljénitsyne est toujours bien vivant. Le cœur du récit cogne toujours très fort ; c'est toujours lui, le créateur du petit Ivan Denissovitch. Merci !

[343]

**VIVRE EN RUSSE** (2007)**VIII. LES RACINES DE LA PROSE****C.****LE RETOUR DU PROPHÈTE :  
SOLJÉNITSYNE EN RUSSIE**[Retour à la table des matières](#)

Soljénitsyne aura-t-il été pour la Russie « un prophète non réclamé » ? A l'aube de la *perestroïka*, et lorsque, semblait-il, les coups de boutoir de l'auteur de *L'Archipel du Goulag*, du *Premier Cercle* de *La journée d'Ivan Denissovitch* allaient enfin enfoncer les portes de l'État totalitaire affaibli contre lequel ce lutteur né, ce Voltaire du XX<sup>e</sup> siècle, avait tant combattu – le vieux dissident résidait dans l'État américain du Vermont ; en cette studieuse retraite, entouré de sa famille, il achevait l'immense entreprise de sa vie, conçue, selon ses dires, dès l'âge de seize ans, et pour laquelle le cycle du Goulag n'avait en somme été qu'une sorte de vaste parenthèse dictée par la vie, *La Roue rouge*. Absorbé par une œuvre gigantesque autant qu'historique, aussi didactique que romanesque, le reclus de Cavendish observait les événements qui menèrent à la chute de l'Union soviétique à travers un double prisme historique : pour lui il s'agissait d'une répétition de février 1917, lequel était une répétition du premier « Temps des Troubles » (Smouta), au début du XVII<sup>e</sup> siècle. Or précisément le corps à corps avec le matériau historique concernant l'année 1917 – il a lu la presse, toutes les minutes parlementaires, de très nombreux mémoires – l'avait persuadé que tout avait été perdu non en octo-

bre, mais en février 1917, c'est-à-dire que non les bolcheviks étaient les coupables, mais les libéraux en leur catastrophique indifférence aux fondements de la vie russe. D'où un rééquilibrage de son immense fresque, d'où l'étrange épilogue en cent vingt pages serrées par quoi finit le récit en segments historiques de *La Roue rouge* : le résumé de ce qu'auraient pu être les « nœuds » suivants s'il avait poussé la narration au-delà d'avril 1917. Terminer par un immense résumé de tomes à jamais mort-nés, la chose est originale, sans précédent même ! C'est donc à Cavendish, pendant les années cruciales de la *perestroïka* qu'il achève son grand œuvre, et c'est nanti d'une clé interprétative élaborée en lisant le matériel historique de février, mars et avril 1917 que le prophète rentra, avec un énorme retard sur les événements qui secouèrent la Russie. Ce retour eut lieu le 27 mai 1994, vingt ans après l'expulsion *manu militari* de 1974.

Nombreuses avaient été les voix qui réclamaient son retour plus tôt. Et très nombreux les malveillants qui avaient annoncé qu'il ne rentrerait pas du tout, enchaîné qu'il était à l'Amérique et à son confort moral et matériel. C'était, bien sûr, faire injure grave à l'auteur de *La Ferme de Matriona*, ascète s'il en fût, c'était ne pas comprendre le côté volontariste d'un homme qui ne se laisse jamais dicter sa conduite par les circonstances : le régime soviétique n'avait pas réussi à le mettre à sa propre heure, même quand [344] Khrouchtchev lui avait accordé ses faveurs : ce n'étaient pas les criards de l'émigration ou d'ailleurs qui allaient l'influencer ! Mais le premier malentendu était né : d'aucuns croyaient qu'il devait rentrer pour prendre le leadership d'un mouvement politique, mais lui continuerait, et continue toujours de faire passer son œuvre d'écrivain avant toute chose. Bien entendu sa mission d'écrivain comporte un magistère moral, mais un magistère qui dérive de la primauté de l'écrivain. Écrivain et maître à vivre, dans cet ordre, et pas l'inverse.

Sa femme et lui-même avaient imaginé un retour peu ordinaire également dans le déroulement : ils arriveraient par l'extrême Est de l'immense Russie, leur avion les ferait atterrir à Magadan, cette porte de l'enfer blanc du Goulag de la Kolyma, qui avait conduit à une mort sûre tant de millions de *zeks* (détenus, dans le jargon administratif pénitentiaire). La BBC était chargée de filmer ce retour, Alexandre Isaïevitch embrasserait la terre martyre, comme fait le pape, il rencontrerait les anciens *zeks* à chaque étape d'un long et majestueux retour qui le mènerait de Magadan à Moscou en plusieurs semaines. Jamais tel trajet, si

contraire à tout le mouvement de l'histoire russe – qui va d'ouest en est, et non l'inverse – n'avait été entrepris par aucun dirigeant ou maître à penser de la Russie. Les tsars n'étaient jamais allés plus loin qu'Irkoutsk ; Lénine pas plus loin que la Léna (où il avait été relégué par le régime de Nicolas II). Personne n'avait jamais vraiment regardé la carte de l'immense Eurasie russe, ni vu qu'à Krasnoïarsk on n'est jamais encore qu'à mi-chemin de cet immense pays-continent. Ce périple grandiose de Magadan à Moscou modifiait le cours de l'histoire russe, et restera sûrement dans les annales. Il convient enfin de rappeler que Mikhaïl Gorbatchev avait longtemps interdit le retour des œuvres littéraires de Soljénitsyne : ce n'est qu'à l'automne 1989, et après bien d'autres publications d'émigrés, que la revue *Novy Mir* fut autorisée à publier un texte du proscrit, un fragment de *L'Archipel du Goulag*. Or l'auteur rêvait d'un retour triomphal de cette œuvre, destinée à créer les conditions d'un retournement moral du pays. Il fallut attendre encore deux ans pour cela, et l'on resta bien loin du rêve du maître qui était de voir son livre de repentance et de dénonciation dans chaque isba russe. Des bouts de l'œuvre paraissaient à Moscou, d'autres à Pétersbourg, d'autres à Saratov : c'était la dispersion. Et lorsque vinrent les œuvres plus ou moins complètes, ce fut dans d'assez petits tirages : de toute façon la crise économique n'était pas favorable aux grandes entreprises éditoriales. Quant à la *metanoïa*, ce retournement moral, son heure était passée...

La télévision, qui était alors d'État, c'est-à-dire le Premier programme d'aujourd'hui, l'ORT, proposa au proscrit de retour de lancer une émission dont il serait le maître et qui aurait sa place tous les quinze jours dans les programmes, à une heure de grande écoute. La série dura deux ans : le maître y apparaissait un peu compassé, mais toujours éclairé fugitivement par un de ces clairs sourires qui transforment l'austérité de son visage au profil dostoïevskien – face émaciée et barbe clairesemée mais débridée... Un grand nombre d'interlocuteurs se succédèrent face à lui, ils posaient des questions, mais servaient à vrai dire plutôt de faire-valoir, même quand c'était le russisant français Nikita Struve, son éditeur à Paris, le poète chrétien Iouri Koublanovski, un émigré de la troisième émigration rentré au pays, ou le chirurgien des yeux et homme d'affaires [345] Fiodorov. Parfois, souvent même, ce furent de bien plus obscurs faire-valoir. Jamais des journalistes professionnels dont on aurait pu attendre des questions incisives dans le cadre du respect dû au Maître. Dans le même temps, il recevait un énorme courrier qui

parvenait à son ancien appartement, rue Gorki (redevendue rue de Tver, comme avant la Révolution), un appartement qu'on lui avait confisqué en le chassant de Russie soviétique en 1974 et qui lui avait été restitué par la Mairie de Moscou : là des escouades de fidèles, des femmes surtout, en particulier ces « Invisibles » dont il a fait le portrait émouvant dans son supplément au *Chêne et Le Veau*, recevaient, et reçoivent toujours les solliciteurs, les visiteurs venus de toute la Russie, et dépouillent un courrier immense au début, et encore très substantiel aujourd'hui. Car, du jour au lendemain, l'écrivain avait repris le rôle de prophète public qui est si souvent revenu en Russie aux écrivains, à Léon Toïstoï en particulier, mais même à Boris Pasternak, en pleine époque soviétique (je me rappelle les solliciteurs cocasses et touchants qui venaient le voir à Peredelkino). Tous les vendredis, le Maître revient à ce bureau, au centre de la ville, et y reçoit les solliciteurs en tout genre. C'est là aussi qu'est répartie l'aide sociale aux anciens *zeks* qu'il continue à généreusement distribuer par le canal du Fonds qu'a créé, et dont le fonctionnement fut clandestinement poursuivi en Russie après son expulsion, en particulier par Alek Guinzbourg. Ce fonds d'aide a désormais une existence bien plus longue que tous ceux qui existèrent avant lui, en particulier celui de Tolstoï pour aider les persécutés religieux russes contraints à l'émigration au Canada. Revenons aux émissions de télévision de Soljénitsyne. Pour résumer d'une formule, je dirais que Soljénitsyne pendant ces deux ans qu'elles durèrent devint le porte-parole des humiliés et des offensés de toute la Russie. Beaucoup en Occident, mais aussi dans la capitale russe, disent de Soljénitsyne qu'il a perdu toute audience, sans même se douter de ce courrier énorme, de cette audience très importante à travers tout le pays : seulement il ne s'agit pas d'intellectuels, il s'agit d'un certain pays profond, avec ses déshérités, ses toqués, ses chercheurs de Dieu... Une Russie que ni l'Occident ni les intellectuels russes ne connaissent, dont ils n'ont même aucune idée.

Les reproches qui pleuvaient sur l'écrivain étaient à l'évidence contradictoires : on lui reprochait de ne pas s'engager suffisamment dans la vie politique et, dans le même temps, on brocardait le soi-disant prophète. En fait, la Russie d'Eltsine était profondément engagée dans un processus qu'elle ne maîtrisait pas : réformes économiques très rapides où il s'agissait de sortir au plus vite de la propriété d'État qui avait été désastreuse pour le pays, formation d'une classe d'oligarques en compétition et accusés de mettre le pays en coupe réglée, affronte-

ments frontaux entre un président réformateur, mais souvent velléitaire et un Parlement où les communistes faisaient une loi chaotique. Dans les événements d'octobre 1993, le putsch avorté des partisans du vice-président Routskoï (dont certains arboraient la croix gammée) et la réaction du président Eltsine, qui fit donner l'artillerie contre le Parlement, Soljénitsyne qui était encore aux USA ne prit pas la parole, il hésitait encore, mais de retour en Russie ses propos furent de plus en plus acerbes contre le président et les « démocrates » qui jetaient le pays dans la ruine, selon lui. Il fut certes reçu à deux ou trois reprises par le président, qui ne lui tenait pas rigueur de ses attaques cinglantes. Soljénitsyne lui proposa ce qui était et reste son [346] idée politique majeure : abolir le parlementarisme à l'occidentale et revenir à la Russie des *zemstvo*, c'est-à-dire du *self-government* local, tel qu'il avait été mis en place par une réforme d'Alexandre II, tel qu'il subsista sous son successeur pourtant très réactionnaire, et qui donna la Russie active, réformatrice du docteur Anton Tchékhouv, un médecin de *zemstvo*. Le peuple doit exercer son pouvoir non par des partis, mais par des délégués qui doivent tous être indépendants, locaux, et pouvoir révoquer l'échelon supérieur. L'idée fleure un peu le corporatisme, elle est sûrement dangereuse pour l'unité d'un pays aussi immense, et Soljénitsyne lui-même admet qu'il faut un président fort pour contre-poids. Aux élections de 1996, qui virent la réélection d'Eltsine en dépit de tous les pronostics, des voix avaient demandé avec insistance à Soljénitsyne de se porter candidat, il refusa toujours net – jamais cette idée ne l'a tenté. Mais son pronostic sur la catastrophe en marche dans son pays s'aiguissait : « Nous n'avons pas détruit seulement le système communiste, nous achevons de détruire ce qui reste du sous-bassement de notre vie », telle est sa thèse depuis quelques années. Bientôt il ne restera rien de la Russie, bientôt la langue russe sera comme le latin après l'Empire romain. De ces visions apocalyptiques, que l'auteur a souvent de la peine à conjuguer à un message d'espoir pour le vaste public hétéroclite qui met sa confiance en lui, sortiront *La Russie sous l'éboulement*, son pamphlet politique le plus dur, et *La Question russe*, où il cherche à expliquer pourquoi les dirigeants russes ont toujours négligé les intérêts du peuple, au profit de l'empire.

Quant à la guerre en Tchétchénie, il la condamne avec d'autant plus de facilité que dès le début il a affirmé qu'il fallait donner l'indépendance aux Tchétchènes comme aux Baltes, mais il veut une fermeture de la frontière avec ce pays, pourtant lié à la Russie depuis bientôt deux siècles, et dont plus de la moitié de la po-

pulation vit en Russie : dans la pratique les idées de Soljénitsyne, là non plus, ne sont pas très applicables. Il prêche également pour la réunion des quatre principales républiques issues de l'effondrement de l'URSS : les trois Slaves de l'Est, Russie, Ukraine, Biélorussie, plus le Kazakhstan parce qu'il a une majorité de Russes ethniques : du coup la *Komsomolskaïa Pravda* où il exposa cette thèse fut interdite au dit Kazakhstan, où la presse officielle kazakhe se déchaîna contre le grand chauvin russe...

1998 est l'année de son jubilé : il a quatre-vingts ans. Les articles sont nombreux, preuve que le vieux géant est toujours bien présent sur la scène du pays, mais certains sont carrément iconoclastes : surtout celui d'Oleg Davydov, dans le quotidien moscovite *L'Indépendant*, intitulé « Le démon de Soljénitsyne » : la thèse en est que ce n'est pas Dieu qui pousse ce prophète, mais son démon de l'orgueil, sa soif de la gloire. Le critique impertinent reçut le prix anti-Booker, précisément pour son impertinence, assez bien enlevée du reste. Ce n'est pas la première fois que le reproche est articulé, Siniavski y avait eu recours, mais le jubilé en fut gâté.

Trois films furent tournés et devaient passer sur trois chaînes le 10 décembre 1998, jour de l'anniversaire du maître. Deux seulement furent diffusés, on va voir pourquoi. Le grand metteur en scène Alexandre Sokourov, aux longs films oniriques, aux longues séquences énigmatiques et obsédantes (*Mère et fils*, ou encore *Moloch*) tourna un portrait du Maître où il soumettait le visage de celui-ci à la même interrogation lente de la caméra : le résultat est fort, mais pour esthètes et happy few. Léonide Parfionov tourna, [347] lui, un film en quatre séries, assez traditionnel dans sa construction, très bien documenté, incrustant dans le récit des fragments de films antérieurs, comme celui de la BBC, Ou encore les interviews de Pivot : le résultat est un très bon film éducatif, qui a sûrement été très utile pour les jeunes générations. Enfin, Oles Fokina voulut faire un film plus polyfocal, interviewant des amis et des proches (dont l'auteur de ces lignes), et utilisant de longues séquences tournées chez les Soljénitsyne dans leur maison de Nikolina Gora : Natalia Soljénitsyne s'opposa à la diffusion du film, arguant que les interviews chez eux avaient été faites pour un tout autre but. Oles Fokina n'avait été admise qu'en tant qu'épouse du constructeur de la maison des Soljénitsyne, mais elle n'avait pas le droit moral d'utiliser cette intimité pour faire un film. L'affaire fit assez grand bruit, et les ennemis de l'écrivain reprirent courage. Toutefois le



grand public resta avec les images des deux films précités, et qui sont de bons films, mais dont les auteurs sont sans doute restés captifs de l'image que l'écrivain veut donner de lui-même.

Ajoutons qu'un des amis de l'auteur, un autre géant de retour dans la patrie, Iouri Lioubimov, mit en scène dans son ancien théâtre fétiche, la célèbre Taganka à Moscou, une version théâtrale du *Premier Cercle*, intitulée *Charachka* (prison-laboratoire dans le jargon bureaucratique stalinien) : le formalisme de la mise en scène de Lioubimov, le cercle qui court en anneau fermé au dessus des têtes des spectateurs du parterre et où passent les acteurs, la violence symbolique de certaines images (Innokenti nu dans une sorte de cercueil), la beauté du texte, un des plus « platoniciens » de Soljénitsyne, où il cherche dans quelle mesure l'homme est habilité à collaborer avec le mal pour parvenir à faire le bien – tout est fort dans ce spectacle, mais sa dualité même, modernisme de la mise en scène, platonisme du texte, jargon de la charachka, symboles d'une beauté plus que terrestre ne pouvaient que décevoir les uns ou les autres des admirateurs de Soljénitsyne et de Lioubimov, ce qui fut à peu près le cas. A Lyon, dans le même temps, un opéra de Gilbert Amy sur le même texte parvenait peut-être à une synthèse plus puissante : l'œuvre est splendide, mais le spectacle n'a eu que trois ou quatre représentations.

Soljénitsyne continue à faire fonctionner son Fonds d'aide aux anciens détenus, il continue également à publier les tomes de sa *Bibliothèque de la mémoire russe*, une très importante série de mémoires et d'études choisis dans l'afflux de manuscrits qui lui parvient de toute la Russie profonde. Enfin il a fondé une « Maison de l'émigration russe », et il a institué un Prix Soljénitsyne, attribué en 1997 à un grand savant philologue, Vladimir Toporov, sans doute avant tout pour les travaux sur la sainteté russe au Moyen Âge : Toporov est un des grands sémiologues issus de l'école de Lotman, il n'est pas un compagnon de combat de Soljénitsyne. L'année suivante, le prix a été attribué à l'écrivain Valentin Raspoutine, en qui Soljénitsyne voit sûrement bien davantage un allié dans la lutte contre le désastre culturel russe. Dans son discours d'acceptation, Raspoutine compare les nationalistes russes à un petit groupe réfugié sur un radeau de glace qui dérive dans des mers chaudes et cherche en vain la rive...

Qui est aujourd'hui Soljénitsyne dans la Russie actuelle ? Il n'est plus un prophète en activité (comme on parle des volcans en activité), mais pourrait-il le re-

devenir ? Depuis l'arrivée au pouvoir du président Poutine, il se tait : rien sur la possible dérive autoritaire, [348] rien sur le programme poutinien de « dictature de la loi », rien sur son programme économique très réformateur, ou sur la remise au pas des oligarques qui formaient un État dans l'État. Rien non plus sur la seconde guerre en Tchétchénie : une fois de plus le prophète ne parle pas quand on le voudrait. Mais par ailleurs son attitude politique est quand même assez marquée : Bondarenko l'a appelé « le leader du nationalisme russe ». La formule n'est valable que si l'on veut bien ne pas y mettre de tonalité agressive : Soljénitsyne prêche activement le renoncement définitif de la Russie à l'emploi de la force avec ses voisins, il n'a jamais demandé de réintégrer *manu militari* les 25 millions de Russes égarés dans les débris de l'Union soviétique (surtout en Ukraine). Et si on lui demande s'il est gêné d'être parfois sur la même longueur d'onde que les communistes, il répond par des sarcasmes : le communisme finissant ne l'intéresse pas. Et puis le régime soviétique ne l'accusait-il pas jadis d'être en collusion avec l'Occident ?

Reste l'écrivain. Est-il mort ? pas du tout ! Certes il a mis fin à l'écriture de ce massif gigantesque qu'est *La Roue rouge*, mais quel écrivain, aux abords de la vieillesse, ne doit réduire l'ampleur de ses fresques ? En revanche ses *Récits en deux parties* sont un magistral retour à l'art des formes resserrées, à l'art du récit qu'il maîtrise si bien, et l'ironie de ces diptyques qui est due surtout au « bifocalisme » (un panneau soviétique, un autre actuel – au lecteur d'en tirer la morale...) est tout à fait efficace <sup>80</sup>.

Certes d'autres publications de l'écrivain laissent plus dubitatif A-t-il raison de livrer ses notes de lectures sur certains écrivains soviétiques des années 20 qu'il aime bien pour la richesse de leur langue, Malychkine ou Panteleïmon Romanov ? A-t-il raison de livrer au public ses réflexions sur le poète Brodski, qu'il a lu avec énormément d'attention, mais qu'il critique de façon assez étriquée, ne comprenant pas vraiment le projet poétique de Brodski dont les dissonances et le cosmopolitisme culturel l'irritent ? Il y a là, dans ces cahiers de notes, du maître d'école. Mieux vaudrait les garder pour soi au lieu de les égrener dans sa revue chérie,

---

<sup>80</sup> Pour en juger, il n'est que de lire *Ego*, suivi de *Sur le fil* traduits du russe par Geneviève et José Johanner, Fayard, 1995.

celle de *La Journée d'Ivan Denissovitch*, *Novy Mir*. En revanche, c'est un régal pour les sojénitsyniens qui y trouvent matière à mieux comprendre leur auteur.

Paraissent également en ce moment des fragments de la suite du *Chêne et le Veau*, suite déjà parue en livre dans sa traduction française, mais pas en russe : il s'agit de *Le Grain tombé entre les meules*, très beau texte, qui a tout le dynamisme du *Chêne et le Veau*, mais dont la rancune à l'égard de certains émigrés, aujourd'hui décédés, peut déconcerter et aurait nécessité à tout le moins une préface explicative. Et puis le vieil écrivain est revenu à ses toutes premières amours : le poème en prose, dans la tradition inaugurée en russe par Tourgueniev. Les *Miettes* du début de sa carrière de plume sont maintenant complétées par les *Miettes* de la fin de vie : brefs paragraphes en prose qui ont le grain serré de la poésie (Soljénitsyne reproche à Brodski de proclamer la prééminence de la poésie sur la prose, mais pourquoi ce prosateur en botte de sept lieues en revient-il à ces molécules de poésie ?). C'est la nature qui fournit dans ces courts fragments poétiques les observations [349] laconiques que le moraliste reporte sur l'homme et son inachèvement. La « miette » sur le vieillissement trahit une émotion nouvelle, et une méditation sur la mort qui vient :

Un vieillissement lumineux est un chemin vers le haut, pas le bas.  
/Veuille Dieu ne pas nous envoyer le vieillissement dans la misère et le froid.

En 2001, le président Vladimir Poutine rendit une visite à l'écrivain, leur discussion dura plus de deux heures et se poursuivit par un dîner à quatre (les deux épouses étaient de la soirée), préparé par l'écrivain, qui aime cuisiner. L'atmosphère fut très amicale. Bien entendu Soljénitsyne est revenu sur ce qui est son idée fixe : il faut un retour aux *zemstvo*. Ces organismes de gouvernement local créés en 1864 par une réforme d'Alexandre II, donnaient le pouvoir et l'obligation de régler les affaires locales (financières, scolaires, vicinales, sanitaires) à des organismes locaux élus, qui furent très actifs, et devinrent aussi une sorte d'opposition modérée et libérale au régime. L'idée de l'écrivain est de court-circuiter le personnel politique national qu'il considère comme corrompu et inefficace. Il est peu probable que le président entende revenir à la réforme de 1864, mais on sait qu'il recommande à plusieurs gouverneurs de province de s'en inspi-

rer, et quelques jours après la visite présidentielle, le gouverneur de Tioumen, Leonid Roketsky, annonça publiquement qu'il avait eu une conversation d'une heure avec Soljénitsyne sur les moyens de réformer la vie locale. L'écrivain lui aurait dit qu'il suivait depuis longtemps son action, et l'encourageait à poursuivre. Interrogé sur ce genre de visites, le secrétariat de l'écrivain a déclaré qu'il y avait longtemps qu'il recevait de telles visites et demandes de conseils... Une chose est sûre : la rencontre entre le président et le prophète a eu lieu, et a été chaleureuse. Ils ont constaté leur unité de vue sur le danger de désintégration que court la Russie d'aujourd'hui, et il ne fait pas de doute que le pouvoir recoure encore à l'aide prestigieuse de l'écrivain. Ce n'est pas tout à fait la vieille « symphonie » entre le Tsar et le Patriarche, comme elle existait à Byzance, mais c'est peut-être le début d'une synergie de la parole et de l'action. De quoi réchauffer le cœur du vieil écrivain qui se méprisait la Russie de Eltsine et des réformateurs libéraux à tout crin. Il faut remonter à Alexandre I<sup>er</sup> et son amitié pour l'historien Karamzine pour retrouver une telle démarche. Karamzine, rappelons-nous, avait mis en garde le Tsar contre des réformes trop rapides lors de leur entrevue de Tver, chez la sœur de l'empereur. En 2007, le prix d'Etat a été accepté par Soljénitsyne. Son épouse Natalia l'a reçu en son nom au Kremlin.

Somme toute, si le prophète ne régent pas son pays, il y vit, il y crée, il est le porte-parole des humiliés et des offensés, il en est resté l'imprécateur toujours sincère, parfois maladroit. Et les dirigeants du pays semblent rechercher parfois son avis, sans qu'on puisse dire s'ils le suivront. Le vieux maître a gardé la main quand il prend le papier et empoigne son porte-plume d'acier à l'écriture minuscule, cette écriture héritée des temps héroïques de la clandestinité. Il est rentré, il a su rentrer et trouver une place mal reconnue, mais unique. C'est quand même un exploit dans la Russie d'aujourd'hui. Et en Occident, vous voyez l'équivalent ?

[350]

**VIVRE EN RUSSE** (2007)**VIII. LES RACINES DE LA PROSE****D.****SOLJÉNITSYNE INTERVIENT  
DANS LA « QUESTION JUIVE »**

[Retour à la table des matières](#)

Ni Balzac ni Zola n'ont eu l'idée de rassembler le matériau inutilisé de leurs grands échafaudages romanesques pour en faire un manuel d'histoire. Alexandre Soljénitsyne, infatigable lecteur, collecteur de fiches (écrites de son écriture microscopique de *zek*) a réuni une part de son énorme matériau pour cette histoire des Russes et des juifs pendant « deux siècles ensemble ».

Pourquoi deux siècles ? Parce qu'avant le premier partage de la Pologne (1772), il n'y avait guère de Juifs dans l'empire, et parce qu'après la Guerre des Six Jours l'énorme colonie juive de l'URSS ou bien prit le chemin d'Israël ou bien décida de s'assimiler définitivement. L'auteur sait qu'il sera taxé d'antisémitisme, il l'a été pour certains chapitres de son *Archipel du Goulag* (les listes de dirigeants juifs du Goulag), ou pour *Lénine à Zurich* (le juif Parvus vient comme un Tentateur offrir l'aide allemande à Lénine).

Soljénitsyne n'est pas antisémite, son livre est une puissante évocation de presque tous les grands problèmes de l'histoire des juifs depuis l'organisation des shetels en Galicie jusqu'à la lancinante question de l'égalité des droits qui empoi-

sonna la fin de l'Ancien Régime, l'adhésion massive des juifs dans l'élaboration de l'État soviétique puis stalinien, et en finissant par l'« alya » soviétique, cet énorme départ pour Israël qui fait qu'aujourd'hui, sous la direction de l'ancien dissident Chtcharanski, le « parti russe » est incontournable à la Knesset.

Cet athlète de la lecture nous donne un ouvrage captivant, mais qui pose des questions. Tout d'abord ce n'est pas un ouvrage historien. L'auteur ne recourt pas aux sources premières, il travaille de seconde main : *Encyclopédie juive* du début du XX<sup>e</sup> siècle et celle de la fin de ce même siècle, revues juives russes de l'émigration récente (une plate-forme très étroite de réflexion), des revues comme « 22 » en Israël, et bien sûr les grands historiens russes comme Milioukov (une de ses têtes de turc). Le résultat est un pullulement de guillemets qui font que l'auteur a l'air de se défausser. Ou encore veut faire avouer quelque chose aux auteurs juifs. La recherche occidentale sur le sujet est totalement absente dans ce livre. Par exemple sur les *Protocoles des Sages de Sion*, ce faux de l'Okhrana tsariste qui passa en Allemagne dans les années vingt et y répandit ses miasmes délétères sur le « complot juif » (ouvrages de Cesare de Michelis et autres).

Les deux tomes, que sépare la coupure de 1917, n'ont pas la même tonalité, et l'on peut penser que Soljénitsyne a retravaillé son second tome au vu des réactions [351] critiques au premier. Le premier est surtout l'histoire du statut social et juridique du juif. Des épisodes peu connus ne peuvent manquer d'intéresser le lecteur, par exemple la mission de Derjavine, grand poète qui « parraina » le jeune Pouchkine, mais aussi grand dignitaire qui rédigea un mémoire sur les juifs dans les territoires nouvellement acquis ; le rôle des juifs qui affermaient la distillation d'eau-de-vie y est dénoncé comme nocif pour le moujik russe. On a là un stéréotype assez caractéristique, et envers lequel l'attitude de l'auteur est ambiguë.

Soljénitsyne affectionne les sujets épineux, mais son leitmotiv est de toujours demander aux Juifs de reconnaître eux aussi leurs torts : par exemple l'entrée en masse de jeunes juifs dans le mouvement terroriste de la volonté du Peuple, leurs gros contingents dans l'administration stalinienne, etc. Il ne mentionne l'indignation des plus grandes voix morales de la Russie (Tolstoï ou Korolenko) que comme une des réactions de l'époque, il tente opiniâtrement un décompte des torts réciproques, il dénonce toujours l'amplification des crimes russes par un Occident russophobe (lors des pogromes, lors de l'affaire de la fausse circulaire de Plehve « ordonnant » à la police de laisser faire).

Le ton est parfois pathétique. On ne peut pas dire que Soljénitsyne soit particulièrement sévère envers les juifs, mais il leur applique son système de pensée : la nation est une personne morale, comme l'homme individuel, elle pèche, elle doit se repentir, faire pénitence. Dieu sait s'il a poussé ses propres compatriotes à faire pénitence ! Sur ce point il est fidèle à lui-même. Mais la « nation juive » est-elle vraiment passible du même appel à la contrition ? Vladimir Soloviev ne pensait pas qu'on dût avoir les mêmes exigences vis-à-vis des petites et des grandes nations. De celles qui asservissent et de celles qui sont asservies.

En approchant de notre époque, l'auteur s'enfonce dans des polémiques avec tous les publicistes juifs russes qui ont écrit sur le sujet depuis les années 70, l'époque des « refuzniks ». Il s'en prend, entre autres, à Grigori Pomerants, qui lui avait suggéré de faire d'un des personnages « positifs » du *Premier cercle* un Juif afin que la balance des bons et des méchants fût égale ! On voit par cet exemple aberrant le degré de confusion de cette mêlée publiciste. On comprend l'effort pour s'élever au-dessus, mais dans ce livre Soljénitsyne n'y réussit qu'à moitié. En revanche il est émouvant de voir le vieux lutteur se défendre pied à pied contre les attaques subies au long de sa vie publique en Occident. Utrachauvinisme, dites-vous ? Et quand les petits gars des familles de « koulaks » gelaient en pleine taïga, où aviez-vous vos yeux ? votre langue ?

Le bât blesse en revanche dans ce livre quand l'auteur veut incriminer tout un peuple, ou plutôt l'appeler au repentir. Les nations sont-elles des sujets kantien ? A-ce un sens ? Pour Soljénitsyne, oui !

La conclusion, où il se demande si Israël a survécu par l'exil ou contre l'exil, pose une de ces questions insolubles qui à la fois irritent et fascinent dès qu'on parle, comme disait Dostoïevski, de « la question juive ». *Deux siècles ensemble* est à mettre aux minutes d'un procès où le verdict n'interviendra qu'à la fin des temps...

Alexandre Soljénitsyne : *Deux siècles ensemble*. Tome I : 1795-1995, *Juifs et Russes avant la Révolution*, tome II : 1917-1972, *Juifs et Russes pendant la période soviétique*, Paris, 2002 et 2003.

[353]

VIVRE EN RUSSE (2007)

**X**

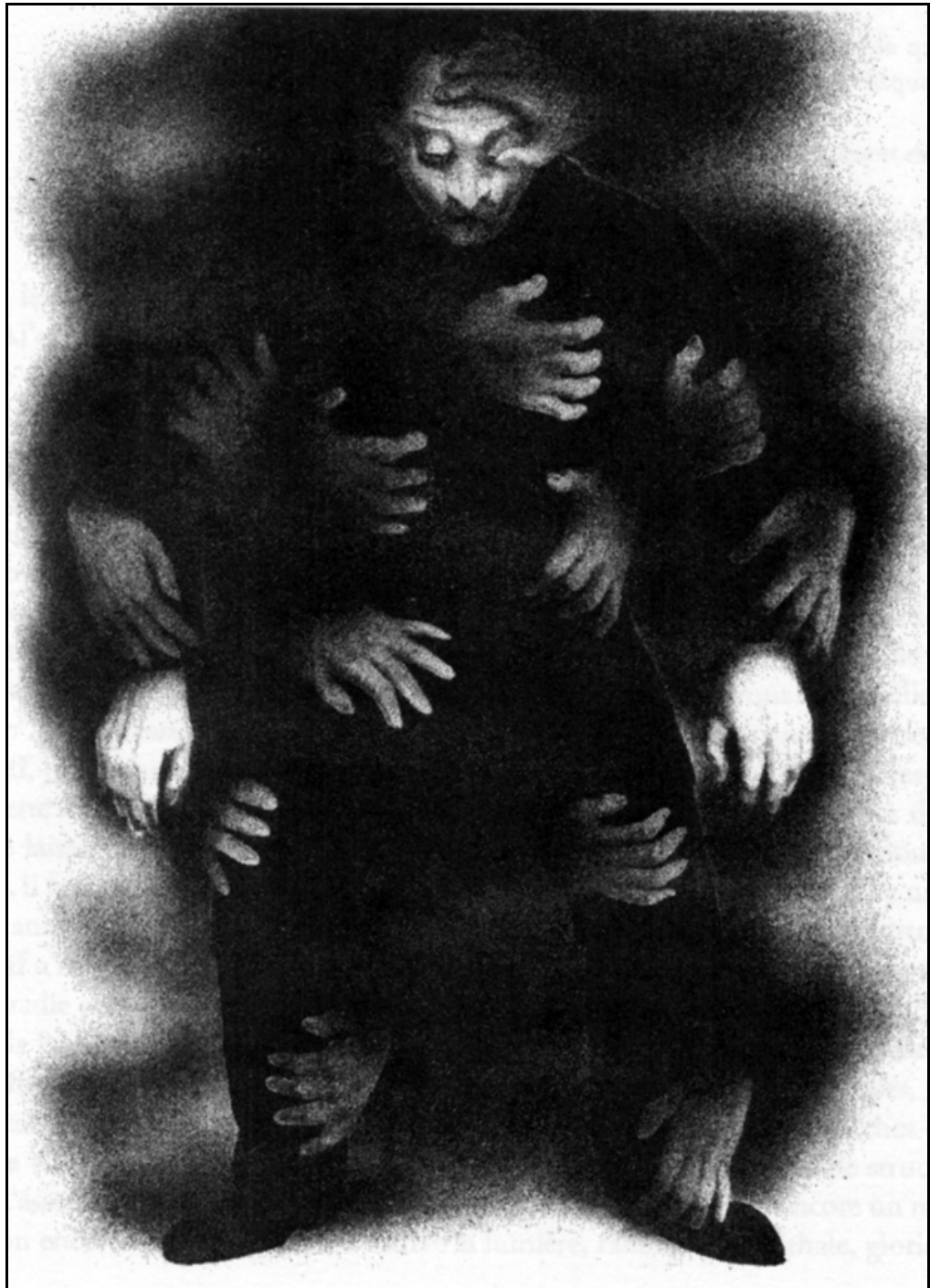
---

# LES GRANDS VISUELS

[Retour à la table des matières](#)



[353]



[355]

**VIVRE EN RUSSE** (2007)

**X. LES GRANDS VISUELS**

**A.**

**EN LISANT, EN REGARDANT...  
LA GRAMMAIRE D'ALEXEÏEFF**

« L'aria de l'opéra traditionnel correspond en fait à un passage de la quantité à la qualité : l'excès d'une accumulation émotive intense transmue brusquement le dialogue ou le récitatif mouvement en éjaculation lyrique immobile. »

Julien Gracq, En lisant en écrivant

Pour Svetlana Rockwell-Alexeïeff, Svet...

[Retour à la table des matières](#)

Alexeïeff, ce magicien, a franchi d'un pas léger les frontières des arts. La gravure, l'eau forte, sont des métiers qui pratiquent le trait, le trait dur et définitif ; la gravure a longtemps servi à fixer les traits des personnages célèbres, a popularisé les tableaux illustres que le quidam ne pouvait pas voir, elle véhiculait un squelette plus ou moins grossier des choses. Alexeïeff lui a fait jouer un rôle de transgresseur, de pont sensuel entre les arts, entre poésie plastique et dessin de la fable, et même entre le fixe et le mobile puisque ses films animés sont plutôt des gravures animées, touchées par le rameau enchanté de la lumière en marche. Car la

lumière donne son souffle à tous les textes qu'il touche, qu'il effleure, et qu'il accompagne avec tant de profondeur que souvent ce sont les textes qu'il a touchés qui semblent accompagner la mélodie en noir et blanc de ses illustrations. En lisant et en regardant ces diptyques merveilleux que sont *Les Frères Karamazov* de Dostoïevski-Alexeïeff ou *La Dame de pique* de Pouchkine-

Alexeïeff, je me suis demandé si la transmutation opérée par Alexeïeff ne correspondait pas à cette « éjaculation lyrique immobile » dont parle Julien Gracq à propos de *l'aria*. Pour se laisser pénétrer par ce lyrisme immobile, mais tout trépidant de mouvement interne, il faut appréhender l'œuvre du romancier et de son illustrateur comme une seule œuvre, autrement dit il faut renoncer à ce concept bâtard et serviteur de « l'illustration ». Alexeïeff n'illustre pas, il transmue, à pénétre dans la logistique même du texte poétique, et il l'irradie de lumière.

Boris Pasternak reçut en octobre 1959 un exemplaire du *Docteur Jivago* illustré par Alexeïeff, c'est-à-dire par les clichés des différentes étapes de l'écran d'épingles, inventé par Alexeïeff et Claire Parker en 1935. Ce fameux écran, tel que je l'ai vu chez eux, tel qu'on le voit dans un petit film d'Alexeïeff sur lui-même, est une sorte de structure de l'être, d'assemblage de molécules en attente de leur aimantation. Ou encore un rayon de miel non encore visité par l'essaim. Arrive la lumière, rasante ou zénithale, glorieuse ou [356] brouillée, le stylet s'y promène comme le regard du Créateur de la genèse, et l'appareil photographique en fixe les moments – c'est Dieu accompagné de son reporter, caressé par le projecteur, et fixé dans l'instantané. Un procédé unique mais si congénital au texte, et même à la page imprimée qui, elle, attend les caractères de Gutenberg, qu'il semble métamorphoser le cheminement rampant des caractères en hachures de noir et blanc. Le miracle de la transmutation frappa Pasternak : sa propre existence de Peredelkino était elle-même tout hésitante dans la trame automnale des arbres déjà dépouillés et des troncs laiteux des bouleaux. On eût dit que les trois textes s'agréaient : celui de la vie, celui du texte, celui de l'écran d'épingles. Le poète écrivit à une amie : « Il m'a rappelé tout ce qu'il y avait de russe et de tragique dans l'histoire et que j'avais oublié. »

Rappeler ce que l'on avait oublié, évoquer ce qui existait en latence, faire surgir de l'écran de lumière, de ce rayon à miel onirique, l'essentiel de la vie, telle est bien la tâche magique d'Alexeïeff. Et chose étrange, ce tragique des choses

qu'il nous exhibe est tout baigné de sérénité : tout apparaît vraiment *sub specie luminis*. Exactement comme dans le poème d'histoire en prose poétique de Pasternak :

Soudain les yeux et les oreilles d'Antonina Alexandrovna s'ouvrirent : elle perçut tout à la fois la clarté du cri des oiseaux, la pureté du bois solitaire, la douce sérénité diffuse alentour : « Quelle merveille ! » s'exclama-t-elle à la vue de la splendeur qui l'entourait.

Eh bien, cette clarté des cris, cette pureté des ombres, cette hymne sacramentelle, elles sont passées directement du texte dans l'illustration. Ou serait-ce l'inverse ? Ou les deux simultanément dans un court-circuit d'art ? De son côté Alexeïeff explique :

Lorsque je lus le roman de Pasternak, son effet sur moi fut bouleversant. J'eus très précisément le sentiment qu'après quarante années de silence, mon frère aîné, disparu, m'adressait une lettre de 650 pages.

Ici tout est à prendre à la lettre : le croisement entre le vécu et le fictionnel, une de ces coïncidences dont est faite la trame événementielle du roman de Pasternak lui-même ; le retour du frère disparu (dans le roman c'est le demi-frère du docteur, Evgraf, qui réapparaît *in fine*, comme un *deus ex machina*) ; et surtout la *fraternité*, le sentiment d'un aîné qui rompt les sceaux du réel, chasse la nuit de la maison fermée depuis longtemps. Alexeïeff avait vécu les mêmes scènes de guerre civile dans la même région de l'Oural.

Chaque ligne du texte me proposait une multitude d'images vraies de la Révolution telle qu'elle avait été vécue par ses contemporains. Ma mémoire visuelle, sensible au moindre détail, est une sorte de caméra dont on pourrait, après plus de quarante ans, développer le film.

L'œuvre d'Alexeïeff c'est exactement non la recherche du temps perdu, mais l'instant de la redécouverte du temps perdu, l'instant magique où dans le bain de

nitrate apparaît la pellicule du monde, son damier ocellé, sa trame niellée. Pas une trame inerte, mais vivante, tel le rayon de miel dans le rucher des images. Car Alexeïeff a donné le mouvement cinétique à ses illustrations, groupées en séquences filmiques, en phrases sémantiques par son accompagnement de la phrase du texte *princeps*.

[357]

Leur guide conduisait une jument blanche qui venait de pouliner. C'était un vieillard aux grandes oreilles et aux cheveux hirsutes et blancs comme la neige. Pour des raisons diverses, tout ce qu'il portait était blanc : ses savates d'écorces étaient neuves et n'avaient pas encore noirci ; son pantalon et sa chemise étaient passés, blanchis par le temps.

Tonia, la femme de Jivago, se rend en charrette à Varykino avec les siens, c'est la première retraite vers l'asile de paix, le passé, le cocon de la vie maternelle en allée. Ce blanc laiteux, ce blanc de la substance lactée du monde naissant, c'est, on l'a reconnu, le blanc ocellé, plissé, frémissant, soyeux, rugueux, innombrable de l'eau-forte alexeïevienne, la substance onirique profonde de son monde à lui, ce lait primordial aux fontaines duquel il nous entraîne tout au long de son œuvre.

Le fils de la blancheur est le noir : un poulain noir comme la nuit court devant la jument blanche comme bouleau. « La paix remplissait leur cœur ; leur rêve se réalisait », poursuit le poète. Et moi, je tourne la page : voici le rêve réalisé, il occupe la double page, plus de marges, plus de légende, tout est offert dans le plat d'un écran-page, la page du livre, l'écran d'épingles, l'écran-page de l'être-au-monde. Les troncs blancs de la boulaie strient musicalement la moitié haute de l'écran, se fondant en une ondée de feuilles argentées, nous avançons dans la forêt des contes russes, des contes de toujours. Comme le trot de la jument laiteuse est ample, majestueux, et comme le poulain miniature est noir, gauche, mais inéluctable dans cette procession magique ! Vakkh – Bacchus – le guide, a son chef chenu pensif, ses jambes dans les bottes de tille encore non noircies pendent pataudement et majestueusement, les occupants de la charrette sont quatre, un homme, les jambes lourdement pendantes, trois femmes. Le pli de la double page est occupé par un tronc opalin de bouleaux, la lumière semble filtrer de partout :

nous sommes au centre, au cœur de la beauté, d'ici partent tous les rayons de l'œuvre.

Le mouvement pousse les personnages d'une page à l'autre, il faut tourner la page pour les suivre, un peu plus grands, un peu plus avancés : comme dans la cinématique ralentie du *kabouki*, où la gesticulation est décomposée. Véritable procession d'hommes et d'énergies, qui parcourt les hachures lumineuses de la page : le train funèbre de l'enterrement de Jivago-père par où s'ouvre le livre semble donner le mouvement principal : horizontal, au tiers inférieur de la double page, de gauche à droite. Mais quand Iouri Jivago revient à Varykino non avec Tonia sa femme, comme la première fois, mais avec Lara et la fille de Lara, cette fois-ci le traîneau va de droite à gauche, et le bain de lumière est plus gris, d'un gris perlé, doux, suivi par les « instantanés » de l'installation dans la maison abandonnée des Mikouline : robinsonnade en pleine tourmente révolutionnaire, rêve d'arrêt sur image du bonheur impossible. Les cases et carrés d'un Alexeïeff, volontiers cubiste néoclassique, représentent le poêle russe, la table, la fenêtre sur le monde neigeux avec sa lune à la Jules Laforgue (combien d'autres lunes vont danser dans les contes animés de ce magicien, et surtout dans *Une nuit sur le mont chauve* !) ... De droite à gauche encore : la procession nocturne de la Vigile du Jeudi saint, à rebours du train de l'histoire, lumignons et femmes noires penchées sur la flamme en marche vers le porche du monastère.

Parmi ces suites cinétiques, une des plus belles est celle du cauchemar du docteur qui va avoir le typhus, dans « en face de la maison aux statues ». Le corps laiteux de Lara emplît la fenêtre, les rats divaguent dans la pièce marquée par l'abandon. Une pièce [358] immense lui succède avec toujours le même corps sculpté de marbre blanc obturant les fenêtres, et plus loin encore, à Varykino, dans la pièce où serpille Lara, fichu noué au-dessus du front, l'autre Lara, Lara rêvée ; Lara lactée, Vénus antique aux bras relevés sur son chignon derrière la tête. Ces apparitions du fantôme de Lara forment une sorte de suite onirique, « éjaculation lyrique du texte », mais pas illustration directe du texte...

Et puis il y a encore cette ville provinciale déserte, où pavés et bornes de pierre bossellent l'espace de la page, où les trous blancs des croisées rythment des façades figées dans l'hiver et le crépuscule, ils scandent le texte d'Alexeïeff, avec gros plans sur ce même pavé où gît un corps, où se dresse un soldat coupé à mitraille par la « prise » de vue (presque une pétrification magique). Et quand ce n'est

pas le blanchiment de la neige, c'est celui d'un printemps mystérieux, vide, ré-sillé par un lait de lumière qui enrobe les formes, avec une figure sculptée dans l'incertaine lumière, une savate qui traîne, et toujours cette même borne autour de laquelle tourne l'immobilité. Cette immobilité « saccadée » traduit la vision de l'histoire qui baigne, tout comme fait une lumière d'hiver balbutiante. Comme si le décor s'emplissait de cris que nous n'entendons pas, et la lanterne hésitait entre nous infliger ou nous épargner le pire. Il en résulte une pure transparence hypnotique, celle d'un film, un film moins muet qu'inaudible, dont la grammaire est mi-sculpturale, mi-architecturale.

Pour comprendre mieux cette grammaire, regardons à présent le plus extraordinaire mixage de texte et de forme qu'ait créé Alexeïeff, le *Colloque entre Monos et Una*, d'après Edgar Poe. Les premières eaux-fortes ont le dessin en damier infiltré de lumière des années vingt, comme on voit sur *Les Nuits sibériennes* de Joseph Kessel : lumière que crachent ces longues cheminées hérissées de panaches qui traversent les carrés blancs et noirs d'une façade d'atelier qui emplit tout le cadre et métamorphose le monde en fabrique métallurgique : ici on forge sans fin. Mais que forge-t-on ? Une philosophie, une poésie, une délivrance ? Nous entrons dans le dialogue de Poe par une arche mystique, constellée d'étoiles à la Fra Angelico (« bleus et ors de Fra Angelico : la radiance, l'effulgence des vêtements d'autel », dit Gracq). Et puis ILS surgissent, dans la rouille grise d'un cosmos incertain, côte à côte, deux corps nus, étêtés, Monos et Una, LUI et ELLE. Monos conduit son monologue, il raconte l'utopie, les vertes feuilles qui se recroquevil- lent devant la chaude haleine des fourneaux, le monde-fournaise, le monde-fourneau, le monde-cornue qui métamorphose le vert de la nature en rouge de la forge. Revoici Monos et Una, leurs corps ont pâli, le fond s'est crevassé, il est devenu une laque percée de bouches noires aux échancrures de feuilles mortes. A leur pubis transparait le trou blanc que fait le squelette. Avançons encore dans le texte-image : cette fois-ci leurs corps se perdent à moitié dans le damier où s'éri- gent les cheminées de l'Usine du futur, où les taches deviennent lambeaux de fu- mées, échiquier mystérieux des fumées du grand alambic. Le temps avance, la Terre se décrépît, Monos et Una sont tous deux morts, l'un a rejoint l'autre, leur dialogue n'en est que plus mystique. « Incontestablement, ce fut pendant la décrépitude de la Terre que je mourus. » Sont-ils morts sur l'image qui suit ? formes phagocytées par un paysage en étages, noir et lumière, où les montagnes ont pris

la place du damier des fenêtres de l'atelier Terre, ils ont à présent leurs côtes zébrées de blanc, leurs corps diaphanes, des arbres jouvenceaux ont fleuri dans les redents du damier [359] montagneux, leurs faces sont aveugles, leurs bras immenses pendent, ils sont toujours en lévitation, on les dirait prêts à se désincarner totalement. « Le corps périssable avait été frappé par la main de la Destruction, écrit Baudelaire. » Mais il subsiste une sorte de léthargie dans le tombeau, et les voici tous deux, jumeaux à présent, traversés de stries blanches, comme en ascension mystique dans le champ des nuagelets qui ont rempli les cases de l'Être. Monos rejoint Una dans la tombe, il lui adresse son monologue. « Le sentiment de l'Être avait à la longue disparu. » Le tombeau est devenu un habitacle cosmique de *rien*, ce mélange de néant et d'immortalité, et nous retournons dans la dernière eau-forte au semis stellaire du début, parmi « les choses futures ».

Il fallait une audace extraordinaire pour traduire cette Révélation d'outre-mort dans l'acide et le cuivre. Mais précisément la main tendue par Alexeïeff à Baudelaire, qui la tend à Poe, qui la tend à la Mort forme une de ces chaînes de transmutation dont Alexeïeff a le secret et la nostalgie. *Animus* appelle *Anima*, le conscient tend vers ce qui là-haut éclate dans le ciel vide.

On retrouve cette main tendue à la fin des cent gravures d'Alexeïeff pour *Les Frères Karamazov*, dans une cent-unième, non incluse, où la main du graveur se tend vers celle de Schiffrin, son éditeur. On est en 1929, âge béni pour l'illustrateur russe hébergé par l'Occident, temps d'explosion de son génie. En frontispice, il commence par regarder Dostoïevski droit dans les yeux, comme dans *Monos* il regarde Baudelaire dédoublé en Poe. Le front est immense, les yeux petits, attentifs, et ils nous vrillent. Ils vont nous regarder pendant tout le livre, pendant les cent gravures.

Elles sont vraiment extraordinaires, pas des illustrations, mais des exfiltrations du texte, une plongée dans ce regard fou du Maître du frontispice. Voici Lizaveta la puante, accroupie : elle tire la langue à la main gantée du barine, dont on ne voit que les jambes de pantalon et les escarpins, elle ne verra rien d'autre de lui, mais un croissant de lune s'est infiltré entre cette langue tirée et ces jambes de gandin obèse. Nous approchons de l'idéal de Sodome, que voici à la page 136 : la femme sans tête dénude un sein, écarte les jambes, sa dentelle ourle toute la gravure étroite pour loger l'entière forme. Et en face, plus loin, Dimitri, la main sur la table, raclant son imaginaire luxurieux, les yeux exorbités, le haut-de-forme cam-



pé de biais sur un fond de rayures diagonales qui inquiètent comme des *svastikas*. Qui aurait dit que Smerdiakov, le quatrième fils, le bâtard, le fils de la Puante, aurait cette lippe pendante sur un visage au couteau, cette silhouette allongée, presque dégingandée sur le damier de l'office où se joue le drame du crime collectivement pensé et exécuté par les mains du Bâtard, cachées dans son dos ? Et voici un des grands moments de délire : Dimitri foule aux pieds son père ; le vieillard bedonnant, crâne rond, trogne hurlante est couché en diagonale dans la feuille, pieds en haut, tête en bas, assailli par les bottes et semelles d'autres pieds qui veulent l'écraser comme une ordure, et qui sont ceux de Dimitri, invisibles, au-dessus de la gravure. Plus loin revoici le vieux Karamazov, pas si vieux que cela (il a cinquante-cinq ans), même trogne écartelée par un rictus de masque grec, dansant avec furie, mèches noires en cornes diaboliques, et qui veut écraser le cafard qui rampe devant lui. Ce cafard, c'est Dimitri, et la trouvaille de l'illustrateur est d'avoir extrait d'une expression fugitive du [360] vieux père lubrique dans son dialogue avec Aliocha cette métaphorisation extraordinaire, où Kafka rejoint Dostoïevski.

Beaucoup plus loin la gravure « le livre de job », qui accompagne un épisode de la vie du starets Zossime, apporte dans un éclair qui déchire cruellement la page noire et grise des visions d'Apocalypse : chevaux à la renverse, femme nue s'enfonçant dans le soufre, branches tordues gesticulant leurs zigzags dans le vent tourbillonnant qui habite ce jugement dernier. Ah ! les mains en délire d'Alexeïeff ! ces mains qui volettent, qui tournent dans ses Gogol, ses Dostoïevski, son Kessel, ou mains sinistres apposées comme des graffiti sur les parois de la caverne humaine. Mains sur le tapis de jeu dans les bois gravés en couleur illustrant *La Dame de pique* en 1928, toutes tendues vers le centre du tapis brun, noires ou blanches, tenant couteau, Chibouque ou magnum de champagne, mais toutes prêtes à happer les pièces de monnaie éparses sur le carré du jeu. Mains de derviches tourneurs voletant par-dessus les têtes dans les folles *Nuits sibériennes*, mains accusatrices braquées comme des revolvers dans la scène du tribunal des *Frères Karamazov*, mains esquissant une inquiétante capture dans *Une nuit sur le mont Chauve*... Mains gantées de blanc applaudissant toutes seules dans *Anna Karénine*... Mains haut-gantées de Grouchenka qui cache sataniquement ses appas, mains noir-gantées des femmes que l'avocat fait pleurer tandis qu'au premier plan la main blanche de l'avocat brandit la baguette du chef et dirige l'orchestre

invisible de la comédie sociale. Dans la gravure « On fouille Dimitri », elles sont une douzaine à encager la forme noire de Dimitri, soulevant sa paupière, palpant ses jambes, son cœur, ses bras, ses chevilles, elles scintillent dans la nuit d'un cachot sans barres, elles sont la grande Surveillance, celle dont l'homme est l'objet social et métaphysique, elles préfigurent l'homme captif de Kafka. Bien sûr le maître absolu d'Alexeïeff, c'est Gogol, le prestidigitateur inquiétant qui articule, désarticule, double, dédouble, ralentit le film de la vie, le décompose en paillettes absurdes, qui sont autant de nez autour de nous, de nez que l'on tire, des pieds de nez que l'on nous fait, que nous faisons. Et le petit film animé d'Alexeïeff sur *Le Nez* est un juste et sérieux hommage à son maître. Dans le décor néoclassique de Pétersbourg, duplicata des propres rêves d'Alexeïeff tels qu'on les retrouvera dans ses *Contes* d'Hoffmann, avec quelle disgrâce et quel aplomb le Nez chamarré promène sa morgue et ses galons !

Alexeïeff sait transgresser le cadre du dessin, du film, de la gravure, du texte. Il prend les tableaux mis en musique par Moussorgski, leur restitue leur plasticité, mais dans le cinétisme lancinant d'un carrousel de formes esquissées qui bondissent et meurent dans l'instant. Il sait galvaniser la surface comme si l'éclair tombait dessus, et il tombe réellement dessus ! Une des plus géniales planches des *Frères Karamazov*, celle où Ivan perd la raison : silhouette tordue, noire sur un frottis maléfique de gris, avec ces mains gigantesques qui tentent de désincarcérer la tête de l'étau, et cette sinusoïde assourdissante de l'éclair qui lui traverse le corps comme celui d'un supplicié par l'électricité... Éclair blanc, frontière un instant entrevue entre raison et déraison, court-circuit des opposés de l'Être !

Au fond, est-il russe, Alexandre Alexeïeff ? Est-il exclusivement russe ? Russe il l'est par la mémoire, une mémoire totale, magique, celle qui faisait trembler Pasternak devant son illustrateur. Russe par le tourbillon passionnel de l'âme, les carrousels sabbatiques de ses films animés, la violence de ses *Karamazov*, la douceur de lait de Meliouzeevo [361] dans son *Docteur Jivago*. Mais comme il sait aussi être français ! allemand ! ces figures grimaçantes dans son Hoffmann, les *staccatos* de ses violons en deuil dupliqués à l'infini sur l'étagère du conseiller Crespel, les ruelles baroques de ses contes germaniques, les vagabondages irréels et romantiques de ses bathyscaphes à la Andersen... Mais le plus étonnant c'est sa capture de l'esprit français, par exemple dans *La pharmacienne* de Jean Giraudoux. Toute la sagesse légèrement ridicule de cette France départementale, de

l'Olympe du département de l'Indre est là dans les bois noirs figés et les sages images de la devanture de la pharmacienne, et voici s'avancer l'amoureux aux yeux bandés, pris par la main par Amour, bambin aux ailettes bouclées. Dans *Voyage au pays des Articoles* d'André Maurois, il a su également capter avec une superbe netteté la douceur insolente du *modern style* glissant dans le rêve utopique et humoristique de Maurois, il nous emmène chez l'élégante négresse ou dans l'Éden de ses amoureux à la mode 1920. La fiole de la pharmacienne est parfaitement géométrique, cartésienne, mais enferme dans l'humour doux-amer ce personnage en qui se tord et lance sur nous l'éclat de son talisman magique : la fiole et son captif font entrer Alexeïeff dans les lettres françaises de l'entre-deux-guerres, ce paradis temporaire et miroitant d'esprit.

Étrangement, Alexeïeff semble avoir devancé certaines esthétiques de la confusion d'aujourd'hui : Tony Oursler projetant des têtes animées sur des corps de poupée ou encore sur les feuillages nocturnes de Central Park. Bien avant, Alexeïeff mixait avec génie les formes et les cadrages des arts de l'image. Il migrait d'un art à l'autre, comme dans ses films d'animation, où danse et rebondit un petit pierrot sur les touches du piano. Vers la fin de son œuvre, parfois, son art s'approche de l'orfèvrerie, ce sont émaux, incrustations mystérieuses de couleurs, reflets d'or des Scythes sur des bijoux de rêve : et l'on aboutit à l'art du *Dit d'Igor*, à ces « broches » de papier où la couleur tendre se fond dans sa voisine, et se charmarre comme dans la poterie de Goudji. Ou encore aux *sfumato* gris perle d'Anna Karénine, suite nacrée où le texte nous parvient comme à travers le tissu onirique d'un second espace. Dans un long corridor courbe, strié sur ses quatre surfaces, s'avance un oiseau en robe de mousseline, à tête de squelette, la Mort... Une mort tendre, aérienne, une mort en mousseline. Les scènes de la campagne russe parviennent à nous comme en de tendres émaux, peuplés diaphanement de moujiks en chemises et de marchands en surtouts. Quel crève-cœur que le texte n'accompagne pas cette suite de rêve ! Avec Alexeïeff, le texte languit de l'image et l'image languit du texte...

Entre les *sfumato* parcourus par les ombres acérées de ses chimères dansantes et les émaux sépia où s'incruste l'humanité des contes, Alexeïeff nous emmène ailleurs, toujours ailleurs. Regardons ses « Émigrants », dans le conte d'Andersen du même nom :

« Je glissais sur la lande », dit la lune, et nous, nous glissons sur la lumière d'Alexeïeff, nous ascensionnons, tenus par sa main magique, nous regardons la carriole des émigrants comme les oies sauvages regardent les petits humains en bas. La lumière rasante vient d'un soleil absent. Les ombres sont immenses, posées tendrement sur la route. La route est courbe, elle mène où ? Elle mène au pays où nous pouvons dire : « Un soir, en Alexeïeff... »

Et, tremblant de peur à l'idée que cette main magique ne nous lâche, nous n'osons même pas articuler : merci maestro, merci frère, merci Aliocha !

[362]

**VIVRE EN RUSSE** (2007)**X. LES GRANDS VISUELS****B.****SOKOUROV OU LA QUÊTE  
DE L'ENVERS DE L'IMAGE**[Retour à la table des matières](#)

Il m'envahit comme l'eau et la lumière d'un second baptême. Vie et mort reprenaient leur place dans mon propre monde. La terre reprenait sa place. Elle traçait ses griffures dans l'être, sur mon être, elle vibrait comme vibre l'être du monde dans le Cri d'Ensor. Des choses fondamentales se mettaient en place. Un cosmos, cette terre griffée, un chemin tortueux, la trace dans l'Être de notre marche, une respiration profonde des arbres et des nuages qui poignait l'âme, un ciel qui se trouait parce que, derrière ce ciel, quelque chose ou peut-être quelqu'un appelait silencieusement.

Le fils portait sa mère. Le fils offrait à sa mère mourante la Terre, il lui donnait une dernière fois la Terre. C'était un dialogue à trois : Mère, Fils, Terre. Rien ne se disait, hormis ce moment où le Fils abandonne sa mère, court chercher l'album de cartes postales, ces messagères du passé. Et, revenu en courant, lui lisait les messages, palimpseste du vécu irrémédiable et singulier, puis se taisait. Lentement ils se regardaient l'un l'autre. Le cinéma est fait de tant de regards, la vie est faite de bien plus encore de regards, mais jamais je n'avais aussi violemment

partagé des regards qui n'étaient pas à moi. L'herbe était hyperverte, le ciel hypersombre, la Terre plus expressionniste qu'un champ de Van Gogh. Peu m'importaient les filtres qu'aime à poser Sokourov sur son objectif, ce que je voyais c'était l'explosion du visuel. Un visuel qui envahissait tout : Sokourov me laissait voir, dévorer de mon propre regard l'intensité de ces regards, je regardais les regards et j'apercevais l'être du monde, l'attente du monde. J'étais rivé sur leur regard partagé. Que voient-ils l'un dans le regard de l'autre ? Sans doute la mort, et la beauté du monde et la mort dans une même liaison si forte qu'on sait que la Mère va mourir, et que le monde va changer. Une mort magnifique et bouleversante, parce qu'elle était la plénitude absolue.

Je songeai alors à Boris Pasternak écrivant sur son lit d'hôpital cet hymne au monde dont je ne citerai ici qu'un vers :

Seigneur ! que Ton œuvre est parfaite.

Et juste après j'entendais le Fils de Sokourov murmurer :

Monde de Dieu, comme tu es merveilleux !

[363]

Je découvrais le monde sokourovien, ce monde-image qui ondule sous le souffle d'un esprit qui est sans doute, en tout cas pour moi, l'Esprit Saint. Un monde-regard ou plutôt un monde regardant-regardé. Comme dans l'icône mystique du Nord de la Russie, la Terre étagée en écailles cosmiques fuit non vers l'horizon, mais se courbe et se penche vers moi qui la regarde et qui la vénère. La terre de l'icône me regarde autant que je la regarde. Elle me dit mystérieusement mon appartenance profonde à elle. Et dans le film de Sokourov le cosmos me regarde, et m'adresse un mystérieux appel. Comme le saint en lévitation colorée dans l'icône, le fils et la Mère, la Mère et le fils m'interpellent également, bien que leurs regards soient plongés l'un dans l'autre, comme dans une « Mère-de-Dieu-de-la-Tendresse ». Quel est l'envers de leur regard ? que voient-ils au fond de cette dévotion visuelle ? c'est le moment où toujours passe dans l'écran de Sokourov un

nuage essentiel, qui envahit le cosmos, un nuage mystérieux éclairé par-derrière comme un personnage de La Tour, et qui verse son averse de lumière. Quel est l'envers de ce nuage ? Qui envoie cette lumière ? ce silence ? Quelle respiration fait onduler ce champ d'ombelles, cet épiderme caressé de la Terre ? Ces images si pleines, si simples, si silencieuses ont sûrement un envers, elles viennent à moi poussées par un souffle, par un esprit...

Le portement de la Mère par le Fils sur ce chemin griffant la Terre est devenu pour moi une image irrévocable. Le Fils porte la Mère longuement, tacitement – seuls craquent ses godillots – cette femme au nez acéré, jeune encore, cette momie à l'œil de braise.<sup>81</sup> Il porte sa naissance et sa mort à lui. Il porte le Temps, celui qui use et qui préserve à la fois. Puis, accroupi contre un pin, face au cosmos qui se donne dans un aperçu d'immensité – mais nous ne voyons ce lointain qu'un instant à peine car l'œil de Sokourov veut nous montrer l'infiniment loin dans l'infiniment proche – il regarde. Puis se pelotonne, et pleure. Il pleure sa condition de fils, donc d'être-dans-le-temps. Il est né de cette femme qu'il porte dans ses bras, que ses bras portent comme un enfant. Il sait que bientôt il devra restituer à la Terre.

La frontière entre image et néant s'identifie chez Sokourov à la frontière entre image et plénitude. En un sens, il accomplit le rêve symboliste et baudelairien non seulement dans des « correspondances », mais plus encore de la fusion des arts. On entend toutes les « paroles confuses » du monde, on palpe avec des mains d'aveugle la croûte visuelle du monde, on frissonne comme un nouveau-né au vent du Monde. Sokourov est sans doute le seul réalisateur dont la bande-son peut parfois précéder le tournage, ce qui est le cas pour la première partie de *Voix de l'esprit*, un film documentaire en cinq parties sur la guerre aux confins du Tadjikistan. Dans cette première partie de quarante minutes, on entend Mozart (des mouvements des concertos pour piano 19, 13, 23), Olivier Messiaen (*Vingt regards sur l'Enfant Jésus*) et Beethoven « l'andante de la *Septième Symphonie*). La voix de Sokourov nous commente la musique légère et tragique de Mozart, l'insoutenable andante du 23<sup>e</sup> concerto, musique d'un martyr, petit homme malade, confronté dès 1785 à l'angoisse. Rien encore n'annonce la guerre. Le tournage sur cette bande-son eut [364] lieu ensuite en république Komi, dans un paysage im-

---

<sup>81</sup> Il s'agit de l'actrice Gudrun Geyer.

mensément désespéré, une baie embrumée, une steppe enneigée, un chapelet de pins sombres, un petit feu qui point par intermittence dans le coin à gauche, des cris de mouettes étouffés : quarante minutes de plan fixe où seule change la focale, et parfois passe une petite silhouette inquiétante d'homme. Vers la fin seulement s'annonce le thème de la guerre : dans un lent fondu apparaît un jeune homme endormi, sa tête pétrifiée, le sérieux tragique inscrit dans son rêve de soldat qui dort entre deux alertes ou deux angoisses. *Les voix de l'esprit* sont un long adagio sur l'angoisse légère de la sentinelle qui ne sait pas si la seconde suivante sera celle de sa mort ou pas. Le film sur Dostoïevski, *Pages en sourdine* (sous-titre : « Sur des motifs de la littérature russe du XIXe siècle ») a pour motif central l'homme déraciné de Dostoïevski, Raskolnikov, et l'Homme du sous-sol, mais le cinéaste a renoncé à toute fiction ou même embryon d'intrigue. C'est un dialogue image-musique et Dostoïevski ici dialogue avec Mahler. L'eau dans le cauchemar de la chute répétée qui dialogue avec *Les chants des enfants morts* de Mahler, angéliques violons et stridentes flûtes. Correspondances entre l'angoisse de la musique, l'angoisse de l'image, le pointillé de l'image fixe et les « paroles confuses » du narrateur-réalisateur dont l'haleine est ainsi toujours présente-absente.

La primauté du son dans plusieurs des créations de Sokourov est évidente, elle est une protestation contre la vénalité du son et de l'image aujourd'hui, une clameur contre le harcèlement de l'image, du spot et du clip. Il s'agit véritablement de produire un exorcisme contre le monde sacrilège du visuel omnivore contemporain. Mozart et Mahler, les crissements et chuchotis gravent un monde sonore puissant qui connaît également les silences, de prodigieux silences qui nous disent que mieux vaut être sourd qu'assourdi, aveugle qu'aveuglé.

Et nous verrons la main d'aveugle de Sokourov palper lentement le tableau, que ce soit Van Gogh ou Pieteron, dans un retour à la naissance du visuel. « Le soleil s'est en allé loin déjà. On ne le fera pas revenir. Mais la toile est chaude encore », murmure la voix de Sokourov dans *L'Élégie de la traversée*. Souvenons-nous du soleil en allé qui hante Dostoïevski, venu des tableaux de Claude Lorrain ; ici le soleil en allé n'a même plus laissé son éclat, mais sa seule chaleur pour la main qui tâte le tableau.

La toile est encore chaude, le monde est encore chaud, beau encore. Mais la cacophonie nous assiege de tous côtés ; et Sokourov tente de sauver le monde



souillé. Habité par ce monde second qu'est l'art, il nous inculque peu à peu que le monde est lui-même une œuvre d'art. Non qu'il y ait concurrence entre deux artistes, le Créateur de la Toile première du monde, et le créateur de la toile seconde de l'art. Pas concurrence, mais prolongation. Et si le Créateur ne peut ne pas figurer dans les Musées auxquels Sokourov nous entraîne et auxquels il restitue une force première, lui, Sokourov, peut nous donner à pressentir sa présence et sa création éternellement prolongée dans le cosmos. Ce créateur peut se retrouver dans l'œil fascinant de la vieille couturière japonaise de *Vie humble*, où l'acte de coudre le kimono d'apparat devient un acte grandiose, effrayant même, aussi superbe que les premiers versets de la Genèse. L'œil énorme, le doigt gourde, le silence craquelé de frémissements, comme est craquelée de façon imperceptible une poterie, à peine griffée par le stilet du maître. Quelque chose est en train de naître devant [365] nous : naître et mourir dans un même acte. Parfois s'entend à nouveau la voix grave de Sokourov, et elle reprend son lent murmure, sa lente chronique. La porte coulissante en bois de l'antique demeure japonaise glisse sur le rail du temps. « Je me rappelle comme tout devint intéressant pour moi, le vent, les choses, les bruits, toute la vie. » La vieille dame allume son brasero en soufflant à l'aide d'un roseau, et c'est la création du feu. Elle verse le contenu d'une cruche, et c'est la création de l'eau. Dans le ciel, par-dessus le dragon du faîte sculpté, la trouée du ciel comme toujours chez Sokourov lance son rai de lumière : le Créateur veille. Mais c'est la vieille dame qui renouvelle l'œuvre de création, tandis que le paysage dans l'embrasement glacé reconstruit une estampe d'Hokusai avec l'application d'un artisan. Le paysage est artiste comme la couturière est artiste. Les *staccato ostinato* des crissements d'insectes accompagnent souffles et plaintes de la grande maison en bois la maison du monde. L'œil, le nez, la narine sont vus à la loupe, la narine surtout avec sa grande touffe de poils. Les doigts au-dessus des braises tentent de se réchauffer. Les insectes bourdonnent malgré le froid, et les bois embrumés fument. Le roulement du tonnerre, comme si souvent accompagne l'image : les dieux sont là, derrière le nuage. Le nuage dont l'entre-lacs se fait et défait. Quelque chose va naître, Dieu va recréer le monde, nous attendons une épiphanie. Non, c'est la motocyclette qui arrive. Les doigts gourds ont enfin enfilé le fil. Patiemment : le temps passe dans un sablier immense au goulot étroit. *Un cœur simple* de Flaubert est en comparaison presque un opéra kitsch. Les doigts, l'œil, la respiration, l'insecte sur la natte. Dieu-la Mère coud le monde. Le monde sera bien cousu, bien ourlé.

Quatre mois durant Sokourov est resté aux côtés de cette humble couturière du monde. Et sa patience à lui équivalait à celle de l'ouvrière à l'œil de cyclope. Il attend, il attend la transfusion, la surimposition des images, le transfert de rétine. Il attend humblement.

Seigneur ! comme ton œuvre est parfaite !

La voix de Sokourov reprend :

Il me semblait qu'elle voulait me dire quelque chose, mais elle se tut.

La rétention du sens est ici l'accomplissement total, impossible, la capture du temps. Sokourov est un voleur non du feu, mais du temps. On sait que l'*ekphrasis* est un procédé de rhétorique où un art est comme incrusté dans un l'autre. Que ce soit le récit de Thérémène dans *Phèdre* (morceau de cinéma dans la tragédie) ou la Galerie des généraux dans le poème de Pouchkine « Un chef de guerre » (peinture dans la poésie), ou encore le tableau du Lorrain dans *L'Adolescent* de Dostoïevski, il y a incrustation. Non-fusion des arts, mais incrustation. Chez Sokourov, le tableau fusionne avec le film, l'image seconde entre dans l'image première. Il y a transfusion de réel, jusqu'à ce que tout s'inverse et c'est alors le paysage qui semble incrusté dans le tableau, et le réel qui semble incrusté dans le fictionnel. L'œil qui voit a complètement dévoré le monde vu.

[366]

Sokourov a commencé son chemin par Andreï Platonov. Le monde raréfié de Platonov est son premier inspirateur. Un monde réduit à l'essentiel, à l'intime, à la chaleur du corps, au souffle du cœur. Les êtres platonoviens tendent leurs bras les uns vers les autres à travers un monde d'herbes rares, une steppe maigre où souffle le vent. L'homme y est un déchet, un déchet de chaleur, d'espoir et d'utopie. Le premier film de Sokourov s'adressait à Platonov et transcrit à l'écran son récit *La Rivière Patoudagne*. Le film *La Voix solitaire d'un homme* montre un homme à l'époque de la famine, de la destruction du monde ancien et de la fabrication d'un monde nouveau, représenté par la roue horizontale que poussent des hommes en

haillons. Ici se conjuguent les formes hâves, décharnées, spirituelles du Greco et la musique lancinante de Mahler. Le Nikita de *La Rivière Patoudagne*, nous dit Sokourov, c'est l'histoire d'un cœur faible ; un cœur faible qui ne supporte pas encore la vie, ni l'amour. Un homme qui n'affronte pas encore la vie virilement. Son union avec Tatiana ne peut s'accomplir du fait de son impuissance. Et une autre union, non moins charnelle, ne peut s'accomplir, celle de l'homme solitaire avec la vie collective. Tous sont épuisés par la guerre et les privations. L'homme platonovien est essentiellement fatigué. Et hanté par des cauchemars d'invasion de son être intime :

Soudain il se leva et s'assit. Il haletait lourdement sous la peur, comme s'il s'était épuisé dans une course invisible. Il eut un rêve terrible ; un petit animal replet, nourri de blé, suant sous l'effort et l'avidité, essayait de ses petites pattes tenaces de pénétrer au milieu de son âme pour lui brûler le souffle.

Les deux êtres esseulés du film tendent les bras l'un vers l'autre, mais n'arrivent pas à s'unir, il faut la fuite de Nikita, son humiliation, son asservissement volontaire auprès d'un tanneur, où il travaille à vider une fosse puante. La petite bête replète et avide est là, qui ronge le cœur. Les êtres sokouroviens, tout comme ceux de Platonov n'ont vraiment rien, ni bien spirituel, ni bien charnel. Ils *ont* faim, et cet *avoir* est tout négatif. Sokourov faisait d'ailleurs éprouver la vraie faim à ses acteurs. Et pourtant, comme il est dit dans son *Carnet*, un rêve de Fragonard (l'Escarpolette) passe fugitivement, un rêve de bonheur <sup>82</sup>. Tandis que Nikita s'humilie dans la fange, Tania longe le fleuve à la recherche d'un endroit où se suicider. Et quand il revient enfin à elle, tout ce qu'on voit, ce sont les deux personnages assis côte à côte, comme sur l'escarpolette de Fragonard, les jambes ridiculement et grotesquement ballantes. Des jambes ballantes qu'on reverra dans *Humble vie*, les jambes empantalonnées de la vieille femme japonaise. Dans les notes préparatoires de son journal de 1978 Sokourov note :

---

<sup>82</sup> *Sokourov*, recueil de textes, d'études et de photos, sous la direction de Ljubov Arkus et de Dimitri Saveliev, Ed. Seans, Saint-Pétersbourg, 1994.

Le but idéal – la création de la vérité. Le grotesque platonovien. La vie tendue par l'idée – ne pas oublier que tu vis, ne pas se perdre soi-même de vue. Organisation du chaos.

[367]

Ne pas Oublier que tu vis ! rien en effet ne s'oublie plus vite chez les héros de Sokourov, comme ceux de Platonov...

*Pages à voix basse* est une mise en images de l'atmosphère dostoïevskienne, avec les façades aveugles des immeubles de rapport délabrés de Pétersbourg, les passages voûtés et obscurs qui vont d'une cour à l'autre, les escaliers suintant la mort, et tout l'espace qui chuchote la menace, la violence. Ce n'est nullement l'écranisation de *Crime et châtiment*, c'est *Crime et châtiment* sans le crime, sans l'usurière, sans le châtiment. Mais ce sont l'aliénation, la dislocation même de l'homme et de son désir tenace de se sauver, à l'état pur ; bien que l'on reconnaisse des situations des romans, passant fugitivement. Les espaces voûtés, les lieux hantés par l'eau qui clapote sinistrement, le cauchemar de la chute répétée au fond de l'immense cage d'escalier et l'eau brisée au fond de ce puits fantomatique. C'est la chute du moi vers un ressac intime où il ne subsiste vraiment plus que la peur et la hantise de s'oublier soi-même. Le Raskolnikov de Sokourov, ce schismatique de l'être, venu d'un sous-sol aqueux de la ville-cauchemar, transfère dans les images la poésie du roman sans en reprendre l'intrigue. Revoyons cette scène muette dans la foule où devant une statue titanesque de cheval un moujik à la force muette et grossière secoue le héros par les cheveux (transcription d'une scène des *Notes du sous-sol*). En préparant son film Sokourov notait :

Il faut absolument être conscient que notre mission est de créer un espace unique, où que nous tournions notre caméra : la nature, ou une rue de décor, il faut partout au-dessus de nous des voûtes, il faut l'enfermement, pas de liberté d'espace, des voûtes, des voûtes. Ces voûtes peuvent avoir un dessin légèrement varié, mais les contours identiques ; au début elles ne se remarquent presque pas, ensuite elles irritent un peu par leur monotonie, puis elles deviennent une part essentielle et inaliénable du spectacle. <sup>83</sup>

---

<sup>83</sup> Extrait du scénario du film in : *Sokourov*, recueil de textes, ouvrage cité.

Cette *solfatare* rêveuse de cette ville voûtée noyée dans la vapeur, c'est plus qu'un *résumé onirique* de Dostoïevski, c'est toute la littérature russe du XIX<sup>e</sup> siècle empilée dans un cauchemar, comme le roman de *Pétersbourg* par Andreï Biély. *Pages à voix basse* est le film-épitomé de la névrose de la culture russe du XIX<sup>e</sup> siècle. Le héros à la fin du film s'assoupit entre les pattes d'un énorme cheval-titan sculpté dans la pierre, symbole de l'empire, symbole de l'oppression de l'État envers « la voix solitaire de l'homme ». C'est à la fois l'Eugène de Pouchkine dans *La Dame de pique*, et dans l'opéra de Tchaïkovski, et l'homme du sous-sol, Raskolnikov le schismatique (ou le schizo), et l'Adolescent de Dostoïevski. L'homuncule victime s'assoupit entre les pattes de l'Espace Tyran. S'élève alors le « Chant des enfants morts » de Mahler et les « Kindertotenlieder » deviennent l'hymne de la culture russe morte selon Sokourov. Le long travelling final sur une lionne de pierre, le héros blotti entre les pattes du monstre, ses mains caressant les cuisses immenses, ses lèvres cherchant les télines, avec l'accompagnement de rires légers à travers le bruit obsédant de l'eau, tandis que monte la voix pure du troisième des « Kindertotenlieder », chanté par Lina Mkrtchian. Le titre initial du film était [368] d'ailleurs « Mahler », ce qui confirme l'antériorité de la partition musicale sur l'argument dostoïevskien. Les enfants morts timidement font entendre leur voix.

D'ailleurs ce film forme avec *Cercle second* et avec *Pierre* une « trilogie de la mort ». *Cercle second* nous montre un homme revenu enterrer son père et aux prises avec la mort elle-même sous la forme d'une jeune entrepreneuse des pompes funèbres soviétique. Jamais le bruitage, si essentiel, n'avait atteint chez Sokourov une violence telle. Jamais l'échange des regards n'avait été aussi brutal et envoûtant. Le fils soulève la paupière du père mort pour un long échange hallucinatoire. Puis le silence revient, assourdissant, l'œil est refermé. Dehors le paysage sépia, comme sur une vieille photo d'avant 1914 (procédé qu'affectionne Sokourov), prend des reflets de flamme. Le calme est revenu grâce au vacarme et l'on songe au récit de Gogol *Une terrible vengeance* ou encore à son autre récit *Vii*, *Vii* le monstre qui se fait soulever ses paupières de fonte par des esclaves gnomes. « Heureux ceux qui nous sont proches et qui sont morts avant nous », dit le final de cette élégie primitive du père et du fils <sup>84</sup>. Plus diaphanes et maigres sont les

<sup>84</sup> *Père et fils* forme diptyque avec *Mère et fils*. Toujours la hantise des rapports essentiels, ceux dont est faite la fibre de l'homme, ceux qui restent quand tout est usé.

corps, plus leur accrochage au monde semble obstiné. Dans le film que Sokourov a « tiré » de *Madame Bovary*, *Sauve et préserve*, un énorme final qui n'en finit plus nous montre la lente progression du corbillard, corbillard énorme, disproportionné qui cahote dans une haute vallée désolée. Dans *Pierre* c'est le retour de Tchékhov sous forme de fantôme dans sa propre maison de Yalta, émergeant de la baignoire devant un autre Tchékhov, *alter ego* plus jeune. Il revient en quelque sorte dans son propre texte, rend visite au cimetière et dit, en voyant le jardin par lui-même planté : « Comme le jardin a grandi ! » Dans *La Cerisaie*, Ranevskaïa, dans un long monologue, dit :

Ô mon enfance, ô ma pureté ! c'est dans cette chambre d'enfant que je dormais, que je regardais le jardin. Le bonheur s'éveillait en moi tous les matins, et il était exactement le même, il n'a pas changé. Blanc, il est tout blanc ! Ô mon jardin ! Ah, si je pouvais m'enlever des épaules cette lourde pierre, si je pouvais oublier mon passé !

Le titre du film est ainsi justifié par la « pierre » du passé que les héros tchékhoviens aimeraient tant enlever de leurs épaules. Au Tchékhov réincarné et sorti de la baignoire du temps apparaît un autre Tchékhov, son double jeune sur qui précisément ne pèse pas encore le poids du temps, ni la pierre du texte déjà écrit.

Vous êtes là pour longtemps ? Vous ne vivez pas ici ? – Non, pas ici. Sur la montagne. D'ailleurs je n'aime pas vivre.

Tchékhov *senior* est maintenant debout sur le lit avec un étrange oiseau, pas vraiment la mouette que l'on attend. Peut-être cette réincarnation le libère-t-elle pour un moment ? Le jeune alter ego, celui qui n'a pas encore vécu, est en face de lui, interdit. « Ensuite, vous verrez, vous serez jeune. Ensuite, vous connaîtrez l'ennui. Ensuite le vide. » Tous deux s'attablent, se regardent. Le jardin de Yalta est blanc, pas de fleurs, mais de neige. Puis [369] ils montent au-dessus d'un fjord, tout se fait gris, laiteux. Un énorme nuage progresse dans le ciel. « Je vais fermer la fenêtre. » La pierre retombe. Le temps un instant vaincu retombe comme une pierre.

Plus de la moitié des films de Sokourov s'intitulent « films documentaires », mais la frontière entre le documentaire et le fictionnel est très imperceptible. Qu'il tente de saisir Chostakovitch au moment de la condamnation de sa *Huitième Symphonie*, Chaliapine à l'occasion de la venue de ses descendantes à Moscou, ou encore la fragilité d'Eltsine, ou la grandeur obstinée de Soljénitsyne, ou la joie de la Victoire le jour de la parade de 1945, Sokourov élit pour sujets des à-côtés de l'histoire qui sont toujours une approche déroutante<sup>85</sup>. L'histoire est dans son œuvre au même titre que les nuages menaçants dans le ciel, la pierre du passé, le monde des êtres esseulés de Platonov : l'histoire est un jeu sans psychologie, une configuration des choses et des hommes aléatoire. On devient vite le paria du village, comme Nikita dans *La voix solitaire de l'homme*. Sa tétralogie, dont il n'a pour l'heure accompli que trois volets, porte sur le mystère du pouvoir, et de l'humain dans l'inhumain du pouvoir : Hitler (*Moloch*), Lénine (*Signe du taureau*) et Soleil (Hiro-Hito). Le quatrième panneau devrait s'inspirer du *Doktor Faustus* de Thomas Mann. Au risque d'être incompris, Sokourov, quand il montre l'histoire, aime à surprendre les tyrans au moment où ils ne sont que des hommes ordinaires, dans leur ordinaire, leur fragilité parfois ridicule, comme l'est Hitler dans une scène de lit avec sa maîtresse Eva Braun au château de Kehlshsteinhaus, spécialement construit pour Hitler en 1939. L'histoire reste aux portes du château, bien qu'elle sourde sous les portes, par exemple avec la requête que vient présenter un pasteur au château pendant que Hitler se distrait étrangement deux jours durant avec ses compagnons fidèles, dont le nabot Gœring, et toute une minuscule cour, dans une atmosphère de Walhalla minéral. Un SS scribe note en sautillant autour de l'immense table où sont assis Hitler et ses commensaux (quatre hommes et trois femmes) les géniales pensées du Führer sur la construction de navires en forme de gouttes d'eau... Un pique-nique silencieux les rassemble à nouveau dans un décor nu de rochers d'opéra. Hitler pique-niquait donc ? Quant à Lénine, paralysé quasiment captif dans le domaine de Gorki où le Politburo l'avait confiné durant les deux années que dura sa maladie, bégayant, sujet à des crises de violence, enroulé dans des draps glacés par de robustes soldats de l'Armée rouge, est-il un être mutilé et impuissant comme tous les autres humains ? Étrangement nous retrouvons dans *Signe du Taureau* comme dans *Moloch* une scène de pique-nique où les deux

---

<sup>85</sup> Ce sont les films : La sonate d'alto, Élégie, L'Élégie soviétique, Conversations avec Soljénitsyne, Le sacrifice du soir.

« héros » sont surpris dans leur vie d'humain vulnérable. Nadejda et son mari sont emmenés en voiture décapotable dans un champ envahi d'ombelles magnifiques. Partout veillent les soldats silencieux du Politburo. Vladimir et Nadejda s'effondrent dans la haute herbe du champ, comme des gamins : à peine la silhouette voûtée du Guide apparaît de temps à autre, puis tout se termine par une habituelle crise du malade. Avec le décor de Gorki (« La colline »), où vivait Lénine pendant ses dernières deux années, on croirait voir une [370] gentilhommière classique à la Tourgueniev, et telle que Somov les stylise sur ses toiles précieuses. Le photographe de service avec son appareil à magnésium semble là comme un témoin pitoyable de l'Histoire en personne, venue contempler le désastre personnel de celui qui a changé la face du monde. Et surtout le triangle tendre de Lénine, sa sœur et sa femme crée une aura incongrue de sous-entendus charnels, tendres, sensuels. Par exemple lorsque Nadejda qui fait la lessive de son mari hume longuement sa chemise, comme si elle retrouvait l'odeur de leur intimité, une odeur de bonheur dans le malheur qui arrive sans égard. Les scènes de dialogue (en allemand) de Lénine avec le médecin allemand attaché à sa personne sont un étrange échange. Le malade refuse qu'on l'aide, il lance à tous de sa voix perçante : « *Ja sam ! Ja sam !* » c'est-à-dire « Je le ferai moi-même ! » comme il a fait pour la Révolution, comme il a mis à bas l'immense empire – seul contre tous.

Pour vérifier son fonctionnement cérébral et suivre les progrès de l'hémiplégie le docteur allemand lui demande de multiplier 17 par 22 (c'est-à-dire la date de la Révolution par la date de son attaque !) et cette multiplication impossible hante sans fin le cerveau du malade. Pendant le pique-nique, vautré dans l'herbe haute et bruissante, l'herbe éternelle de la Terre et du bonheur imperméable à l'homme, il demande : « Après moi, comptez-vous vivre ? Après moi le vent continuera de souffler ? » et Nadejda lui répond : « Tout continuera après comme avant. »

Le vent continuera de souffler comme il fait dans tous les films de Sokourov, Nadejda survivra, captive du Politburo. Et le fils grossier du Guide, ce Staline en manteau blanc (comme dans le film *La Chute de Berlin*) qui vient rendre visite à son père spirituel et vérifier que le captif reste bien captif (on a coupé le téléphone qui reliait Lénine au reste du monde) prendra le pouvoir, prolongera et défigurera ce qu'a fait le père. Juste après la scène de la visite de Staline à Lénine, on voit Lénine renversé sur son lit, son corps en diagonale de tout l'écran, violemment barré de rais de soleil, les jambes de guingois, lacets défaits : un vrai pantin de



Chagall en lévitation. Troisième tableau, *Soleil*, nous montre la solitude de l'empereur Hiro-Hito pendant l'écroulement de son empire, l'étrange grammaire d'un monde raréfié par le protocole et l'écho du désastre, la confrontation avec le vainqueur américain.

*Robert*, c'est le titre d'un des plus beaux films « documentaires » de Sokourov. Robert le peintre français si apprécié de Catherine que l'Ermitage en possède des centaines de toiles, c'est précisément une des plus étonnantes surimpressions de peinture dans le texte filmique de Sokourov. Film-clé où tout s'intègre à l'intimité onirique : dans l'immense autobiographie iconique de Sokourov cette surimposition de sa vie à lui, du peintre Robert et de paysages du Japon forme une sorte d'ascension hélicoïdale vers le mystère, vers la saisie du plus intime et du plus secret. Ce mouvement ascendant exprime l'attente de l'épiphanie de la révélation du dernier mystère. Cette attente épiphanique me semble le commun dénominateur de tous les films de Sokourov, qu'ils soient de fiction ou documentaires. Attente de la mort qui viendra donner le sens dernier, attente de l'être qui va enfin se révéler, attente de l'Esprit qui va enfin souffler. Avec quelle patience extraordinaire Sokourov n'a-t-il pas filmé des dizaines et des dizaines de visages anxieux, graves, endormis ou épuisés de jeunes soldats pendant ses tournages sur l'armée, que [371] ce soit *Voix des esprits* ou bien *Devoir militaire. Extraits du journal d'un commandant de vaisseau*, en cinq parties. Tous ces visages graves de jeunes marins qui montent la garde aux confins arctiques, ou de jeunes soldats qui gardent les frontières asiatiques de l'empire forment une longue suite d'icônes mystérieuses et inquiètes, en attente : attente de la fin de leurs obligations, mais aussi attente de la mort, attente de l'essentiel... « Si seulement ils savaient comme il est parfois indispensable d'être non libres », note dans son journal le commandant de vaisseau pendant l'inspection des corps des jeunes marins qui vivent l'attente de leur libération.

Les confins arctiques de la planète se superposent aux confins existentiels de l'homme. « Le commandant s'obligeait à se remémorer un récit de Tchekhov mot à mot. » Pas seulement parce que tel un prisonnier, il doit survivre par une vie intérieure coûte que coûte – mais également parce que Tchekhov lui aussi a regardé des centaines de visages d'hommes, les scrutant avant de dire, comme dans le récit « La princesse » : quel droit ai-je de les juger ? Cette garde montée par l'armée c'est la garde montée par l'homme aux confins de l'histoire et de l'espace.

Ni le paysage, ni la tempête, ni le cosmos maussade ne changent ou ne vieillissent. Le commandant pense, lui qui vieillit insensiblement : « Peut-être toute la vie a besoin qu'on la repense depuis le début ? » L'Histoire chez Sokourov, c'est ce besoin d'être repensé, pendant le quart sur le pont, pendant la garde interminable sur la crête. Le blizzard blanc s'empare du ciel et de la terre, il obnubile tout l'écran de Sokourov et Sokourov nous torture par cet étirement sans fin ni limite. « Il ne voulait plus penser à rien. Il avait envie d'entendre l'endormissement de sa conscience. Dans sa vie plus rien n'arrivera. Et il sera ce qu'il est aujourd'hui. » Le commandant de vaisseau, Lénine, Tchékhouv rejoignent tous chez Sokourov ces confins douloureux de l'endormissement. Deviendront-ils pierre ou monteront-ils vers le ciel ?

La *traversée* est un autre grand thème, complémentaire, de Sokourov. La traversée, ou plutôt la frontière, la *limite* avec toute l'ambiguïté du mot : peut-on ou pas aller au-delà ? Ses deux derniers films « de musée », celui de Rotterdam et celui de l'Ermitage à Saint-Pétersbourg, nous invitent à des traversées tant à travers l'espace qu'à travers le temps, et plus encore les couches de notre propre psyché. *L'Arche russe* fut tournée en un seul plan, comme la première partie de *Voix spirituelles*, dans la journée du 23 décembre 2001, dans les salles du célèbre palais-musée. Le travail consista ensuite en retouches à l'écran numérique pour modifier les couleurs, faire plus ou moins ressortir tel ou tel personnage dans la foule des figurants et surtout créer la bande-son. « Je ferme les yeux et je ne vois plus rien, que m'est-il arrivé ? » dit la voix hors champ de Sokourov, lui-même menacé par la cécité, et qui dut subir une troisième opération des yeux pendant le travail. Le film sera comme tant d'autres un rêve, une épiphanie. J'ai pu refaire exactement le périple que fit Sokourov dans le palais pendant cette longue scène de tournage qui restera dans l'histoire du cinéma. Arrivé près de l'entrée du petit théâtre de l'Ermitage, bâti au-dessus du troisième Palais d'Hiver, il traversa les pièces reconstituées de ce palais miniature reconstitué à partir des vestiges retrouvés sous le théâtre même, puis il passa dans les coulisses de l'adorable théâtre où il avait fait construire tout exprès une machine à faire le tonnerre comme il y en avait à l'époque baroque, puis il s'engagea à travers les [372] sombres couloirs souterrains du Nouvel Ermitage vers l'ancien Ermitage et vers le Palais d'Hiver avec son jardin intérieur suspendu où l'on voit marcher Catherine jeune au bras

d'un laquais, puis la même Catherine vieillie courir sur le toit du palais, peut-être vers les lieux d'aisance où elle va rendre son dernier souffle, les grandes salles du palais, la salle du bal, la salle du trône où a lieu le bal auquel est convié Custine, enfin la salle à manger particulière de Nicolas II, seule pièce du palais conservée à peu près en l'état (c'est là que fut arrêté *in corpore* tout le gouvernement provisoire en octobre 1917). On y voit en sépia l'étrange dîner final du Tsar, de la Tsarine et de leurs filles peu avant la catastrophe. La traversée d'escaliers noirs, les interminables corridors font partie de la poétique étrange de ce film construit sur le dédoublement de l'auteur entre sa propre voix qui commente et un personnage-hérault, le marquis, à l'évidence le marquis de Custine, qui visita en 1839 l'empire de Nicolas I<sup>er</sup> et écrivit dans son célèbre *Voyage en Russie* : « En contemplant Pétersbourg, et en réfléchissant à la vie terrible de ce camp de granit, on peut douter de la miséricorde de Dieu. » Sokourov lui répond en faisant défiler devant lui les scènes de l'histoire russe depuis le passé jusqu'à l'avenir. Il sait que la Russie est un vaste théâtre, un *camp de granit* (éphémère camp de nomades dans l'éternel du granit), il sait que les tsars meurtriers de leurs fils voulaient, comme le dit Custine, apprendre à vivre à leurs peuples, bref ; que la Russie est un oxymoron vivant.

Sokourov ne donne pas d'emblée sa vraie réponse. Au début, et pendant presque tout le film, on va pouvoir croire qu'il s'agit d'opposer au sarcasme du marquis la splendeur de cette *nouvelle Europe*, de cette *Europe bis*, qui est plus authentique que l'autre duplicata de l'Europe, l'Amérique, à quoi la compare le marquis insolent et subtil. On s'attarde donc un instant devant un *Pierre et Paul* de Véronèse, devant *Le Fils prodigue* de Rembrandt. Nicolas I<sup>er</sup> reçoit les ambassadeurs persans venus demander pardon pour le meurtre de l'ambassadeur de Russie, le poète et comédiographe Griboïedov, massacré par la plèbe de Téhéran en 1829. Les malheurs ne parviennent qu'assourdis jusqu'à ce palais somptueux qui est un *second Vatican*, avec ses Galeries Raphaël. (Le Marquis fait remarque : « Raphaël n'est pas à vous » Et la voix *off* reprend en écho : « n'est pas à nous ! ») Lors du final somptueux, à la fin du bal, l'immense foule chamarrée descend solennellement l'escalier de parade ; la Russie européenne va mourir, mais quelle splendeur ! puis tout devient sépia puis noir, l'écran s'éteint pour renaître métamorphosé. Une porte s'ouvre sur le vide, le lointain, la mer, le froid. C'est la vraie Russie, pas celle du *Vatican bis*. Des fumerolles de brume et de neige enva-

hissent tout. La voix déclare : « Quel dommage que vous ne soyez plus là. Nous allons embarquer. Ici est la mer, et nous allons naviguer pour l'éternité ! » Ainsi la courte traversée de l'Europe par la Russie n'a duré guère plus qu'un siècle, le Marquis ne s'embarquera pas pour observer l'arche russe qui s'éloigne. Personne ne s'embarque hormis les Russes insensés. L'éternel moutonnement de l'esprit et du vent s'est emparé du plus flamboyant, du plus somptueux des écrans de tous Sokourov, la traversée baroque est achevée, la vraie traversée commence...

*L'Élégie de la traversée* (ou du chemin) est une autre traversée, mais elle recoupe tous les thèmes de Sokourov, et elle restera indissociable de *L'Arche russe* qui lui fait suite chronologiquement. Tout débute comme au livre de la Genèse. Tout commence comme [373] une longue et superbe descente vers la terre depuis le cosmos. Quelque chose qui fait penser au début du long poème de Lermontov, *Le Démon*.

Au début il y avait un arbre, un arbre automnal ; il perdit son feuillage ; et il ne resta plus que des fruits, des petits fruits jaunes, tout petits, laissés pour les oiseaux.

Ainsi commence cette sorte d'épopée du dépouillement. Puis tout continue par d'interminables anaphores poétiques et iconiques.

Ensuite tomba la neige, ensuite il y eut des nuages étranges, pas des nuages d'automne, des nuages d'été. Le ciel était sombre, profond, on entendait le tonnerre. Ensuite il y eut un mouvement au-dessus de l'eau. Puis il y eut des oiseaux et ils volaient au-dessus de l'eau, sans doute pour la beauté.

Cette lente et superbe descente vers le réel, à quoi correspond une lente et superbe émergence de l'être, de la solitude (mais de qui, pour qui ?), de la beauté (mais aux yeux de qui ?) devient une *appréhension* du monde aux deux sens du mot. Et nous allons faire la traversée de l'Europe, allant de la Russie vers les confins de l'Occident, la Hollande, refaisant au fond le périple de Pierre le Grand lorsqu'en 1697-1698 il alla apprendre ce qu'était l'Occident, et se mit à son école,

en particulier en restant plusieurs mois incognito comme ouvrier de construction navale à Saardam puis Amsterdam. Le marquis, lui, était venu d'ouest en est pour découvrir les splendeurs et l'asservissement de la Russie, Sokourov va en sens inverse, mais découvrira la perte du sens et l'inanité de l'Occident moderne, se réfugiant dans l'Occident des petits maîtres hollandais, ces admirables peintres qui étaient des chantres de la réalité et du labeur sanctifié.

Le périple va donc commencer par les monts du Valdaï, ce massif où prend naissance la Volga et d'où coulent tant d'autres fleuves russes, vers les quatre points cardinaux, château d'eau de la Russie centrale, massif de pureté et de silence, et nous sommes au monastère de Sainte-Marie. Un baptême y a lieu, les visages sont sévères, presque moroses comme sur une fresque de Roublev à Vladimir. « A quoi pensent-ils tous ? » dit la voix de Sokourov. C'est un peu la Prière du Christ au Père étendue au monde entier : pourquoi m'incarner ? Me veulent-ils vraiment ? et de quoi vais-je vivre si la beauté c'est aussi la déréliction ? Nous quittons ces fonts baptismaux du monde et nous avançons par les autoroutes de Pologne et d'Allemagne, nous faisons la rencontre dans une cafétéria au bord de l'autoroute d'un jeune homme heureux (la rencontre a vraiment eu lieu, et Sokourov s'est laissé guider par le hasard). Une rencontre qui fait penser à celle qui a lieu dans *La Steppe* de Tchekhov (un autre *road movie* si j'ose dire) : Constantin s'approche du brasero des campeurs et leur raconte son bonheur, les plongeant tous dans un étrange désarroi... L'homme heureux de Sokourov a été incarcéré en Amérique pour détention de drogue, il a surmonté l'épreuve, il est revenu, il est heureux. « Si tu es heureux, à quoi te suis-je bon, ô homme que je ne connais pas ? » pense Sokourov à haute voix pour nous.

Mais *l'appréhension* de notre monde se poursuit :

[374]

Ensuite il y eut un arbre en fleurs sur mon chemin. Est-ce que je ne suis pas au Japon ? non, je ne suis pas au Japon.

Et voici un mur, une fenêtre, il entre, c'est une demeure riche, mais abandonnée. Le parquet est protégé par un plastique, on croirait que tout est emballé pour un départ. Il s'approche du mur où il y a un tableau,

Ensuite j'examinai le sujet du tableau, c'est un navire qui vient de rentrer, la séparation a dû être longue. Probablement ils cherchent à distinguer qui les attend à terre.

C'est donc un retour qui est le sujet du tableau. Et, sur le tableau, les marins, le cœur angoissé, sont en train de scruter, comme nous aussi, comme le cinéaste, comme nous tous. Ce narrateur dont nous entendons la voix de velours, il était parti où ? Sur quelle planète ? Sur la planète de *l'homme ridicule* de Dostoïevski ? Puis on distingue un moulin sur une île, une barque avec ses passagers.

Enfin j'aperçus des hommes. Un jour leurs familles sont restées sur les lieux ancestraux et cette soirée, c'est leur jour éternel. Visiblement le passé était glacial, et toute cette vie si belle n'était si belle qu'à cause du vent cruel et du froid des cieux. Le Seigneur devait les observer avec une particulière attention, et il les éprouvait avec sévérité.

À présent nous sommes vraiment dans le musée, et nous entrons dans différents tableaux. L'œil dévorateur de Sokourov nous entraîne dans la Tour de Babel de Breughel, puis dans un énigmatique vallon du peintre moins connu Pieteron, puis dans la vie éternelle de Jan Saenredam. Et l'hallucination déjà éprouvée dans le film *Pierre* reprend. Sokourov se déplace dans le temps comme dans l'espace, de façon étrangement aléatoire, comme sur un rai de lumière à travers la poussière. « Tiens, dit-il, je me rappelle qu'il n'y avait pas d'enfants. » L'enfant qui est tiré dans le petit chariot au premier plan n'était donc pas là initialement. Quand était-ce donc ? Quand Saenredam peignait le tableau d'après nature, ou dans une première ébauche du tableau (ou de la réalité) mais c'est donc que l'auteur-narrateur était là, aux côtés du peintre, et qu'il le regardait peindre ?

Je me rappelle bien ce ciel, parfaitement bien. Parce que j'ai longuement attendu le moment où je verrais l'envers et où je lirais ce qui y est écrit.

La traversée, on le voit, ne peut pas s'achever, la création de Sokourov non plus. Comme Rembrandt ne pouvait s'arrêter de peindre ses autoportraits, Sokourov filme sa propre traversée, toujours la même, toujours différente parce que la spirale du temps a fait une révolution. C'est le même et autre. Lire l'envers de l'image, c'est l'ambition, la souffrance et l'échec de Sokourov. Lire l'envers de l'être, et peut-être même l'envers de Dieu. Le *creator minor*, l'artiste dans sa traversée, sur son arche, voudrait déchiffrer l'envers du *Creator major*. Et il nous transforme, nous partenaires silencieux de cette impossible traversée à travers l'être, en pierre, comme dans son Tchékhov, en pierre souffrante.

[375]

VIVRE EN RUSSE (2007)

**XI**

---

**ÉMIGRÉS**

[Retour à la table des matières](#)



[375]



[377]

**VIVRE EN RUSSE (2007)****XI. ÉMIGRÉS****A.****RÉMIZOV OU LE SCRIBE  
DES ANNÉES TERRIBLES**[Retour à la table des matières](#)

Les Russes ont deux fois révolutionné l'écriture, une première fois vers 1860-1870 avec les premières grandes œuvres de Dostoïevski et de Tolstoï qui ont insufflé la dissidence et établi le primat éthique dans le tissu romanesque, une seconde fois vers 1910-1920 quand Rozanov, Biély, Rémizov ont inventé une sorte de réduction de la littérature à l'intime, au biologique, réduction qui a préfiguré une certaine « mort de la littérature ».

*La Russie dans la tourmente* est un des grands textes de cette révolution du mot, il s'agit d'un genre humoral, intimiste, comme l'ami de Rémizov et son compère dans leur survie facétieuse et tragique en un temps de violente tempête historique, Vassili Rozanov, l'avait inventé avec *Feuilles tombées*. Mais cette chronique des années 1917-1924, que l'on peut comparer à *L'Apocalypse de notre temps*, qui est le troisième « panier » de *Feuilles tombées*, a des traits qui n'appartiennent qu'à Rémizov. Jusqu'ici connu en français par la traduction des *Yeux tondus*, livre de mémoires très « myopes », et par quelques contes publiés par Jean Paulhan, Rémizov était un lutin et un magicien non seulement de l'écriture, mais du signe en toutes ses variantes : calligraphe, illustrateur, il avait quelque chose du lettré chinois qui dessine son texte plutôt qu'il ne l'écrit. Seule la Russie pou-

vait enfanter un esprit aussi paradoxal : ses sympathies révolutionnaires lui valurent deux exils, l'un au pays des Zyrianes, dont il étudia le folklore, l'autre dans l'Athènes du Nord russe, c'est-à-dire à Vologda, où Berdiaev et bien d'autres étaient en exil. Ses premiers romans ressortissent à cette littérature de la compassion et du primat éthique qui s'était imposée avec les grands maîtres du roman russe dès 1862. Leur atmosphère est obsessionnelle et désespérée. Par exemple le récit *La Cinquième Plaie*, qui marie de façon très caractéristique l'apocalypse et le folklorique : un mariage qui va s'imposer dans l'écriture de Rémizov défricheur et déchiffreur de vieilles chroniques russes, qui devient un expert dans les écritures cursives des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles et découvre, dans la naïveté et la cruauté des textes privés de ces époques, l'intimité avec le passé, avec les hommes qui ont souffert avant nous.

*La Russie dans la tourmente* est à la fois une chronique distanciée et un journal très intime : une sorte de peau, de viscère intime transformée en parchemin où s'écrit l'histoire vue par le bon bout, c'est-à-dire l'infiniment petit. La structure, le « grain » du texte est inimitable : un mélange de notations de rue, de scènes d'escaliers ou de cours dans un Saint-Pétersbourg affamé, où règne l'arbitraire et la mort, mais aussi de brusques modifications de focale, un superbe poème central qui est une variation sur Héraclite et [378] la seigneurie du Feu dans l'histoire humaine, de brusques sautes de siècle, où, sans quitter le présent narratif, nous sommes transportés dans un Saint-Pétersbourg naissant où la volonté d'un seul homme, à coups de trique, crée un lieu de beauté unique au monde.

Les rêves ont toujours joué un rôle primordial dans l'œuvre et la vie de Rémizov : il notait tous ses rêves, il les racontait à ses amis, qui y figuraient tous dans des hypostases totalement loufoques et inattendues. Il a écrit des livres entiers de rêves, commenté la célèbre « Clé des songes » de Martyn Zadeka. *La Russie dans la tourmente* fait pulluler les rêves jusqu'au moment où la faim l'emporte, et l'auteur chroniqueur note : plus de rêves. Puis ils reprennent un beau jour, mais le lecteur a beau être averti typographiquement, les passages au rêve raconté nous leurrent continuellement dans ces graffiti rémizoviens de la vie.

Toute la culture russe de l'époque défile dans ce livre, mais sous une forme totalement incongrue : silhouettes d'écrivains affamés, nettoyage des latrines, apparitions fantomatiques du poète Blok ou du poète Goumiliov lequel, en pleine famine, sollicite de Rémizov sa promotion au rang de comte dans l'imaginaire Ordre

de la Grande Chambre Libre des Singes (une des facéties de Rémizov, qu'il transporta avec lui en exil, dans sa rue Boileau du XVI<sup>e</sup> arrondissement). Ou encore l'annonce de la mort de Rozanov, qui s'est éteint d'inanition à la Trinité Saint-Serge, de nombreuses fulgurances d'Andreï Biély qui passe comme un éclair dans les rêves, « se casse la queue », virevolte comme un petit démon aquatique... Une scène centrale du livre est le délire de l'écrivain qui est alité, brise les planches de son cercueil et s'envole de la Terre vers ses sœurs les Etoiles et vers le Feu héraclitéen. Les « sept Frères ouragans » des contes russes rudoient la Russie, l'entortillent :

Une tornade de feu tournoie sur la Russie – saletés, poussières, puanteur, tout tourbillonne. La tornade vole vers l'Occident, notre tornade scythe entourbillonnera le vieil Occident, culbutera le monde entier.

La catharsis vient du souvenir, souvenir de la procession de la Dormition de la Vierge, des enclins et prosternations dans les trois cathédrales du Kremlin, et du vide quand la cloche s'arrêtait : « Cœur russe, quelle force t'a dévasté ? »

Ce livre d'heures qui est aussi un carnet des humeurs de la vie, un journal des fantaisies et cauchemars d'un esprit enfant qui était un des plus doués scribes de la Terre russe n'apporte pas de réponse à la question, mais il nous prend comme une fièvre, et ne nous lâche plus.

On vient au monde dans la vaste et riante contrée de Pouchkine et de Gogol – et vlan ! dès la première seconde une main impitoyable nous assène un coup de fouet sur les yeux – tiens, la voilà ta riante contrée.

Rémizov, c'est un peu la jument du moujik de Dostoïevski, qui en prenait plein les yeux elle aussi. Si elle avait su parler, elle nous aurait dit ce que souffle, danse, défèque, et griffonne ce parchemin plein de douleur, de douceur...

Alexis Rémizov, *La Russie dans la tourmente*, Lausanne, 2000.

[379]

**VIVRE EN RUSSE** (2007)**XI. ÉMIGRÉS****B.****L'ÉNIGME AGUÉEV  
A CHANGÉ DE SENS**

[Retour à la table des matières](#)

En 1936 la revue russe de Paris, *Les Nombres*, que dirigeait le poète Otsoup, reçut un manuscrit qui venait d'Istanbul. Nom de l'auteur : M. Aguéev, inconnu de tous. Titre : *Récit avec cocaïne*. Otsoup fut émerveillé par la fraîcheur, l'impudence, l'espèce d'introspection élégante et grossière à la fois, sans recul, d'un récit en quatre parties qui composaient en fait un roman. Les ténors de l'émigration chantèrent tous l'apparition d'un maître, mais on ne savait qui. Survint la guerre, on oublia Aguéev. En 1983 Lydia Chweitzer le traduisit en français, et il obtint un franc succès, mais l'énigme restait entière.

En 1990 le livre parut en Russie, et bientôt l'énigme commença à trouver un début de solution. Gabriel Superfin, un fin limier des archives en tout genre, refit une lecture du roman, pensa que le lycée privé où étudiaient les quatre garçons dont il est question pouvait livrer la clé en consultant la liste de la promotion qui avait quitté le lycée en 1916. Et en effet trois des personnages du roman figuraient sur la liste de cette promotion, mais pas celui du héros principal. En revanche un nom de la promotion figurait également sur les admissions, à la Faculté de Droit, où était entré le héros Vadim. Ce nom était Mark Levi. Plus tard, Levi fut retrouvé

dans les archives parisiennes d'Otsoup, il avait bien envoyé son manuscrit depuis Istanbul, puis correspondu avec le rédacteur en chef de *Nombres*. Il était rentré en URSS, expulsé par les Turcs, en 1943, soupçonné d'avoir trempé dans l'assassinat de l'ambassadeur allemand. Il acheva sa vie en 1975 à Erevan, où il enseignait les langues. Jamais il ne réclama son dû de gloire, mais les quittances des droits d'auteurs qu'il avait touchés à Istanbul sont bien là pour attester qu'Aguéev n'est ni Nabokov, ni aucun de ceux auxquels on a pu penser.

L'idée de republier ce beau texte vingt ans après est heureuse, beaucoup le découvriront avec émerveillement à cette nouvelle occasion. En revanche il est affligé d'avoir reproduit la préface de Lydia Chweitzer telle quelle. Car il n'y a plus d'énigme, et l'honnêteté exigeait une mise à jour de ce texte. Il n'y a plus d'énigme, mais il reste quand même une inconnue : qui était vraiment Mark Levi ? que signifie son étrange biographie en zigzag, comment peut-on être l'auteur d'un seul livre ? Un texte est-il assimilable à une comète ?

Vadim est donc élève au lycée privé Kleiman de Moscou pendant la guerre (en réalité Kreiman). Il est d'une famille pauvre, il a honte de sa mère, une vieille fripée à qui il finira par voler l'unique souvenir qu'elle a de son mari, une broche qu'il met au mont-de-piété [380] pour acheter de la cocaïne. Il aime sauvagement les femmes, il les drague dans les allées sombres du Boulevard circulaire, il guette le regard stupide et féroce du consentement qu'il lit sur leurs yeux, il connaît les meublés bon marché. Par forfanterie intérieure, il emmène dans un bouge la petite Zinotchka alors qu'il se soigne pour une gonorrhée. Et toute sa vie il gardera les dix kopeks que la malheureuse lui a donnés, alors qu'il l'avait contaminée. Dostoïevski n'est pas loin dans les grandes ruminations sur le dédoublement de l'être humain, sur la peur que les pépites de bonheur ne s'échappent, sur la joie noire à enfreindre les lois du Décalogue. Nabokov s'était intéressé au sexologue américain Havelock Ellis, qui avait publié la *Confession sexuelle d'un anonyme russe* en 1913 (qui fut lue par Nabokov, et entra sans doute dans la gestation de *Lolita*). Aguéev nous montre à sa façon les mœurs libres assez étonnantes de la Russie d'avant la catastrophe. Ou plutôt pendant, car la guerre fait déjà rage, et Vadim se demande s'il tuerait un petit garçon allemand. Plus tard avec Sonia, une femme mariée qui tombe amoureuse de lui, Vadim découvre l'amour, éprouve et la torture du bonheur qui va fuir, et le dédoublement entre le corps et l'âme. Il ne peut aimer une femme que bestialement. La superbe lettre de Sonia qui, après une lon-

gue dégradation de leur amour, se sépare de lui fait songer à Lise, la prostituée des *Notes du souterrain*, mais une Lise plus forte que l'homme du souterrain, et qui lui signifie son congé.

Quand nous devenons meilleurs, nous devenons pires, déclare Vadim. Il sombre dans la drogue, il expérimente l'extrême division de son être en pépites de froid étouffant, il marche sur les givres de l'âme, il passe de l'heureuse pétrification du corps devenu verre fragile à la dilution de tous les atomes. Il adore et il hait ces atomes de temps et de bonheur qui vont le torturer à jamais. La scène du vol de la broche, oniriquement légère, à pas de loup dans une sorte de cristallisation de tout l'être, est superbe. Elle est la matrice de tout le roman. Vadim piétine la mère, le sacré, le plus précieux. Et bien que rien ne soit dit ouvertement, il est clair que ce piétinement de la mère pour l'émigré russe qui vit à Istanbul de petits boulots avec un passeport paraguayen, représente le piétinement de la mère Russie, une folle chute dans l'abîme délicieux de l'angoisse qui a fait jouir et sombrer toute une génération.

Prophètes russes, écrit Vadim à la fin du quatrième récit de ce roman, n'attisez pas dans nos âmes les sentiments élevés et humains, nous ne deviendrons que des chiens encore pires. Vadim, lui, n'a pas émigré, il végète en toxicomane dans la Soviétie ; Burkewitz, un des condisciples, naguère tolstoïen, est devenu chef des hôpitaux, un mot de lui peut sauver l'épave qui se présente un soir d'hiver à la porte d'un établissement qu'il dirige ; mais Burkewitz, le très humaniste, refuse. La balançoire de l'âme humaine est allée tellement fort du côté de l'altruisme utopique qu'il n'y a plus de pitié ordinaire pour quiconque. Vadim, comme Gogol brûlant la seconde partie des *Âmes mortes*, c'est-à-dire ce qui devait être le Paradis de la *Divine comédie* russe, brûle son corps et son âme, puis se suicide à la cocaïne, comme fit le poète russe de Paris Boris Poplavski à peu près à l'époque où Levi écrivait.

Il n'existe qu'un seul second texte de Mark Levi, une toute petite nouvelle intitulée « Un sale peuple », et qui est donnée dans un encart du livre réédité par Belfond. On est à Moscou en 1924, le héros vit entassé avec sa mère et toute la famille dans une petite [381] pièce. Il traîne le temps dans une salle du tribunal, il écoute les plaidoiries, il déchiffre les fils invisibles qui relient les accusés aux gens qui peuplent la salle ; un jour il voit condamner un directeur qui lui avait refusé de l'embaucher. Dans l'antichambre, après la condamnation, se déroule une saynète :

un vieillard sermonne un jeune Juif qui refuse de se féliciter du verdict alors que l'accusé était un antisémite patenté. « Et vous, un Juif, vous dites que vous le plaignez ? » lance l'atrabilaire vieillard. « Moi, je vous le dis tout net, vous autres Juifs, vous êtes des faiseurs d'histoires, vous êtes... un sale peuple. On a beau faire, avec vous rien n'est jamais assez simple, assez bien... »

Levi, l'auteur d'un *hapax* littéraire nous révèle sans doute ici une raison de son silence : entre le Paraguay et le retour en URSS rien n'était simple, et il voulait même plaindre l'antisémite condamné à la prison. Il poussait l'escarpolette des sentiments un peu loin, un peu haut. Ailleurs il analyse la haine qui le prend au théâtre pour un homme qui se mouche à côté de lui : étrangement les phénomènes les plus répugnants nous attirent, les plus innocents nous rendent fous. Y a-t-il des brouillons, des correspondances, des notes secrètes de ce dandy dostoïevskien et juif ? Non, il a tout caché, ou tout détruit, ou tout abandonné, impossible vraiment...

M. Aguéev, *Roman avec cocaïne*, traduit du russe, Paris, 1999.



[382]

**VIVRE EN RUSSE** (2007)**XI. ÉMIGRÉS****C.****UNE « TOURNÉE  
DES GRANDS HÈRES »  
DANS LA NUIT DU CORRÈGE**

[Retour à la table des matières](#)

Gazdanov, qui est d'origine ossète (Caucase du Nord), apparut dans la prose de l'émigration russe au début des années trente. Il fut aussitôt comparé à un autre débutant, Sirine (Vladimir Nabokov). Tous deux avaient pour thème le goût amer de l'exil, mais la cruauté de l'observateur plus que la nostalgie du sentimental. Tous deux observaient ironiquement leur société d'accueil, la berlinoise pour Nabokov, la parisienne pour Gazdanov. Tous deux ont inscrit leurs héros dans le tissu social occidental, souvent par le biais d'une intrigue policière. Il y a des points de convergence entre le policier de Nabokov *Roi, dame, valet* et *Le Retour du Bouddha* de Gazdanov.

Nabokov s'extirpa de ce genre en tressant les fils de Mnémosyne dans le mystère même de la langue russe, ce qui donnera en 1936 *Le Don*, son chef-d'œuvre en langue russe. Gazdanov, lui, ne sortira pas du feuilleton sur la vie empoisonnée de l'émigré russe qui cherche non seulement un gagne-pain en faisant le taxi, mais tente également de maintenir un quant-à-soi, une hygiène de culture face à la dé-

chéance et à la musiquette du désespoir. Malmené par le ressac de l'histoire, son héros souffre d'une étrange quoique légère infirmité existentielle : une difficulté à mettre ensemble les bouts de sa vie, à assumer le ravaudage de l'intrigue de sa propre biographie. Exilé en terre étrangère, il voit des folies lentes irriguer les cerveaux de ses compagnons, et il sent une petite folie se faufiler sous ses propres paupières. Étranger, comme chez Camus, mais la métaphysique de l'absurde y est moins aiguë.

*Le Retour du Bouddha* commence par ces mots : « Je mourus. » Il s'agit d'un cauchemar, comme en eut par exemple Tolstoï et qu'il décrit dans *Le Sens* de la vie. Suspendu dans le vide par une corde que rongent des souris, le héros gazdanovien agite des paillettes de nostalgie en se moquant de soi.

Le Paris de Gazdanov est aussi celui de Francis Carco, avec la gouaille, les couleurs, les odeurs, les déchets humains, les âmes empoisonnées, les contrastes sociaux, la nuit des smokings, et celle des putains, les souvenirs des demi-mondaines, les ouvriers enchaînés à un labeur insane, les rages sexuelles qui s'emparent de notaires en goguette ou de prolétaires malheureux, tous fantômes du « non-être ». La vie est fausse, comme les colliers des belles-de-nuit, et les dents de la tenancière du bistro où se réfugie le philosophe-chauffeur-de-taxi de *Chemins nocturnes*. Gazdanov n'est pas cruel, il a de la pitié pour les esclaves des bas-fonds, il sait apercevoir sur la fresque nocturne de la [383] déchéance une petite chaleur de soleil couchant, une lumière charnelle dans la nuit qui évoque le Corrège.

Grâce à l'intrigue policière, *Le Retour du Bouddha* est moins aléatoire que les autres textes (en particulier la *Soirée chez Claire*, son texte le plus beau, saga décousue de l'exil, où la soirée en question ne joue qu'un rôle infime). Le bouddha est une statuette en or, avec un beau saphir sur le nombril, qu'achète Pavel Alexandrovitch, un ami du narrateur. Ils se sont rencontrés quand Pavel Alexandrovitch était un clochard. Un jour, sur un banc du Luxembourg, le narrateur a fait don de dix francs à son congénère plus mal loti que lui. Puis la roue du destin a tourné : un héritage apporte une petite fortune à l'ancien clochard qui épouse Lida, qui quitte le trottoir pour lui. Il retrouve son bienfaiteur du Luxembourg, en fait son ami. Cependant Lida a conservé son ancien souteneur, et, un soir d'été, Amar le Tunisien vient en catimini assassiner Pavel Alexandrovitch juste après que le narrateur a quitté l'appartement. L'enquête prend la tournure du cauchemar kaf-

kaïen. Les indices sont accablants. Mais l'inculpé évoque par hasard la statuette du Bouddha, or elle a disparu. Bouddha mènera l'enquêteur sur la piste du véritable assassin. Et disculpera l'un, faisant guillotiner l'autre.

Héritier de la petite fortune du défunt, entré en possession de la statuette, le narrateur continue de souffrir de cauchemars. Un jour qu'il contemple la statue jaune, il la voit s'élargir imperceptiblement, envahir la pièce, se transformer en rêve de mort. Le Bouddha contient mort et survie et, comme un chromo gigantesque, affiche la loterie qui mène les hommes...

Gazdanov quitta vers 1950 Paris pour Munich, travailla à Radio Liberty et mourut en 1971. Oublié de la littérature, qui le rattrape aujourd'hui, et c'est un juste retour de la roue de fortune.

Gaïto Gazdanov, *Le Retour du Bouddha*, Paris, 2002.

Gaïto Gazdanov, *Chemins nocturnes*, Paris, 1991.

[384]

**VIVRE EN RUSSE** (2007)**XI. ÉMIGRÉS****D.****RUSSE DE CŒUR,  
FRANÇAIS DE PLUME.  
VLADIMIR VOLKOFF  
OU UN CERTAIN BONHEUR  
DE L'EXIL**[Retour à la table des matières](#)

Intérieurement, je l'appelais V.V., comme un des grands stylistes et des grands hérétiques de la littérature russe, VV, Rozanov. Vladimir Volkoff, écrivain russe de langue française, écrivain français d'âme russe représente l'aboutissement littéraire de l'émigration russe. Une émigration où il naît sans avoir connu la patrie de ses ancêtres, un exil qui, comme il le déclara à Jacqueline Bruller, auteur d'un beau livre d'entretiens avec lui, était devenu sa patrie. « L'exil est ma patrie », claironne ce titre superbe ; mais ce n'est pas tout à fait exact, pas toute la vérité. Car le fils d'émigrés, descendant de soldats qui avaient servi le trône tant du côté de son père que de sa mère, a, lui, servi la France. Lorsque je lui rendis visite à Macon en Géorgie, il m'emmena chez un ami fermier, un fermier lorrain qui avait quitté la France et ses tatillonnes réglementations pour s'établir au pays des shérifs. Vladimir était donc ami d'un shérif local, faisait partie d'un club de tir, et nous allâmes tirer au pistolet. Cela ne m'était plus arrivé depuis l'Algérie, où

j'avais servi à peu près en même temps que lui, mais sans rempiler, comme lui avait fait, et mon séjour avait été relativement abrégé par une blessure de guerre qui m'envoya à l'hôpital du Val de Grâce. J'avais, dans la réserve, le rang de capitaine, il était resté lieutenant. Mais il connaissait l'armée bien mieux que moi. Ce jour-là, je ne sais pourquoi, je tirai mieux que lui, il se mit au garde-à-vous et lança un amusant « A vos ordres, mon capitaine ! » L'armée, le service militaire, paradoxalement, rendirent nos relations plus proches. Je n'étais pas militaire dans l'âme, je n'étais qu'un russisant, un russisant qu'il appréciait car je connaissais la littérature russe sous un autre angle que lui. Sa connaissance des lettres russes, reçue de son enfance, sans riche bibliothèque ancestrale, sans études russes au lycée, était typiquement le bagage mythique et poétique qu'emporte avec elle toute famille russe : Pouchkine, Léon Tolstoï, Dostoïevski, le poète et romancier Alexis Konstantinovitch Tolstoï, qui joua un rôle capital dans sa mythologie personnelle, et puis il y avait, dans l'éducation reçue de sa mère surtout, une perception de la Russie qu'il garda de son enfance à sa mort si prématurée.

Pourquoi Alexis Tolstoï ? L'humour, la virtuosité stylistique, la création avec deux de ses cousins du personnage mythique, l'auteur-leurre Kozma Proutkov (c'était en réalité le nom de son laquais), personnage sentencieux et bête qui enchantait les jeunes [385] gens moqueurs <sup>86</sup>, et plus généralement, l'indépendance d'esprit et la bienveillance de cet homme chevaleresque, qui faisait partie de l'entourage du tsar Alexandre II avec qui il avait joué enfant, mais gardait une ironie moqueuse envers la Russie même tsariste – tout lui plaisait chez Alexis Tolstoï. Lequel n'a eu qu'un équivalent dans la littérature française, et que Vladimir Volkoff aimait, je crois, Prosper Mérimée.

Parfois Vladimir me téléphonait pour recueillir de moi un détail sur la littérature russe. Assez souvent je pouvais répondre. J'étais un de ses « consultants ». Je garde avec émotion tous les livres de lui qu'il m'a envoyés avec des dédicaces, en particulier celle de *Chroniques angéliques*, pardon d'avoir l'air de me vanter : « A G.N. parce que chaque fois que j'ai besoin d'une intervention angélique sur la Russie, l'histoire, la littérature, la langue, c'est à lui que je téléphone... » Inutile d'ajouter qu'avec son enfance russe et ses lectures athlétiques il connaissait bien mieux que moi certains aspects, mais c'était un jeu... jamais sa double face, la

<sup>86</sup> Volkoff s'enchantait aussi du *Dictionnaire des idées reçues* de Flaubert, et de « la firme Homais et progéniture ».

russe, avec sa « garde des ombres », cette liste des défunts pour qui il priait chaque jour (mais où il y avait des Français), et dont il a fait un livre émouvant, tout simple, simple comme une prière quotidienne, et puis sa face française, très française, française de style et de panache, commencée à l'école communale normande, continuée au lycée, à la Sorbonne, à l'armée... Et comme il aimait à guerroyer contre tout l'*établissement* littéraire, car il était un d'Artagnan né, par goût de la provocation comme par refus des alignements autres que militaires.

Il n'écrivait pour ainsi dire pas en russe. Sa mère a traduit, et il a fait publier son *Vladimir Soleil Rouge* en russe, et, je crois, *Le Retournement*<sup>87</sup>. Ce sont des traductions d'amateur. Je suis intimement persuadé que l'heure de Volkoff sonnera en Russie, mais il faudra pour cela le traduire professionnellement, et, à ma connaissance, il n'y a eu, dans la nouvelle Russie, qu'une seule traduction, d'un des plus magnifiques textes d'ailleurs, *Chroniques angéliques*. Mais pour que sonne vraiment l'heure de Vladimir Volkoff en Russie, il faudra que la Russie accepte un fils qui en définitive est plus français que russe puisqu'il a exprimé son ardeur, son panache, sa pudeur, sa « russité », si j'ose dire, en langue française nourrie de Monluc. Or la Russie actuelle, dans sa convalescence nationaliste, admet assez peu le phénomène : elle rapatrie avec ivresse tous les grands noms de l'émigration, parfois les corps et pas seulement les œuvres, comme on le vit l'an dernier pour le général Denikine et pour l'écrivain Ivan Iline. Elle est fière de ses peintres qui ont fait carrière en Occident, les Lansky, les Bouchène, les Kandinsky, de ses philosophes y compris Kojève qui avait coupé son nom de famille Kojevnikov, de ses sociologues comme Pitirim Sorokine, professeur à Harvard, ou ses historiens, comme [386] George Vernadski, professeur à Yale, de ses musiciens, ses danseurs, ses chorégraphes, de toute cette immense cohorte de créateurs qui est venue inséminer l'art d'Occident. Mais précisément elle veut les *rapatrier*, or, en littérature, la chose est plus compliquée. Car là, la palette qui fait passer de l'écrivain russe en exil à l'écrivain français ou américain qui reste russe

<sup>87</sup> Le titre, sûrement dû à Volkoff, est tout différent : *Operatsiya Tviordy znak*. « Tviordy znak », le « signe dur », est une lettre que la réforme de l'orthographe de 1918 a presque fait disparaître de la graphie du russe. Écrire avec le signe dur (à la fin des mots se terminant en consonne dure) était l'équivalent d'un acte de rébellion, d'un défi anticomuniste. La poétesse Marina Tsvétaïeva n'a jamais abandonné le tviordy znak », même après son retour en URSS. Mais Volkoff n'appartient pas aux tenants absolus du tviordy znak », en ce sens qu'il a eu une certaine compréhension pour la Russie communiste, tout en détestant le principe, bien sûr.

de cœur est pleine de nuances qui vont du blanc pur au noir profond. Il y a les émigrés dont la carrière avait commencé sous l'Ancien régime, Rémizov ou Mérejkovsky, Bounine ou Aldanov. Peu d'entre eux ont conquis la gloire mondiale : Bounine avec son prix Nobel de littérature en 1930, et encore ! Aldanov et Mérejkovsky étaient certes traduits, avaient en France de bons tirages. Mais la génération suivante, née à la création littéraire en émigration, la « *génération non remarquée* » comme a dit Sergueï Varchavsky<sup>88</sup>, les poètes comme Poplavski, incarnation du Montparnasse russe, jusque dans son suicide, Adamovitch, que j'ai eu l'honneur de connaître et fréquenter un peu au Fouquet's, son lieu de vie sur les Champs-Élysées, Nikolaï Otsoup, dont j'ai été l'élève, dans la mesure, très faible, où lui-même était pédagogue, toute cette seconde cohorte a également été « rapatriée », en ce sens que ses œuvres, depuis la *perestroïka*, ont été publiées en Russie, le plus souvent hâtivement, affublées de préfaces assez grossières, mais sans obtenir la notoriété panrusse dans la Russie d'aujourd'hui. L'exception c'est Sirine, autrement dit Nabokov. Et avec Sirine, nous nous rapprochons du cas Volkoff : Sirine a changé de langue, écrivant *Les Chasseurs enchantés*, en 1939, en russe, et les développant plus tard aux États-Unis sous le titre de *Lolita*. Un de ses chefs-d'œuvre, et qui met en scène l'émigré russe par excellence, *Pnine*, est écrit en anglais, et pensé à moitié en russe et à moitié en anglais. Le franchissement de la langue, opération délicate, risquée pour un écrivain, fut une réussite pour Nabokov. Et pas seulement pour lui : Joseph Kessel, ou encore Romain Gary, premier pseudonyme de Romain Katzev, et qui en prit un second, Ajar, quand sa première identité littéraire l'ennuya (et les deux pseudonymes évoquent en russe le feu et la braise ardente), sont des cas non moins remarquables que Nabokov, mais eux n'écrivirent qu'en français : il n'y eut pas franchissement de la langue. Les souvenirs de Nabokov, *Conclusive Evidence*, deviennent ensuite *Autres rivages*, ou *Drouguiyé berega* en russe, puis refranchissent la ligne et s'intitulent dans leur deuxième hypostase anglaise, *Speak, Memory*. Changement de rive, changement de langue : comme le Styx, le fleuve Mémoire mène *outrepart*... Trois titres pour une enfance d'aristocrate russe à la française, anglicisée pour les besoins de la vie matérielle en Amérique, et rerussifiée, y compris le chapitre qui initialement avait été écrit non en anglais, non en russe, mais en français, « Mademoiselle », sur la gouvernante suisse venue de Lausanne. Un chapitre donc qui a quatre fois changé

<sup>88</sup> Nezametchennoe pokolonie (La génération non remarquée) parut en 1956.

de rive, peut-être parce que l'esseulement de Mademoiselle dans la Russie à ses yeux barbare, dont elle ne connaît pas un traître mot de la langue qui y est parlée, symbolise déjà, pathétiquement et comiquement, cet « exil est ma patrie » de Volkoff. Il y eut des livres écrits en français, comme *Les Abeilles d'Aristée* de Wladimir Weidlé, et ensuite seulement transférés par l'auteur en russe, et d'ailleurs nettement moins bien réussis en russe qu'en français. Lorsque Volkoff monta [387] avec ses étudiants américains le *Dialogue des Carmélites* de Georges Bernanos<sup>89</sup>, il était dans son élément : le mot, pas le paysage, l'art, pas la vie. Dans *Cyrano*, la pièce adorée de Rostand, dans le *Dialogue des Carmélites*, il est face aux âmes d'élite qui sont des âmes toujours seules, et indomptables, des âmes d'exilés. Il est dans *l'exil vertical*. L'exil vertical de Vigny, qu'il a découvert en lisant le *Journal* du poète orgueilleux et mélancolique d'« Eloa ». Il dit à Jacqueline Bruller à propos de l'Amérique : « Comme je n'ai pas de racines, cela ne me dérange pas tellement de vivre ici ou là. Au début ce sentiment d'exil tenait en grande partie au paysage, absolument démesuré, sans commun multiple avec l'individu. » Oui, mais dans cet exil mis en abyme dans l'exil, comme on inscrit un texte dans un autre texte, comme il fera jouer la pièce de Blok-Beaujeux dans le roman d'*Olduvai*, incluant de surcroît une saynète en abyme dans la pièce incrustée dans la prose, il y avait une déterritorialisation propice au génie propre à Volkoff, et c'est là que naît son chef-d'œuvre, la tétralogie des *Humeurs de la mer*. Dans le cas de Volkoff, il me semble que les deux langues qui veillent sur lui sont toutes deux mises en abyme, l'une dans le blason de l'autre.



Le premier livre par quoi j'ai découvert Volkoff m'avait été prêté par des amis : il s'appelait *Le Trêtre*, comme le traître qui commet la trahison, mais avec l'accent circonflexe du prêtre qui sacrifie le corps du Christ sur l'autel. L'auteur

---

<sup>89</sup> Comment pour Volkoff ne pas aimer Bernanos, malgré son catholicisme, mais le Bernanos de *la Grande peur des bien-pensants* ne peut que lui être proche. Toutefois le Volkoff pamphlétaire est moins acide, moins méprisant en définitive que le Bernanos des pamphlets. Il y a là aussi une question de stylistique : celle des années trente nous déroutent par un venin gratuit, excessif et contre-productif. A noter que Maurras n'a joué aucun rôle dans les lectures et le royalisme de Volkoff.



s'intitulait Lavr Divomlikoff. Les amis qui m'avaient prêté le livre me dirent que le bruit courait que l'auteur vivait en URSS, en somme c'était du *tamizdat* bien camouflé. L'histoire, celle d'un agent du KGB envoyé en mission au grand séminaire puis à l'Académie spirituelle, faisant carrière dans l'Église russe orthodoxe soumise au régime soviétique, mais encore présente sur terre, est en somme « retourné » par le Dieu qu'il sacrifie à chaque Divine liturgie. Il est accusé par les Services de mal servir, le voilà torturé douze heures de suite, le voilà qui a peur du chalumeau dont la flamme s'approche, mais heureux du martyre que Dieu lui envoie. Il confesse avoir comploté, il lâche le nom du chef du complot, c'est Jésus<sup>90</sup>. Le lendemain un autre officier traitant prend le relais, tout est changé, la ligne générale a changé, la direction a compris que l'éradication du religieux se ferait par d'autres moyens, il est renvoyé à sa mission première, avec traitement et solde afférents.

[388]

Qui mène le jeu ? qui est l'officier traitant, qui sert qui ? le « trêtre » ? Jésus ou les Organes ? Au fond tout Volkoff tourne autour de cette question. Je dois dire que le roman ne me convainc pas entièrement et que je reste encore aujourd'hui relativement insensible au *Trêtre*, ou au *Retournement*, à toute la partie de l'œuvre de Volkoff qui correspond à son engouement pour la désinformation, dont il voit les prémices géniales dans la pensée du premier stratège de l'histoire humaine, le Chinois Sun Tsu. Le chef du Directeurat suprême du *Montage* fait graver et afficher dans son bureau les pensées de Sun Tsu. « Dans l'art de la guerre, le suprême raffinement, c'est de s'attaquer aux plans de l'ennemi », c'est-à-dire d'entrer dans l'âme de l'adversaire. Dans l'amour fou de Volkoff pour le théâtre, il y a évidemment la même passion d'entrer dans l'autre. *Le Montage* est une variante développée, plus psychologique du *Trêtre*, de même que *L'Hôte du pape* est une variante théologique du *Montage*. Dans ces deux textes, sur quoi je reviendrai, Volkoff a affiné des variantes bien plus convaincantes que celle du *Trêtre*.

<sup>90</sup> En revanche le problème de la torture à l'armée occupe une grande place dans son œuvre, et la grande scène superbe où le colonel Beaujeux propose au lieutenant Miloslavski de prendre le commandement de son Deuxième bureau, où Milo refuse parce qu'il ne veut pas torturer, où Beaujeux lui annonce qu'avec lui on ne torturera plus un seul prisonnier, expose deux conceptions, l'une « guerrière » et l'autre chrétienne du refus absolu de la torture. En revanche, dans *Le Tortionnaire*, son dernier roman, Volkoff fait céder son héros à la tentation, et montre précisément l'enchaînement bestial auquel la torture amène. On remarquera que Milo est orthodoxe, alors que Lavilhaud est catholique...

Mais toujours des variantes de la question volkovienne par excellence : *qui infiltre qui ?* Le divin – l'humain, ou l'humain – le divin ?

Ce thème de l'infiltration est congénital à l'œuvre de Volkoff, précisément parce que sa patrie est l'exil, or l'exil est une infiltration, subie, mais qui peut devenir acceptée, et même élective en somme. C'est une *infiltration*, ce n'est pas un *métissage* de culture comme sont les cultures créoles, ou latino-américaines, c'est un jeu de signes de piste, et l'on trouve chez Volkoff l'équivalent du jeu de signes de piste auquel Nabokov se livre si merveilleusement dans *Pnine* et si pathologiquement dans *Look at the Harlekins (Regarde, regarde les Arlequins !)*, sa dernière œuvre. Car pour Nabokov, en définitive, plus rien n'a de substance, tout est camouflé, masqué, « arlequiné ». Non seulement les lieux typiques de l'exil russe, du cosmopolitisme à *la russe* : ce sera Cannice, un santon fait de Cannes et de Nice, deux des lieux du pèlerinage russe par excellence<sup>91</sup>, mais ce sera aussi un masque de sa propre œuvre, une dérisoire autoparodie. Chez Volkoff ce ne sera pas tout à fait la même évolution, mais une certaine involution sur sa propre œuvre est également sensible. Car l'isolement s'est aussi fait sentir dans l'œuvre de Volkoff, ne serait-ce qu'en raison de sa mise au ban par *l'establishment*, qui venait parachever l'isolement de l'exilé.

Cependant Volkoff, entré dans l'exil et le théâtre de la littérature par le français, y est resté, et son français est un français gouailleur, charpenté, traversé de pointes et de jeux de mots, brillants comme du Sacha Guitry, mais qui, nous le verrons, s'enrichit d'un substrat poétique russe qui le mène vers des moments de lyrisme absolus. Longtemps Volkoff s'exerça, chercha son genre, se fit la main avec des policiers, des vaudevilles, des petites pièces. Il est un homme de théâtre à tous égards, le monde est pour lui une scène de théâtre, qui finira par être une scène de mystère comme les mystères médiévaux. La scène toujours est creusée de chausse-trappes, mais elle est plus vraie que le roman et plus vraie que la vie : tout y est dit, tranché, définitif... Or la scène est française et russe. Elle est « intersection », pour reprendre le titre du tome trois de son chef-d'œuvre *Les [389] Humeurs de la mer*. Cet homme de théâtre, en définitive, a écrit son chef-d'œuvre

---

<sup>91</sup> Sur cette Côte d'Azur autant russe que française, où grands-ducs et fils de marchands tuberculeux allaient mourir en beauté et occupent tout le haut du superbe cimetière de Menton...

en langue de prose, voisine du théâtre, mais différente du théâtre, parce qu'elle est en quête du temps, comme chez son maître, Lawrence Durrel.

Le titre même de ce chef-d'œuvre est intraduisible en russe car il n'existe pas en russe la même polysémie que présente le mot « humeurs ». L'élément liquide des corps physiques, et la variabilité psychique des êtres<sup>92</sup>. Volkoff aimait Proust, *A la recherche du temps perdu*, il le déclare à plusieurs reprises, mais à sa façon : l'énorme fresque mémorielle de Proust montre un carrousel des hommes, le disque revient sur le même cercle, mais tout a changé, tout a vieilli, il faut retrouver des instants sertis dans la mémoire involontaire. Volkoff, lui aussi, veut maîtriser le temps, le temps de l'homme changeant, des générations qui se courent après, des fils qui cherchent les pères, des pères en quête de leur fils. Il veut élaborer un roman relativiste, comme Durrel dans le *Quatuor d'Alexandrie*. « Je sais bien qu'une œuvre d'art, c'est d'abord une perspective », dit Solange à Beaujeux en lui reprochant de ne pas écrire comme Tolstoï dans *La Guerre et la paix*. *Les Humeurs de la mer* sont un livre-monde difficile à tenir dans sa main. Le héros central n'en est pas russe, mais français, c'est Beaujeux, alias Blok, ancien officier en Algérie, ancien professeur de théâtre dans une petite université américaine, où il monte ce qui est sans doute sa propre pièce, *Olduvaï*, écrite en pentamètres accentuels (une idée volkovienne pour rajeunir la prosodie française) sur le premier *homo erectus*, qui venait d'Olduvaï en Afrique. Le chapitre « Antoine » de *La Garde des Ombres* nous donne un magnifique portrait du prototype de Beaujeux, Antoine. Antoine Reboul, c'était la rencontre en France, dans l'armée française, avec le « soldat rêvé » collectif qu'étaient pour Volkoff tous ses ancêtres Volkoff ou Porokhovshtchikoff<sup>93</sup>. C'était l'intersection avec les ancêtres, c'était le père français alors qu'il n'avait eu qu'un père russe, dont il décrit sans grands effets de style le découragement dans l'émigration, la vie dure, les incompréhensions entre le père et le fils et sa tentation par le retour en URSS, quand, après la Victoire, l'URSS de Staline invita à rentrer tous les émigrés, ce qui fut l'opération « retournants ». Devant les candidats « retournants », émigrés rongés par un petit désespoir intime, l'URSS de Joseph Staline faisait miroiter ce cadeau sans équivalent

<sup>92</sup> On peut imaginer la traduction *Volnenia moria*, qui a, je crois, été utilisée une fois par lui. Le mot *volnenie* ayant une polysémie voisine de celle du mot français *humeur*. Il signifie agitation tant physique que morale.

<sup>93</sup> Le nom des Volkov vient du mot « loup », le nom des Porokhovshtchikoff vient du mot « poudre ».

pour les exilés : le retour. Vladimir Volkoff donne d'eux un portrait grandiose et pathétique avec le héros du *Montage*. Eh bien, Beaujeux, c'était un autre montage, le montage presque réussi, le preux devenu un sage, retiré dans son île méditerranéenne, un chercheur de bonheur qui l'avait presque trouvé, et allait enfin avoir le fils longtemps désiré après avoir servi de père de substitution à ses hommes à l'armée, à Arnim, le jeune homme qui se croit issu de ses œuvres, à ses acteurs (parmi lesquels le Noir est effectivement issu des œuvres de Beaujeux). Mais le montage de Beaujeux est tout différent, précisément parce qu'il a beau jeu en main, que comme le noble et généreux Monluc sous les murs de Sienna aux mille tours, il a nargué la mort et reçu en cadeau la vie. Car les *Humeurs de la mer* sont une quête du bonheur, donc d'emblée se situent par-delà l'exil et le désespoir de l'exilé. [390] Ses héros connaissent des moments de grand bonheur, parce qu'ils connaissent d'instinct la leçon de Monluc et de tous les grands poètes du courage. C'est un bonheur différent de celui que cherchent tous les héros de Stendhal, que Volkoff n'aimait pas. Le comte Mosca et son élève Fabrice sont heureux par cynisme acquiescé. Mais la vie ne procure dans le monde volkovien la pointe du bonheur qu'à l'extrême bord du précipice, et je le soupçonne d'avoir adoré les *Petites Tragédies* de Pouchkine, surtout le *Festin pendant la peste*, que Marina Tsvétaïeva, qui n'était pas faite pour le moindre débris de bonheur, traduisit avec force dans son français bien à elle :

Le trou, le flot, le feu, le fer –/Oh, toute chose qui nous perd  
 Nous est essor, nous est ivresse !/Ivresse de la perte, Es-tu, peut-être, – qu'en sait-on ? –/D'une immortalité promise ?

De son père, de son grand-père, il a fait de très beaux portraits dans *La Garde des ombres*. « Je ne suis pas étranger, je suis rrrrusse, disait le grand-père », en roulant terriblement les « rrr », ce que ne faisait pas le petit-fils, grâce à un instituteur à qui il rend un hommage marqué. Portrait moins enthousiaste de son père, qui revient de quatre ans de captivité en Allemagne, où il a vu, prisonnier français (il était dans la Légion), les soldats soviétiques affamés par les Allemands bien plus que les autres captifs – et il faillit demander son passeport soviétique à la rue de Grenelle. « Il s'en est fallu de peu qu'il ne se soit décidé à s'inscrire parmi les Vozvrachtchentsy, ces *retournants* dont le film *Est-Ouest* a tracé l'histoire. » Au

héros du *Montage*, qui est par certains aspects très proche de son père – ce désir lancinant de rentrer coûte que coûte, les films soviétiques qu'on va voir le dimanche matin (avec le petit Vladimir) – mais qui, bien sûr, devient, lui, un vrai agent soviétique, Volkoff confie cette réflexion :

Il arrivait à Alexandre à peu près ce qui arrive à l'adolescent qui a toujours cru en Dieu parce qu'il voyait des églises, des images saintes, des croix, des sacrements, et qui découvre que tout cela ne prouve rien, que cela peut n'être qu'une gigantesque mise en scène. On lui avait parlé d'une certaine Russie qui était censée exister quelque part dans le monde, et il en avait déduit qu'une autre Russie, éternelle, essentielle, luisait quelque part en dehors du monde. Mais qu'en savait-il ? Et si c'était le cas, en quoi lui appartenait-il ? de quelle manière étaient-ils unis ?

De quelle manière est-on uni à la Russie, voilà une question qui hante l'émigration russe, de Bounine à Sirine, et qui taraude les personnages de la face russe de l'œuvre de Volkoff.

Le portrait du père est simple, direct, émouvant dans l'aveu des différends entre le père parti du foyer et le jeune homme qui évoque pudiquement la séparation entre ses parents, une certaine déchéance de son père, sa propre « rigueur et presque cruauté » de jeune homme envers un père qu'il condamne. *La Garde des ombres* évoque l'engagement du père dans le mouvement des *Mladorossy*, ou *Jeunes Russes*, que cajole le grand-duc Kirill, leurs visites aux « fortifs » de Paris pendant les week-ends qu'a accordés au [391] peuple des travailleurs le « Front Popu » que déteste ce monarchiste russe <sup>94</sup>, le voyage de noces des parents : vingt-quatre heures à Versailles, les jouets que fabrique le père pour l'enfant à son retour de captivité, l'ouvrier turc à côté de qui il meurt à l'hôpital, tout est saisissant de vérité. Les tracasseries administratives de la France pour ces hôtes qu'elle ne comprenait pas et à qui elle reprochait les emprunts russes perdus à jamais, la misère de la Normandie avec ses masures encore en terre battue, la sympathie du petit peuple pour les malheureux : en définitive il y a dans l'accueil de la France pour cette Russie ancienne, glorieuse et miséreuse, quelque chose de touchant. Et qu'on re-

---

<sup>94</sup> Ces fortifs qu'illustrera de façon géniale un autre émigré, Annenkov, dans un livre sur la banlieue parisienne intitulé *Extra-Muros*.

trouve à travers ces médaillons que tresse le conteur-priant dans sa prière du soir avant de s'endormir. Et quelle vision finale, l'appel à cette « garde des ombres » pour l'aider le jour de sa fin – venu plus tôt que prévu, hélas ! – à résister aux griffes des démons qui tenteront de l'entraîner vers le gouffre ! Or, que dans cette *sainte garde* il y ait à côté des ancêtres russes un lieutenant français, et frère d'armes, André, qui fit mettre en berne le drapeau tricolore sur son fortin kabyle parce qu'Albert Camus venait de mourir nous montre à quel point le compagnonnage d'arme était essentiel pour Volkoff, or c'est un compagnonnage qu'il ne rencontra véritablement qu'une seule fois : dans l'armée française...

Volkoff a confié des traits du mysticisme cathare de son frère d'armes français à certains personnages des *Humeurs de la mer*. Peut-être même peut-on trouver la conception cathare de la descente de l'âme dans le mal, puis de sa « réintégration », dans le personnage de Beaujeux-Caïn, en qui Milo voit le diable incarné, mais un diable qui se débrouille pour faire le Bien, et retrouver la puissance tutélaire de la Lumière. Tel est bien le sens de l'opération « José » par quoi s'achève le tome III de la Tétralogie, et qui conduit Milo en prison. Et de plus la fraternité cathare joue aussi son rôle, et si la quête de la paternité joue à l'évidence un rôle essentiel chez Volkoff, rôle symbolisé par le personnage d'Arnim dans les *Humeurs*, la quête du frère n'en est pas moins essentielle, seulement ce frère est toujours un frère d'armes... On pourrait même se hasarder à dire que la paternité est du côté russe, la fraternité est du côté français. *Les Humeurs de la mer* contiennent tout Volkoff, et même beaucoup plus que Volkoff, dans la mesure où un grand écrivain est surpassé par son écriture. Certes la prétention d'être « maître du temps » comme maître des âmes, comme maître des armes, c'est Volkoff. Mais l'inextricable jeu des volontés qui veulent maîtriser le destin et du destin qui maîtrise ceux qui veulent maîtriser s'applique à presque tous les personnages des *Humeurs*. De soi l'auteur lui-même parle comme d'une trajectoire sur on ne sait quelle ligne zodiacale, ou encore d'un extranarrateur qui s'adresse à soi-même des paquets recommandés qui seront délivrés avec un retard de plusieurs années. Tout ce relativisme volkovien est au service d'une brillante et inflexible volonté de surtout ne pas perdre le ticket de cette poste mystérieuse. Et comme l'action du chiffage-déchiffage est le ressort fondamental de son œuvre, sans que l'on sache bien qui est le Chiffreur suprême, Volkoff narrateur ne renonce jamais à l'engrenage de la narration, mais lui fait subir des torsions magiques et douloureuses. Le

message à déchiffrer n'est pas un message en extraterrestre, il est [392] bien de ce monde, de cet instant, mais les instants se croisent et recroisent dans une intersection qui est leur destin de toujours.

*Intersection* est le titre d'un des autres livres de la Tétralogie, mais il révèle la structure fondamentale de l'écrivain Volkoff. Ce ne sont pas des intersections engendrées par le hasard, ce hasard pur qui joue par exemple un rôle moteur dans le roman du *Docteur Jivago*. Et ce n'est pas non plus un univers de métissage des destins, comme chez les grands latino-américains. Dans l'intersection volkovienne, le chiffage-déchiffage n'est jamais achevé. Prenons *Les Humeurs de la mer*, dont le titre même dit la ductilité des destins, tous roulés dans la mer, tous soumis à ses humeurs, mais tous aussi associés très intimement dans le même élément humide et nourricier. Au début d'*Intersection*, Volkoff précise sa chronologie : « *Les Humeurs de la mer* ne suivent pas un ordre chronologique. » Il prend pour année d'origine l'année du tome I, *Olduvaï* ; qu'il désigne par N, et il date *La Leçon d'anatomie*, N + 1, mais avec un flash-back de N-25. *Intersection* c'est en somme une seule et grande scène située en N-5, donc située au milieu de *La Leçon d'anatomie*. Et *Les Maîtres du temps* sont à N + 7. Deux tomes sont composés en abyme, c'est-à-dire qu'ils incrustent des œuvres écrites par le protagoniste : Frank Beaujeux, alias François de Beaujeux, *Olduvaï* étant une pièce de Frank, à thème africain, reliant le nœud des *Humeurs* à l'origine de l'homme en Afrique, et *Les Maîtres du temps* étant une série de poèmes de François qui voudrait dire la fin, la cible de la flèche, la définitive transmutation de l'espace en temps qu'est la vie de l'homme.

Or dans cette structure à double variable (la variable du temps de l'action, de N-25 à N + 7, avec les arabesques infinies du sismographe temporel sur le papier enregistreur de l'esprit humain et la variable encore bien plus fondamentale de la création artistique qui recrée la spirale temporelle à sa façon) je ne parlerai pas des œuvres de Beaujeux, c'est-à-dire du Volkoff français, amoureux de la France même dans un certain rejet de la France, et qui finit par emmener son héros François en une tour ronde dans les montagnes de Majorque où, sans renoncer à déchiffrer les intrigues dont le monde est tissé, il va enfin trouver l'harmonie avec Solange. Solange, ou Svetlana, ou Photine, qui, elle, est venue de l'autre monde, de la Russie ténébreuse, qui est la fille de la gouvernante des enfants de la maison des Miloslavski, vieille famille de boyards devenue une typique famille d'intellect-

tuels antitsaristes de l'intelligentsia russe d'avant 1917. La famille se retrouvait dans la gentilhommière ancestrale de La Tchaïka (« La Mouette », comme dans la pièce de Tchekhov), il y avait dans cette famille une vieille nounou, la jeune femme française, Mlle Bernard, et souvent aussi un jeune poète juif, Boris Bernhardt, amis du fils Mikhaïl <sup>95</sup>. Elusive Bernard subira tous les aléas de la Révolution, comme Mme Guichard et sa fille dans *Le Docteur Jivago*. Elle deviendra la maîtresse de Boris Bernhardt, devenu, lui, un des coryphées de la « ligne générale » du nouveau régime bolchevik en littérature, puis un favori de Staline, un pontife idéologue, comme Jdanov après 1945. Volkoff imagine pour lui une longue carrière d'agent d'influence littéraire, avec congrès en Occident et envois à la torture des récalcitrants (une sorte de mixage de Jdanov et d'Ehrenbourg). [393] Il réussit à en faire un personnage attachant autant qu'inquiétant, et surtout il lui prête une fille, née d'Elusive, et l'amour de ce père pour sa fille Svetlana (ou Solange), comparable à celui de Quasimodo pour la sienne, est une des grandes inventions de Volkoff. Bernhardt est sacrifié dans l'ultime purge imaginée par Staline, le « complot des Blouses blanches », qui ici est devenu le « complot des écrivains saboteurs ». Inspiré par les grands procès de 37, celui de Bernhardt et ses complices est narré avec brio, Volkoff prêtant à son jeune procureur, le fringant et terrifiant Bezborodko, les dents oratoires et cruelles de Vychinski. Mais le Maître suprême reste toujours indevinable, et dans la nuit qui suit la condamnation à mort, il ordonne de gracier Bernhardt et de l'exiler en France. (On peut songer à Zamiatine qui avait aussi été envoyé en France.) Bernhardt avait d'avance organisé, en grand maître prestidigitateur et devineur des changements de la ligne générale qu'il est, le changement d'identité de sa fille. Dans une villa au bord d'une falaise qui plonge dans la Méditerranée (les alentours de la Cannice de Nabokov !), il organise une diversion à l'intention des espions qu'il sait le suivre à la trace, fait partir Svetlana, puis, comme Trotski, est assassiné par un argousin de Staline qui maquille son crime de façon à ce qu'il soit attribué aux fascistes russes. Or toute la face sombre de cette Russie « bernardienne » est comme éclairée par l'oncle Mikhaïl, le jeune Miloslavski, un poète dont Elusive était amoureuse, qui est peut-être le père de Svetlana et qui, après avoir disparu de l'URSS pour l'émigration, est rentré en Russie rouge. La figure romantique et précieuse de Mikhaïl

<sup>95</sup> Notons que le patronyme de Bernard n'est pas anodin, puisque Volkoff l'a choisi en fonction des *Frères Karamazov*, où Dimitri appelle « Bernard » les athées russes (les *saint-bernards* du socialisme)...



tient toute dans un poème sur le réverbère auquel font allusion de nombreux personnages, même sans avoir lu le poème. Appelons cela « l'axe du réverbère ». Le poème est en français, en pentamètres accentuels libres<sup>96</sup>. Le poème s'intitule « A l'ombre de la lumière », il décrit la marche dans le vent glacé du poète transi, affamé, tournoyant « comme une toupie » :

Et moi qui ne suis pas un frileux, qui ne suis pas un glouton,  
Je marchais en pensant aux frileux, aux gloutons de ce monde,  
Je marchais vers lui et je pleurais sur eux.

L'épaule introduite dans le froid « comme dans une porte », le marcheur avance dans la tourmente et va vers un réverbère, parisien sans doute, qui sera son axe, son mitan, la borne de son stade romain. Et il entend le vent lui cracher dans l'oreille :

Retourne d'où tu viens, tu n'as rien à moissonner ici !  
Retourne d'où tu viens, tu n'as rien à vendanger ici !  
Nos églises pointues à vespasiennes accolées,

[394]

Nos billets souterrains ne sont pas pour toi !  
Tes camarades ont pu donner leur sang pour les nôtres,  
Ton prince peut avoir péri par loyauté pour nous,  
Nous voulons danser en attendant la retraite.  
Et tu ne connais ni fox-trot, ni tango.

En relisant cette « ballade du réverbère », je crois déceler une ironie secrète : n'est-ce pas la France de Péguy, incomprise par Volkoff, qui n'aimait ni Péguy ni

---

<sup>96</sup> Je ne peux ici développer toute la théorie de Volkoff sur la greffe du vers accentuel sur la prosodie française, c'est un de ses emportements favoris, il y a consacré tout un livre en anglais, *Vers une métrique française*, plaidant pour un vers français accentuel. Cet ouvrage provient de sa thèse de doctorat, et il est dédié à son oncle du côté maternel, Pierre Porohovchikov, ou « oncle Pétia », qui a, semble-t-il, joué un très grand rôle dans sa formation. « Un grandissime monsieur », dit le neveu dans *La Garde des ombres*. Mais le neveu se trompe en traduisant le surnom que lui donnait la nounou de famille : « samodour » ; il traduit « le Farfelu », là où il faudrait plutôt « le Tyranneau », mais il est des fautes de traduction induites par l'affection. Ensemble oncle et neveu publièrent les *Vers centaures*, que je n'ai pas pu trouver.

Claudiel, n'est-ce pas cette France des « Mystères » de Péguy<sup>97</sup>, France aux clochers pointus (mais aux vespasiennes accolées, ajoute l'exilé russe), qui répond à l'Exilé : Tu ne m'aimes pas ? va-en ! Le miséreux exilé arrive au réverbère, pose sa main sur la tige de fonte aux fleurs moulées, en fait le tour, et rentre au pays.

Et j'ai fait le tour de son tronc nauséabond,  
Et je suis reparti pour d'où j'étais venu.

Le poème de Mikhaïl Miloslavski, c'est le poème de l'exilé volkovien, mais un exilé rêvé, au moins autant que celui de Nabokov dans *Glory*, où le thème du retour fantasmé est conduit à l'extrême : « Parfois il pensait que la Russie secouerait le mauvais songe, que la barrière d'octroi bariolée se lèverait, et que tous rentreraient, occuperaient leurs anciennes places – et, ô Seigneur ! ce que les arbres avaient poussé, ce que la maison avait rapetissé, quelle tristesse et quelle félicité, et quel parfum a la terre... » Mikhaïl termine ainsi sa ballade :

De temps en temps je jetais un regard derrière moi,  
Et le vent nous knoutait toujours à coups redoublés,  
Mais ce n'était plus moi qui avais faim et froid,  
C'est le réverbère qui soudain s'éteignit.

Le poème du réverbère fait songer aux « Douze » de Blok, ce poème en vers libres, écrit par une nuit de janvier 1918, et qui disait la tourmente de vent, une ville affamée livrée aux pillards, une petite vieille qui regardait un calicot révolutionnaire qui aurait tellement mieux servi à faire des bandes molletières pour les gosses... Le poème de Blok dit toute la hargne du nouveau monde qui a pris la rue et le monde en sa main. Ici le vieux monde où s'est réfugié le fugitif lui lance sarcastiquement : « Que veux-tu qu'un réverbère fasse d'un ivrogne de plus ? »

---

<sup>97</sup> Carla Volkoff a eu la bonté de m'indiquer certaines des lectures favorites de Vladimir, ce qui a complété ma connaissance, mais évidemment il reste des trous. Je pense que Volkoff ne pouvait pas aimer Claudel, ni Péguy par excès de proximité, pour ainsi dire, et parce que le catholicisme affiché de l'un et de l'autre faisait mal « intersection » avec sa foi orthodoxe renouvelée au contact du théologien Serge Boulgakov.

Miloslavski est rentré, il a falsifié les enquêtes sur ses origines, il a renoué avec Bernhardt, le bourreau raffiné, l'occupant de la Tchaïka, qui a pris Elusive pour femme. Dans l'engrenage de ses basses œuvres, Bernhardt lâche d'abord Miloslavski aux bourreaux de la Loubianka, puis Elusive à son tour. Il est d'ailleurs prêt à payer de sa chair, qu'il n'aime [395] pas, car il sait que le bourreau sera dévoré par la machine à torture qu'il a servie. Saturne dévorant ses enfants, c'est la plus vraie, la plus intime métaphore de la Révolution. Au fond de lui-même il ne songe à sauver que sa fille, la Lumière, Photine, baptisée en secret par la Nounou des Miloslavski, Svedana qui, machinalement, tous les soirs, prie pour ses morts, y compris l'oncle Mikhaïl. La gentilhommière des Miloslavski <sup>98</sup> se trouve près de Saint-Pétersbourg, et Bernhardt y est arrivé comme précepteur par les nuits blanches, quand le ciel est « vraiment comme une mamelle pressée sur le monde ». En un sens, c'est toute l'ancienne Russie, cette mamelle pressée sur le monde... La Russie de Volkoff est à la fois précise, et comme vue de loin, dans le lait du souvenir. Avant ses nombreux voyages en Russie post-communiste, où il refit le périple de Michel Strogoff, rendit visite à ses ancêtres à Omsk, lança depuis Saint-Pétersbourg une bande dessinée sur saint Vladimir – c'était une Russie irréelle, héritée par l'enfance, la mère, le père, les contes et les livres. Un souvenir de ce qui n'avait pas été. Son *démontage* de l'histoire russe, de cette paranoïa qui s'empare de tout un peuple, de ce Maître qui martyrise parce qu'en histoire « nous sommes des grossistes », tout fait grand guignol, mais tout serre néanmoins le cœur ; tel son comique et pitoyable bourreau littéraire qui rentre langer sa fille après avoir étrillé des écrivains dont le sort physique et moral dépend de lui... Ses aveux publics au Grand Procès du Complot des poètes sont extraordinaires : « J'ai fait de mon mieux pour plonger la littérature soc-réaliste dans un état de putréfaction nauséabond. Je suis pourri jusqu'à la moelle des os et j'ai le besoin irrésistible de faire pourrir tout ce que je touche. » Volkoff, comme dans tous ses romans futurs, a une façon outrancière et vraie dans son outrance de montrer le fonctionnement d'une Russie incubatrice de Vérité, et donc accoucheuse de violences sans précédents.

---

<sup>98</sup> Volkoff a voulu faire de la gentilhommière, nœud de la vie seigneuriale russe, berceau de la littérature et de la culture russes, un nœud de son roman, mais un nœud mythique, puisque cette culture-là a vécu, On songe en le lisant non seulement aux innombrables nichées de gentilshommes, à Otradnoe, le fief campagnard des Rostov de *Guerre et paix*, mais plus encore à Oredèje, le domaine estival des Nabokov, où l'on éprouvait aussi l'influence des nuits blanches.

L'intersection qu'élabore Volkoff est évidemment d'ordre mystique puisque les anges, qui sont en continuelle action et interaction, avec leurs protégés (lesquels les malmènent autant qu'eux tentent de les protéger), dialoguent sans relâche sur le proscenium. Un *proscenium* qui est ici l'Algérie de la fin de période française, celle où Volkoff a servi (moi aussi), et qui revient dans toute son œuvre, y compris son dernier roman, posthume, *Le Tortionnaire*. Un *proscenium* où se débattent François et Solange, elle assistante sociale sous identité usurpée, lui colonel dans un régiment qui mène une dure répression, où l'on fait la chasse aux terroristes, mais sans torturer.<sup>99</sup> Le colonel est un baroudeur jovial, donjuanesque, délicat et brutal, poète. Il est ce que Volkoff a été partiellement, aurait voulu être partiellement, mais aussi ne pouvait pas être (Beaujeux est français de souche). L'*intersection* n'a pas lieu qu'entre Solange et Beaujeux, mais également entre Solange [396] et le frère puîné de Miloslavski : dans *Les Maîtres du temps*, Beaujeux retiré en sa tour à Majorque reçoit la visite d'un ancien subordonné qui, lui, a payé de deux ans de prison sa désobéissance inspirée par l'OAS, Milo, Milo qui va se faire moine orthodoxe, afin de parachever son ascèse de combattant, Milo, ou plutôt Miloslavski. « J'avais un oncle, confie-t-il à Solange. Il avait émigré. Des années, il a vécu en France. Et puis il a écrit un poème sur un réverbère et il a décidé de rentrer. Un soir, il est venu voir mes parents pour le leur dire. Je n'étais pas encore né alors. Il prétendait que c'était le réverbère qui lui avait commandé de rentrer. Vous savez que les moines changent de nom ? si on me le permet, je prendrai le sien. » Solange, à son tour, dans une conversation matinale, révèle à Milo qui elle est, qu'elle connaît la chère gentilhommière de la Tchaïka, qu'elle prie tous les soirs pour Mikhaïl, le frère qu'il n'a pas connu.

Ainsi les *Humeurs de la mer* organisent l'*intersection* entre une Russie déposédée d'elle-même, démonisée, livrée au Maître des bourreaux, et une France en proie au décolonialisme ; mais les deux pôles de la chaîne sont eux-mêmes des vecteurs mouvants dans une sorte de jeu gnostique où le Mal accouche du Bien, où tout père est une imitation ou une caricature du Père, où tout est antithèse, tout est *vide* par rapport à un *plein*. Pécheur par rapport à un Sauveur. *Le Réverbère*

---

<sup>99</sup> Étrangement, Volkoff aura beau dire et redire qu'il n'a pas torturé, qu'il a toujours refusé de torturer, du fait qu'il pose la question de l'usage de la torture dans ses romans, il est constamment soupçonné d'avoir torturé. La preuve étant tirée... de son œuvre... Ainsi a-t-on pu accuser sans fin Nabokov d'avoir violé les fillettes, ou Soljénitsyne d'avoir été un agent du KGB.

est la borne du cirque, la *meta* autour de quoi tourne le char de l'homme, à l'extrême avancée de sa course, et qui ramène Miloslavski en Russie soviétique, où il mourra aux mains des sbires de son ancien ami Boris Bernhardt. Le binôme Russie-Occident n'est en somme qu'un des aspects d'autres polarités plus puissantes et plus cosmiques, le binôme Père-père, le binôme Créateur-poète, le binôme Paradis-utopie. Et ce binôme se résume à deux auteurs de prédilection, deux poètes de l'action comme du verbe qui sont tous deux adulés par le marionnettiste qui a soufflé vie et indépendance à ses marionnettes : Tolstoï et Monluc. Le grand batailliste russe qui décrit comme une musique la mort au champ d'honneur du petit Pétia Rostov, et le chroniqueur vaillant seigneur qui écrivait fièrement : « Un homme en vaut cent, et cent n'en valent pas un » : courageux capitaine qui se mettait sous le feu ennemi au siège de Sienna pour sauver ses hommes mais bourreau contre son cœur qui faisait trucider sans hésitation des séditeux en sa Gascogne natale du temps de l'insurrection huguenote !

On peut aimer ou pas le panache de Volkoff narrateur, narrateur du temps et de ses avatars, bretteur avec Dieu dans sa mire, mais on ne peut refuser à sa Tétralogie ce qu'elle est : un des grands livres français de la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle. Pourtant, on le sait, ce n'est pas elle qui apporta à l'auteur le parfum de gloire et le ressac de célébrité. Elles lui vinrent des exercices en « retournement » auxquels il se livra dès qu'il eut achevé l'écriture gigantesque des *Humeurs*. *Le Retournement*, *Le Montage*, *L'Hôte du pape*. Un jour François Mauriac avait dit en parlant de Claudel : « Tout engranger pour le compte du Père, tout, *etiam peccata* ». Cette devise, n'en déplaise à Volkoff et son aversion pour Claudel, pourrait aussi être celle de Volkoff lui-même. Sauf que les péchés dans l'univers de Volkoff ne sont pas « comptabilisés » à la manière catholique, mais simplement pris en charge comme une obligation d'humain face au divin, une obligation de faiblesse face à la toute-puissance.

[397]



Je le redis, je ne suis pas un fanatique de sa théorie sur le rôle universel de la désinformation ; Volkoff croyait, je n'y crois guère, mais certains de ses romans-poèmes de *montage-démontage* sont si talentueusement agencés que le monde

prend une structure de message chiffré. La gouaille et la désinvolture extraordinaires du conteur en désinformation font passer des formules énormes, à l'emporte-pièce, comme celle-ci, attribuée au héros du *Montage* : « je serai l'incube de la pensée française ! » La série de livres ravageurs que le « monteur » met en place comporte deux « livres blancs », l'un sur Dieu, et l'autre sur la police. La conversation qui nous le révèle a lieu au restaurant russe de Paris par excellence, « A la Ville de Petrograd », en face de Saint-Alexandre-Neovski, rue Daru, dans le XVII<sup>e</sup> arrondissement. Par amusement et pour égarer son lecteur, Volkoff, de surcroît, creuse des galeries langagières russes sous sa forteresse française : équivalents des diminutifs russes, termes d'affection comme « Mon tout en argent » ou traduction de prières orthodoxes en slavon d'Église. La démesure est là aussi à l'appel : l'odalisque slave et parisienne chez qui ont lieu les rendez-vous entre officier traitant et officier traité dit à Alexandre, qui se plaint d'avoir la gueule de bois :

Les désirs de mon seigneur sont des ordres Nous *vodkerons*. Rien de tel pour faire passer ce que vous avez. Cela s'appelle *opokhmelitsia* – quelle langue ! appartenir à une race qui a inventé le russe et le knout !

Vrais et faux imposteurs se succèdent à cadence accélérée dans les coulisses du montage, les libelles dissidents s'échappent comme de la vapeur des prisons psychiatriques soviétiques, prenant tournure de bylines absurdes et pastichant la littérature russe d'opposition du XIX<sup>e</sup> siècle : le vrai faux dissident fait passer son libelle « Que pense la Vérité russe des mass media, ou la Cloche Châtiée ». Allusion, bien sûr, à *La Cloche* de Herzen, qui était publiée à Londres et lue par toute la Russie, Tsar compris, et à la cloche d'Ouglitch, qui fut solennellement fouettée pour avoir toléré le meurtre du Tsarévitch ! Allusion aussi à *La Vérité russe*, un code de lois russe du XI<sup>e</sup> siècle, et plus tard un projet de dictature à la romaine rédigé par Pestel, un des Décembristes pendus après le coup d'État manqué du 14 décembre 1825. C'est toute la démesure de la pensée historique russe qui est ici pastichée, ou plutôt reformulée dans un inquiétant *simulateur* idéologique. Le plus inquiétant de ces simulateurs est le Vatican <sup>100</sup> de *L'Hôte du pape* : Volkoff, on

---

<sup>100</sup> Volkoff n'ignorait pas le poème satirique de son cher Alexis Tolstoï sur « la Révolte au Vatican ».

le sait, a exploité l'épisode de la mort du métropolite Nicodème dans le bureau de Jean-Paul I<sup>er</sup>, lequel allait décéder à son tour deux semaines plus tard.

*L'intersection* est ici, si l'on peut dire, au plus haut niveau théologique ! On retrouve le goût de Volkoff pour les montages idéologiques si intriqués qu'on ne saurait les démêler : comment dire si Ilia est plus métropolite que général du KGB ? ou plus général que métropolite, ou l'un des deux seulement, ou les deux à la fois... Les grands dialogues avec le patriarche, puis avec le pape, sont de magnifiques exercices en théologie, où l'auteur s'essaie à convertir un langage en un autre, le russe en français, et l'orthodoxe en [398] catholique, et vice-versa. *L'Hôte du pape* a tout d'un thriller d'espionnage, avec filatures, enlèvement et exfiltration d'agent, avec lupanars clandestins et empoisonnements à la Borgia. Les deux protagonistes, tous deux issus de la figure du « trêtre », sont étonnamment vivants, Volkoff ayant réussi la gageure de leur donner une double existence tout en les affranchissant du mensonge. Et le dialogue entre les deux chefs d'Église, où l'un voudrait arracher à l'autre le troisième secret de Fatima, mais qui se termine par la mort de l'un et l'absolution donnée par l'autre, est un moment mystique qui transcende le simple thriller.



J'ai déjà mentionné l'amour de Volkoff pour un de ses auteurs d'enfance, Alexis Tolstoï. C'est par sa médiation que l'enfant Volkoff est entré dans l'histoire russe, ainsi d'ailleurs que d'innombrables autres enfants russes : plus précisément par le roman *le Prince Serebriany*, chef-d'œuvre de cruauté et d'harmonie, mais aussi par les grandes ballades historiques. A. Tolstoï y a réussi le prodige de dénoncer la terreur du Terrible, les pages les plus sanglantes de l'histoire de son pays et du royaume, tout en inséminant à la narration des moments poétiques et tendres : l'âme sauvage et tourmentée d'Ivan IV, les mœurs violentes de l'époque, le vieux moulin dans les marécages avec son meunier-sorcier, les chansons épiques ou élégiaques, les scènes au monastère où le fils du bourreau d'Ivan, Maliouta Skouratov, se fait moine pour expier les péchés abominables de son père... Alexis Tolstoï était poète, chroniqueur et humoriste, un poète satiriste dont la ballade « Histoire de l'État russe de Gostomysl jusqu'à Timachev » a pour toujours formé

le rapport persifleur qu'ont les Russes avec eux-mêmes, le petit refrain goguenard de la ballade étant devenu une comptine presque inconsciente qui s'égrène en tout temps et en tout lieu de la Russie :

Écoutez, les enfants !/Ce que Pépé va dire.  
Notre pays est grand,/Mais il n'y a pas pire !

Vladimir Volkoff a donc décidé de reprendre le flambeau d'Alexis Tolstoï à peu près là où celui-ci l'avait laissé, lorsque Godounov devient le favori d'Ivan le Terrible. Ce nœud d'histoire russe est celui qui a attiré tous les poètes, depuis Pouchkine, qui avait pris l'argument de sa tragédie *Boris Godounov* chez l'historien Karamzine : un souverain vertueux, mais qui a ourdi, ou laissé ourdir, un assassinat, celui du tsarévitch Dimitri à Ouglitch. De ce fait le tsar Boris est persécuté par les cauchemars du remords (dans des scènes shakespeariennes, inspirées de Macbeth, il voit et revoit chaque nuit « des garçonnetts sanglants en travers de ses yeux » <sup>101</sup>). Le Temps des Troubles, qui sépare la mort du tsar bourreau, fou et moine à la toute fin de ses jours, de l'avènement du jeune prince Romanov, fondateur d'une nouvelle dynastie appelée à forger l'empire russe et à régner [399] jusqu'en 1917, ce Temps des Troubles, si caractéristique par une incroyable et très russe succession d'imposteurs <sup>102</sup>, était devenu lors de la Révolution et de la guerre civile un poncif du roman historique. Un autre Tolstoï, le troisième, Alexis Nicolaïevitch. Tolstoï, y fait constamment allusion dans le premier tome de sa trilogie *Le Chemin des Tourments*. <sup>103</sup> Pour Alexandre Soljénitsyne, c'est une

---

<sup>101</sup> Les historiens nous ont depuis démontré l'inconsistance de l'accusation portée contre Godounov, mais il était trop tard : le père de l'historiographie russe, Karamzine, avait fait son œuvre, Pouchkine avait écrit sa tragédie shakespearienne, rien ne pouvait plus effacer le sang de la conscience de Boris. L'opéra de Moussorgski parachevant cette erreur judiciaire de l'histoire...

<sup>102</sup> On retrouve le fourmillement des imposteurs au XVIII<sup>e</sup> siècle, et c'est sûrement un des traits spécifiques de l'histoire russe. Et une des sources des « montages » volkoviens. Mais il y a un imposteur français dans le *Professeur d'histoire*, un certain Capet, qui se persuade qu'il descend des rois de France.

<sup>103</sup> Alexis Nikolaïevitch Tolstoï fut un « retournant » de la première heure. Sa trilogie est remarquable en ce que son inspiration glissa de l'apologie des blancs à la glorification de Staline (du premier tome paru en émigration, puis légèrement retouché au troisième tome, qui décrit la bataille de Tsatitsyne *post glorificationem ducis*). Il va de soi que Volkoff avait aussi attentivement lu la Trilogie.



évidence que la Russie qui s'autodétruit sous Eltsine est un retour au Temps des Troubles. Autrement dit cette référence est presque maladivement cultivée dans la mémoire russe. Le moine défroqué Grigori Otrepiev, le boyard Chouïski, le Second Faux Dimitri, dit le Voleur de Touchino, l'intrusion des soldats de Sigismond II de Pologne, avec Sapieha à leur tête, l'appel de Chouïski à la Suède, le siège de la Trinité Saint-Serge par Sapieha et ses Polonais, le Faux Théodore, l'élection au trône russe de Ladislas, fils de Sigismond de Pologne, l'assassinat du Second Faux Dimitri à Kalouga, l'appel à la résistance contre les Polonais de Liapounov, l'insurrection menée par le boucher et échevin de Nijni-Novgorod Minine et par le prince Pojarski, la fuite de Ladislas et enfin la convocation d'un Concile de la Terre (*Zemski sobor*) et l'élection en avril 1613 de Michel Romanov, fils de Feodor, devenu le patriarche Filarète : tels sont les principaux jalons de ce Temps des Troubles, et Volkoff lit et relit tous les historiens classiques russes : Nicolas Karamzine, bien sûr, le père de l'historiographie russe, mais plus encore Serge Soloviev, qu'il suit très fidèlement dans sa relation des événements, et auquel d'ailleurs il exprime sa reconnaissance et rend son dû.

Ainsi naît la série des romans historiques qui tous tournent autour du destin de la famille Psar. Psar signifie « valet de chiens ». Et l'on se rappelle que le dernier des Psar inventés par Volkoff est le héros du *Montage*, et que son nom de code, *Opritchnik*, vient de la milice sauvage qu'Ivan IV avait formée, dont les emblèmes étaient le balai et la tête de chien, symboles qui reparurent dans Moscou à l'époque du pacte Ribbentrop-Molotov, c'est-à-dire quand Staline ne cachait pas son admiration pour les méthodes de Hitler avec ses SS. La trilogie de Volkoff reprend les principaux épisodes du Temps des Troubles (Alexis Tolstoï a aussi écrit une trilogie dramatique sur la période, mais, trop statique, elle a beaucoup moins inspiré Volkoff que les ballades et le roman *Le Prince Serebriany*). Ce qui domine dans la trilogie (*Les Hommes du Tsar*, *Les Faux Tsars*, *Le Grand Tsar blanc*), c'est la jubilation narrative du Russe Volkoff amené à décrire en français imagé et gouailleur la Russie de la fin du XVI<sup>e</sup> siècle, un Kremlin aux chaussées de bois, des faubourgs d'artisans gorgés de chalands et de marchandises, une Trinité-Saint-Serge grouillante de pèlerins, des salles de banquets encore souillées du sang des massacres d'hier, des noces forcées, des repaires de brigands, un monde de suppliants et de bourreaux, d'effrontés imposteurs et d'aristocrates vendus ou vendant. Ce sont aussi, bien entendu, les entreprises d'espionnage, le Vatican dé-

légua son Imposteur pour [400] « retourner », autrement dire *convertir* la Russie orthodoxe. Le jésuite Possevino ourdit donc la conversion clandestine du souverain futur de la Russie, son « retournement », opération commanditée par le pape Clément VII, mais décommandée par son successeur Paul V. Dans une des ses belles scènes de *dialogue-affrontement* qu'affectionne Volkoff, et qui expliquent aussi son goût et talent pour le théâtre (en particulier dans la pièce *Yalta* : autres temps, mais même ruse de l'histoire). Volkoff s'amuse donc très sérieusement à imaginer la confession de l'imposteur Dimitri, à Cracovie, recueillie par un envoyé du pape, il sait subtilement distinguer la *direction d'âme* du père spirituel orthodoxe de la *confession-récurage* d'âme des catholiques... Dimitri, engourdi, récuré, admis à la communion latine, violé pour ainsi dire par le père Barezzi, donc « retourné », car si même il revient à sa foi orthodoxe, il se sentira toujours traître à lui-même... Autre stratagème narratif, mais des plus efficaces, les deux frères ennemis, Sergo et Alexandro Psar, de sang tatare et de fidélité russe, l'un servant le Voleur de Touchino, l'autre le tsar Boris. « Ce Tatare qui avait l'air d'un bard de muscles était tout simplement tout ce qu'il restait de fidélité en Russie pour le tsar Boris. » Dans le *Grand Tsar blanc*, le désordre et la violence culminent en de superbes scènes que Volkoff a empruntées au pesant et toujours très détaillé Serge Soloviev, mais en lui donnant une flamme ardente ; telle la scène où le métropolite Filarète, dépouillé de sa mitre, cape violette, robe dorée, icône d'or et d'émail qui paradait sur son poitrail, à présent vêtu d'un bourgeron d'ouvrier, coiffé d'un grotesque bonnet tatare, est promené par les Polonais dans les rues de Rostov en compagnie d'une catin demi-nue. « La servante de Dieu Afrossinia te demande pardon, monseigneur, d'être assise aux côtés d'un saint », dit la catin, et le métropolite dans son accoutrement de dérision lui répond : « Il n'y a qu'un seul saint et qu'un seul Seigneur. Tu ne connais pas les abîmes de mon cœur. Que la servante de Dieu Afrossinia prie le Christ pour l'indigne évêque Filarète. » L'auteur poursuit : « Et ils voyagèrent en silence, indifférents aux moqueries de l'escorte, priant l'un pour l'autre et pour la Russie. » Il y a dans certains moments de grandeur de la Trilogie comme un reflet d'un des livres français qu'aimait particulièrement Volkoff, *Cinq Mars* de Vigny dont la rigueur narrative et la droiture militaire l'enchantaient.

C'est un vieux devin qui explique à Alexandro ce que le meunier d'Alexis Tolstoï disait aussi à sa façon :

L'Église ne triomphera qu'à la fin des temps, et, pour le moment, il faut bien que nous vivions dans le monde tel qu'il est, avec les serpents, les astres, les *léchié* des bois et des marécages, les *roussalki* des rivières, les *domovoï* des maisons. C'est aussi pour combiner tout cela que les tsars ont leur utilité. Le Tsar, vois-tu, ce n'est pas seulement un homme qui gouverne les hommes, il a un corps de lion et une tête d'ange, il communique avec la cave du monde et son grenier, à tout prendre ce n'est même pas un homme du tout, mais plutôt un monstre de l'Apocalypse. C'est ainsi qu'il faut entendre les tsars. Ils prennent sur eux tout le mal du monde et, que nous avons de la chance, ils le transforment en bien. Cela ne va pas sans danger pour leur âme immortelle. <sup>104</sup>

[401]

Volkoff n'était pas sans savoir tout ce que les slavophiles ont écrit sur le Tsar qui porte le poids du mal, affranchissant son peuple du péché, un rôle de porteur de Dieu à l'envers, si l'on peut dire, mais ici il se plaît à donner une variante populaire, poétique du mythe du Tsar sauveur du peuple.

La grande originalité de la trilogie, je ne crains pas d'avancer une lapalissade, c'est qu'elle soit en français, dans un français succulent, bariolé, farci de termes de métiers, de guerre, de théologie. Lisons la description de l'échoppe du boucher Minine, appelé à sauver Moscou avec le prince Pojarski :

---

<sup>104</sup> Dans *Du roi*, Volkoff précise avec sa verve inimitable sa définition de la royauté, elle est avant tout biologique : que le Roi vive, voilà ce qu'on lui demande avant tout, et ce pour quoi on est prêt à se sacrifier. Il ne développe point l'idée du Roi prenant sur lui le péché du monde. Dans sa lettre finale au prince (il s'agit du grand-duc Wladimir, à qui V.V. avait été présenté à l'âge de 19 ans, avec qui il fonda l'Association Saint-Wladimir) il dit : « Nous sommes amenés à nous demander le visage que prendrait un État qui se voudrait d'abord humaniste. Ce pourrait être, Monseigneur (je le dirais au prince dans les yeux), un visage d'homme. » Nous avons parlé, Vladimir Volkoff et moi, du grand-duc Wladimir, puisque j'ai eu le privilège de le connaître en tant que mon voisin à Saint-Briac-sur-mer.

Chaque fois qu'il menait un animal à l'abattoir, il lui embrassait le col, il lui caressait l'échine et lui parlait avec douceur : – Pardonne-moi, Bœuf, lui disait-il, ou Mouton, ou Cochon, selon le cas, tu vas périr sous mon merlin, mais ne va pas croire que j'aie quelque colère contre toi. Tu es, comme moi, une créature du Seigneur Dieu, et c'est lui qui a voulu que tu serves à la nourriture des hommes. Je veillerai que tu ne souffres point, ou le moins possible. Ne sois pas surpris du coup qui va te frapper : nous le recevons tous un jour ou l'autre, et nous ne souhaitons qu'une chose : que notre mort profite à la sainte mère Russie.

Ce n'est pas seulement un amusement stylistique, c'est la tentative de transvaser dans la langue française le parler populaire russe, imagé, tissé de doublets, toute la trame païenne également de la foi russe, si présente dans le *Prince Serebriany*, et si « parlante » à l'écrivain français Volkoff dont l'enfance avait été nourrie, dans une mesure normande qu'il décrit dans *La Garde des ombres*, par les contes et bylines russes d'une Russie absente mais présente. Écoutons Marina consoler son second Imposteur, qui tremble de peur en apprenant l'approche des troupes de Minine et Pojarski :

Mon beau cosaque ignorant ! Mon conquérant candide ! On t'a dit qu'il y avait une Russie, et tu y as cru, mais il n'y a pas une Russie, il n'y a que des Russes. Ce n'est pas la Russie qui marche, mon beau bêta, c'est un boucher et un troupière : depuis quand crains-tu les bouchers et les troupiers ?

Écoutons aussi la marieuse, dans l'épilogue de la Trilogie, s'expliquer sur sa démarche rituelle :

Plus clairement, mon pigeon ? Comment donc, mon pigeon ! Vous avez engendré-allaité, toi et ta femme, la plus belle fiancée de Kostroma. C'est comme qui dirait une cygne blanche, une colombe dodue. Nous, de notre côté, nous connaissons un faucon d'azur, un aigle incomparable...

La catharsis du conte populaire est à l'œuvre, mais il s'y ajoute le filtre (magique ?) du transfert de langue, qu'on peut aussi baptiser troc de langue, ou surimposition des langues, ou contamination des langues.

[402]

À l'exercice magique et même sacré de la traduction Volkoff a consacré une des *Chroniques angéliques*, et il vaut la peine de s'y attarder, même si son sujet ne touche pas directement à la nature bipolaire de l'écrivain. « L'Ange à la promesse » raconte la traduction de la Bible par les Septante. Le roi Ptolémée a libéré cent mille esclaves juifs, envoyé des royaux cadeaux au Grand-prêtre de Jérusalem et demandé une traduction du livre sacré juif, car il veut tout avoir en sa Bibliothèque. Syméon, un des savants juifs en partance pour Alexandrie, invoque l'ange protecteur des traducteurs, Zagzaguel.

Qu'est-ce, au demeurant, que traduire, sinon remonter de la langue de départ jusqu'à une idée qui peut s'exprimer dans toutes les langues et redescendre ensuite dans la langue d'arrivée ? Il ne s'agit pas d'un va-et-vient d'une langue à l'autre, mais d'un mouvement ascendant puis descendant, d'un jeu à trois, deux langues et une idée, et non pas entre deux langues. Sauf qu'il peut quelquefois en aller autrement. Si, au départ, c'est la langue qui a commandé à l'idée et non l'idée à la langue, comment faire pour obtenir de la langue d'arrivée un mandement qui aboutisse à la même idée ? Qu'en penses-tu, ange Zagzaguel ?

Soupçonneux, Ptolémée fait tirer au sort les équipes qui vont traduire les trente-six livres du Livre. Les problèmes vont bientôt commencer pour Syméon : comment traduire dans la langue de Platon « le tison enflammé posé sur les lèvres du prophète » ? Les Grecs ne se moqueront-ils pas ? Notons que Volkoff choisit précisément l'expression biblique par laquelle Pouchkine, en un célèbre poème, a défini le poète, celui sur les lèvres pécheresses de qui le Prophète a déposé le « tison enflammé ». Syméon s'est vu attribuer dans le palais de Ptolémée la traduction du livre d'Isaïe, il a soixante-douze jours devant lui et un « tachygraphe » à sa disposition. Il traduit le célèbre passage où l'Église chrétienne voit l'annonciation de l'Incarnation. Et voici que la traduction, par une nuit étoilée, se modifie d'elle-même. le mot « parthenos » apparaît, là où était écrit le mot « nymphé ». Ainsi

apparaît l'idée de la Vierge qui enfante. Syméon comprend que par le miracle de la traduction, le texte d'Isaïe vient de prendre enfin sa vraie signification...

Par cette belle fable, Volkoff plaide pour une traduction active, cocréatrice, et n'hésite pas à prendre pour exemple une des phrases les plus mystérieuses de la Bible. Un des grands agréments de son œuvre est le jeu avec le mystère de la traduction. Pas la traduction au sens habituel du terme, encore que Volkoff ait traduit, avec rigueur et vivacité, une grande partie des Récits de Tchekhov, francisant à merveille le texte afin de lui enlever ce faux vernis du pittoresque russe qui a tant déformé en particulier le dramaturge Tchekhov. Il veut qu'il y ait Tchekhov le farceur, Tchekhov le tendre, Tchekhov le cruel, mais par-dessus tout « l'écrivain Tchekhov fidèle au serment d'Hippocrate et, par là, à la justice de Dieu qui ne reconnaît point les visages, et fait pleurer sur les bons comme sur les méchants. » Ce qui fait que l'écrivain Volkoff a donné une des belles définitions qui soit de l'écrivain Tchekhov :

Il n'est pas, semble-t-il, un personnage, si disgracié qu'il soit, sur qui ne s'épanche la sympathie, le débusquant par la même occasion de ces limbes de l'indifférencié où nos personnages ont accoutumé de se cacher de nous comme Adam se cacha de Dieu après sa chute.

[403]

Ses traductions de *Kachtanka*, de *Vanka*, ou de *La Steppe* sont autant de merveilles. Un peu comme si la compassion de Tchekhov, débordant d'une langue dans l'autre, assumait une sorte de « communion des saint ». Et c'est aussi une communion des saints que la traduction pour lui, simple et généreuse où, sur la pointe des pieds, l'âme tente de voir l'Autre versant. On trouve chez Volkoff une tentative pour transvaser le mystère d'une langue dans l'autre. Ainsi la petite Svetlana des *Humeurs de la mer*, tous les soirs, répète la prière :

Empare-moi, Seigneur,/par la force de Ta vivifiante croix, et me conserve de tout mal./Aie pitié de ma petite maman, d'oncle Mikhaïl supplicié,/et de moi pécheresse !

Il y a là une prière que les orthodoxes répètent constamment, la prière à la Croix vivifiante. Mais le mot « oukrepi » est traduit ici avec une inhabituelle rudesse par « empare-moi », et le narrateur éprouve le besoin de nous fournir une explication, car il a recours au vieux français : *emparer* au sens de fortifier. Ce qu'explique l'ange Grand-Michel à l'ange Petit-Michel : « Je vous l'ai dit : c'est une langue morte. *Emparer* signifie entourer de remparts. Mais la vieille femme elle-même, je vous assure, ne comprenait pas les trois quarts de ce qu'elle disait. Ou du moins, elle n'en comprenait pas l'enveloppe verbale, l'écorce rationnelle. Les langues sacrées ne sont pas faites pour autre chose : elles compensent, grâce à l'estompement de leur distance, la précision trompeuse des mots humains. » Quelle explication de texte administrée par des anges ! Traduisant ici, un acathiste à saint Serge, là, la liturgie des Vigiles Pascales, Volkoff s'exerce à transférer le sacré. En particulier dans son récit à thème serbe, *La Crevasse*, dont le héros est un pope paysan, devenu tchetnik (résistant monarchiste) après avoir assisté impuissant au massacre de toute sa famille par les Allemands et leurs collabos.

Dans une autre des *Chroniques angéliques*, Volkoff imagine trois récits apocryphes sur le jugement et la fausse exécution de Dostoïevski, sur la place d'armes du régiment Semionovski, dans la nuit du 22 au 23 avril 1849. C'est un récit magnifique, une rêverie sur l'écrivain le plus prophétique et le plus rembrandtesque de la littérature européenne. Première hypothèse, le conjuré Dostoïevski est exécuté, selon le jugement de la Cour martiale. Deuxième hypothèse, il est gracié et, nuitamment, convoqué chez le Tsar. Là, au Palais d'Hiver, se déroule une scène « dostoïevskienne », mais comme il n'en manque pas dans l'histoire russe, le tête à tête du captif et du Maître, du supplicié et du Bourreau, en l'occurrence du prisonnier Dostoïevski, arraché au ravelin de la forteresse Pierre-et-Paul, et qui, en entrant chez le Tsar, se signe devant l'icône. C'est l'icône qui accompagnait Pierre à la bataille de Poltava, dit le souverain, étonné par la foi orthodoxe du révolutionnaire. Le Tsar demande au prisonnier qui il est en réalité. Et le prisonnier, dans une étrange égalité entre roi et bagnard, demande à son tour : « Et toi, qui es-tu, Sire ? », forçant le Tsar de toutes les Russies à définir sa mission. Alors le Tsar déclare au prisonnier qu'il lui confie la mission d'aller au bagne, de rencontrer le peuple, et de lui faire rapport quatre ans plus tard. La scène du retour au Palais, quatre ans plus tard, d'un homme émacié, à longue barbe, aux allures de fol en

Christ est superbe. C'est la confrontation du Prophète et du Roi, de Nathan et David...

[404]

Il faut que tu saches que tu ne libéreras pas le peuple russe en lui promettant le bonheur. Il ne ressemble pas aux autres peuples, il ne s'intéresse pas vraiment au bonheur.

Vladimir Volkoff, lui, s'intéressait au bonheur, et c'est pourquoi il fut aussi consciemment, profondément français de plume qu'il fut russe de cœur, profondément et sciemment, mais point poétiquement, puisqu'il n'écrivit pas en russe. Dans cette deuxième variante, le Tsar écoute le prophète bagnard, affranchit les serfs avec dix ans d'avance sur l'histoire (dix ans de gagnés !), évite à la Russie la guerre de Crimée... Troisième variante, « la vraie » : la grâce arrive au dernier moment, mais sans rendez-vous secret au Palais d'Hiver. Et l'avenir réserve à Dostoïevski la gloire, mais le chaos au Palais du Tsar russe... Une variante « vérité » terrifiante et poétique puisqu'elle nous a donné Fiodor Dostoïevski. Volkoff aurait préféré la variante emphatique, l'impossible, celle où le Roi eût écouté le Prophète.

« Nous allons travailler ensemble, toi et moi », dit Nicolas I<sup>er</sup>, à Dostoïevski. Nous allons travailler ensemble, toi et moi, auraient pu dire la langue française à la langue russe, dans une de ces prosopopées totalement folles qu'aimait tant Vladimir Volkoff... *Le Mistère de saint Vladimir*, un de ses plus beaux textes, en est la preuve vivante. Pastiche de byline, à première vue :

Ce n'est pas le soleil rouge qui luit au ciel,/c'est Kiev la belle cité où  
l'on festoie  
Chez le prince le plus radieux, chez Vladimir.

dit le ménestrel, et Vladimir Soleil Rouge chante en répons :



Te voilà donc, Kiev natale, cerclée/De cerisiers fleuris, crénelée de heaumes.

Ma maternelle Kiev ! Ma sourcilleuse !/Ma savoureuse ! J'ai joué sur tes vieux quais

Et les bouchons que je confiais au Dniepr/Voguaient peut-être bien jusqu'à Byzance,

La ville de pourpre des chrétiens...

Il fallait du culot pour faire un mystère français médiéval avec la vieille Chronique de Nestor, pour « emparer » de bonne langue française ancienne le récit de la conversion de Vladimir, prince païen, à qui Hilarion, le métropolite, l'auteur du fameux *Sermon sur la Loi et la Grâce* demande : « Comment le Christ a-t-il pris feu en toi ? » Il fallait du culot pour clore la pièce de *Yalta* par le chant de la « poissonne de la Volga » :

Je secrète sans relâche, j'exsude, je saigne/Mon suc de femelle, mes perles noires,

Mes prunelles innombrables, mes yeux succulents,/Ma descendance chérie, dévorée ;

Je suis, sous l'eau de la terre, la poissonne,/russe, maternelle, intarissable,

La mine de sel noir du monde, l'esturgeonne,/Le pardon, la chance toujours redonnée,

La bonde débondée de fécondité.

Et s'il m'est permis de pasticher à mon tour Vladimir Volkoff, V.V., je dirais que les deux langues, la française et la russe devaient à la fin de *Yalta*, comme à la fin de presque tous ses livres, être toutes deux derrière lui, comme les anges gardiens d'*Intersection*, et se congratuler en souriant. Nous connaissons le nom d'un des deux anges, c'est Zagzaguel, l'ange de la traduction. Qui est l'autre, Vladimir ?

[405]

VIVRE EN RUSSE (2007)

## XII

---

# FANTÔMES DU GOULAG

[Retour à la table des matières](#)

[405]



[407]

**VIVRE EN RUSSE** (2007)**XII. FANTÔMES DU GOULAG****A.****HUMAIN INVISIBLE  
OU VASSILI GROSSMAN**[Retour à la table des matières](#)

Voici un rare cas où il nous est donné de remonter vers les sources d'un auteur génial, de découvrir les prémises de son génie après avoir succombé à sa puissance tragique. *Vie et destin* a paru en Occident quand ce texte fondateur pour la littérature du XX<sup>e</sup> siècle était oublié dans son pays, son auteur mort de chagrin, les exemplaires tous saisis par le KGB. Le pouvoir soviétique ne voulait pas d'un Tolstoï soviétique qui comprenait l'immensité des destins, des souffrances, des contradictions de l'homme vivant dans l'utopie réalisée, qui se nommait alors Union soviétique. Et quand le monde entier lisait et hurlait de douleur avec les personnages de *Vie et destin*, la bureaucratie littéraire soviétique se frottait les mains : elle avait liquidé un ennemi potentiel : oh, sans le liquider physiquement, et même après avoir tenté de l'acheter, or cet homme était un véritable écrivain soviétique, et *Vie et destin* était la seconde partie de *Pour une juste cause*, dont le titre initial, interdit par la censure, avait été *Stalingrad*.

Pourquoi Stalingrad ? Parce que « la mesure de l'homme fut éprouvée dans le brasier de Stalingrad ». S'il est un monument soviétique qui parvient à surmonter son style pompeux, c'est l'immense monument du Mamaïev Kourgan à Stalingrad, dit encore la cote 102, où s'accrochèrent les troupes venues en renfort quand la ville semblait devoir succomber aux assauts de von Paulus ; ce monument évoque Vad Yashem par la litanie des noms inscrits dans la stèle, par le labyrinthique cheminement du souvenir proposé au visiteur.

Vassili Grossman venait du mouvement le plus utopique de la littérature soviétique, ses amis étaient des écrivains du groupe de « Pereval », fondé par Voronski dans les années vingt, des utopistes unanimistes dont les plus connus furent Ivan Kataïev et Andreï Platonov. L'unanimité est le fondement poétique de la prose de Grossman, une sorte d'eucharistie, de solidarité humaine fondamentale, de Voie lactée du pèlerinage humain sur cette terre. Rappelons-nous les héros de *Tchevengour*, de Platonov, qui errent dans la steppe cherchant à se coaguler, en quête d'un point utopique appelé *communisme*. Grossman chante sans se forcer l'unanimité de la mine, de la centrale hydraulique, de l'atelier, ou encore l'immense Volga qui est appelée à charrier tant de sang bientôt. Une sorte de paganisme actif, métallurgique même, emplit certaines pages, « où le travail de l'homme devient visible dans l'incandescence de la fonte liquide » ; le vent de la révolution qui soulevait les poumons de l'homme collectif passe dans les nostalgies sombres ou lumineuses de ses personnages.

[408]

Grossman se veut le Tolstoï de l'humanité nouvelle : ce qu'a fait Tolstoï pour la noblesse russe dans *Guerre et paix*, l'amalgame des âmes nobles avec le peuple souffrant, le rejet de la puissance des objets et de l'égoïsme, la fusion des deux âmes, il le fera pour l'homme révolutionnaire qui rejoint et entraîne le peuple dans l'épreuve inouïe infligée par la guerre.

De plus, Grossman croit à ce qu'on pourrait appeler « la fiction seule » : un droit souverain qu'a la fiction de s'emparer du réel, un droit qui métamorphose l'écrivain en Dieu le père, créateur du ciel et de la terre, des amours et des souffrances de l'âme collective. Grossman ne transpose pas servilement Tolstoï, simplement il le dépasse, il le surmonte. Sa famille Chapochnikov, qui se retrouve

une dernière fois en plein début de la guerre et des privations, ce sont les Rostov, comme c'est aussi sa propre belle-famille. La mort de Tolia équivaut à celle de Petia Rostov, mais les tribulations sont tout autres. Pierre Bezoukhov, c'est Strum, le savant juif, dont la mère est prise par l'occupation allemande, va se retrouver en zone occupée, être menée de force dans le ghetto pour y crever, et sa dernière lettre à son fils, que le rédacteur soviétique avait supprimée de *Pour une juste cause*, est un monument d'humanité qui serre le cœur. Non que Grossman soit un écrivain juif, ni même qu'il soit avant tout, comme le dit son exégète Simon Markish, un écrivain russe de destin juif (il n'a pas péri en tant que juif), mais il sait que le destin de juif est une des voies de la connaissance tragique de l'homme :

Le paysan qui nous a annoncé qu'on était en train de creuser les fosses communes raconte que sa femme a pleuré toute la nuit et qu'elle se lamentait : ils sont tailleurs et cordonniers, ils travaillent le cuir, ils réparent les montres, ils vendent les médicaments dans les pharmacies... que va-t-il se passer quand on les aura tous tués ?

Que dire des hommes, ajoute-t-elle, ils m'étonnent en bien et en mal.

Et cette immense humanité assemblée sur l'aire à battre où sévit le fléau de l'histoire, bien que Grossman ne puisse pas encore tout dire, nous dit les peurs, les trahisons, les méfiances, les héroïsmes, que ce soit celui du bataillon de condamnés revenus du camp, et que l'on tient à l'œil, ou des simples soldats qui vont tous mourir en défendant la gare encerclée sous un déluge de feu, ou la maison six bis de *Vie et destin* dans laquelle l'hérétique Grekov sauve deux amoureux en les renvoyant à l'arrière et meurt avec tous ses hommes.

Qui prendra les huit cents pages de Grossman ne les lâchera pas pour une simple raison : Grossman croit à l'homme, à la vie, et à la juridiction suprême de la littérature. Non seulement il ne se pose pas la question de la mort de la littérature, ou de sa déconstruction, mais cette question même cesse d'exister en face de ce brasier d'écriture.

Entre les première et deuxième parties de ce « Stalingrad », l'auteur s'est-il converti à l'antisoviétisme, a-t-il ouvert les yeux sur la nature profonde du régime ? Oui et non : il est le même, mais il a compris qu'il devait se redresser totale-

ment. Il poursuit l'éreintement des âmes dans la fournaise de Stalingrad, mais il a compris que l'utopie lactée de Platonov conduit à la servitude totale voulue par Staline et ses cohortes cyniques qui obéissent *perinde ac cadaver*.

[409]

Lorsque l'on demanda son avis à Choloikov sur la publication de *Pour une juste cause* il répondit : « A qui donc avez-vous confié la tâche d'écrire sur Stalingrad ? Êtes-vous devenus fous ? Je suis contre... » Le cruel imposteur était contre parce qu'il concevait la littérature comme une fabrique réagissant à la commande : il ne pouvait comprendre que Grossman écrivait « par la grâce de Dieu ».

Cette publication vient-elle trop tard ? Nos soirées ne sont plus libres, notre imaginaire est atrophié, nos visions du réel hachurées par un zapping culturel et iconique que récuse la grande littérature par son existence même. Grossman d'abord essaie de comprendre et montrer cette immense machinerie d'humain cruel qu'est une grande guerre : on sort de sa lecture moulu mais instruit comme un bleu passé par le champ de bataille, une bataille devenue une réalité non seulement pour les hommes mais aussi pour les animaux :

Les fourmis, les hannetons, les guêpes, les grillons et les araignées qui habitaient les steppes environnantes ne purent ignorer la bataille ; la terre creusée de trous et de galeries tremblait jour et nuit, secouée jusque dans ses tréfonds. Les musaraignes, les lièvres, les zizels mirent plusieurs jours à s'adapter à l'odeur de suie, à la nouvelle couleur du ciel, au tremblement du sol, à la chute de glaise dans leurs terriers.

À la panique cosmique du vivant, Grossman oppose la chimie nouvelle des âmes : les avarés se mettent à dilapider leurs richesses, les généreuses deviennent ténébreuses... En somme dans cette tolstoïenne « comédie des erreurs », l'homme n'est jamais ce que l'on croit, et surtout pas la somme de ses données personnelles. Rien n'y faisait : Grossman pouvait tenter de peindre la vanité de Hitler dans ses rencontres avec Mussolini, la dureté de Staline, l'incroyable réserve d'énergie des humbles, il n'était jamais « dans la ligne ». « Ai-je raison devant les hommes, et donc devant Dieu ? » écrivait-il, inquiet, à son ami Semion Lipkine. Tant qu'il sera lu, fût-ce par un seul, Grossman sera justifié...

Vassili Grossman, *Pour une juste cause*, traduit du russe, Lausanne, 2000.

*La dernière lettre*, Lausanne, 2000.

*Vie et destin*, Lausanne, 1983.

Semion Lipkine, *Le destin de Vassili Grossman*, Lausanne, 1990.



[410]

**VIVRE EN RUSSE** (2007)**XII. FANTÔMES DU GOULAG****B.****FRIEDRICH GORENSTEIN**[Retour à la table des matières](#)

Friedrich Gorenstein, mort en 2002 à Berlin où il vivait, émigré de Moscou, depuis 1979, était un des grands imprécateurs du XX<sup>e</sup> siècle. Sa voix de prophète courroucé était inimitable. Il laisse une œuvre remarquable, connue, mais insuffisamment. Il fut dramaturge (en particulier *L'Infanticide*, sur le drame qui mena Pierre le Grand à torturer et tuer son fils le tsarévitch Alexis), scénariste de films (*Solaris* pour Tarkovski, *Esclave de l'amour* pour Mikhalkov-Kontchalovski), et surtout romancier à la frontière du roman social et de la fable mythique. Il avait perdu à l'âge de trois ans son père, fusillé en 1937, à cinq ans sa mère. Il fut donc élevé dans un orphelinat soviétique, et connut cette dure lutte pour *La Place* (L'Age d'homme, 1991) qu'il décrit dans son superbe roman ainsi dénommé (la place de dortoir, la place dans le *socium* soviétique si compact, si dur, et que décrit un autre dissident, Zinoviev, la place de la Russie dans le monde). Mais surtout il prit conscience avec la guerre, la liquidation des Juifs dans les territoires pris par Hitler, puis l'antisémitisme stalinien d'après-guerre, de la superposition de plusieurs fléaux. *Psaume*, « roman-méditation, sur les quatre fléaux du Seigneur »

(Gallimard 1979), décrit les tribulations d'un personnage appelé Antéchrist, témoin des persécutions allemandes puis staliniennes. Ces deux fléaux envahissent la prose de Gorenstein comme un gaz asphyxiant. « Youpin, écrit-il dans *Psau-me* : le Russe s'en rince la gorge lorsqu'il est enrôlé de colère ou transpire de joie. » La puanteur morale, la violence de certains textes sont dures à supporter.

Et pourtant Gorenstein est aussi un doux. Un conteur étonnant, dont un chef-d'œuvre est *Compagnons de route* ou encore *La rue des Aubes Rouges*, un des récits du recueil ainsi nommé (L'Age d'homme, 1990), dont un des personnages s'intéresse à la vie sentimentale des plantes. Il demande pardon aux pulmonaires quand il casse leurs tiges et se demande ce qu'elles ressentent lorsqu'elles meurent de froid.

Toute la littérature russe apparaît dans les interstices du monde brutal et lyrique de Gorenstein, Pouchkine, et surtout Tchekhov, son remède préféré contre le désespoir. La musique de Scriabine le captive, il lui consacre un roman-poème, un roman sur « l'instant où l'on suffoque d'un excès de félicité ».

Moments rares, mais forts dans la vision si sombre de ce Juif qui élit domicile à Berlin pour vivre au milieu d'un peuple qu'il exècre, un peu par autopunition. Bien sûr, depuis dix ans, il avait conquis son public en Russie, mais ses paroxysmes irritaient la critique et le lecteur. Publié par L'Age d'Homme à Lausanne, Gorenstein était venu [411] en Suisse récemment, il avait apprécié qu'une thèse (due à Korine Amacher) lui fût consacrée à l'université de Genève, mais son cœur était toujours dans le borbier amer et doux de la « rue des Aubes Rouges », là où tout est rouge, de sang, d'amour...

[412]

**VIVRE EN RUSSE** (2007)

**XII. FANTÔMES DU GOULAG**

**C.**

**DANS LE HACHE-VIANDE  
DE L'UTOPIE**

[Retour à la table des matières](#)

Le poète Zabolotski, qui passa plusieurs années au Goulag, fut aussi un chanteur de l'agriculture socialiste, de la bonne marche de la nature éduquée par l'homme :

Unissant folie insensée et raison  
Parmi les sens vides, nous ferons une maison,  
Une école des mondes encore à venir.

Or la folie insensée, la brutalité, la destruction de tous les sens que peut avoir l'homme et son passage sur terre l'emportèrent dans une aventure qui se réclamait pourtant des Lumières et qui pour beaucoup fut, pour certains reste encore un produit de la raison mâtiné de violence hégélienne.

Le Goulag revient « à la mode », si l'on ose recourir à ce mot indécent. Deux remarquables publications en sont porteuses : l'album photographique du Polonais Tomasz Kizny, et l'édition nouvelle des *Récits de la Kolyma* de Varlam Chalamov. Ces deux produits de l'art, et bien d'autres encore, reposent le problème de l'insoluble question : « comment dire l'indicible ? ». Ici ce n'est pas l'indécence des charniers d'Auschwitz, ce n'est pas le silence des victimes analysé par Bruno Bettelheim dans un livre célèbre, *Le cœur informé*, ce n'est pas le suicide des poètes rescapés comme Celan. Ici, dans la fabrique d'inhumain du camp de servitude communiste, nous nous heurtons à cet alliage de « raison et de folie » du poète Zabolotski, et il reste à jamais difficile de faire parler les reliques et les charniers du Goulag au-delà de l'utopie communiste, qui habita tant de cœurs, et dans un pays resté aussi idéologique que la France où le *Livre noir du Communisme* fit encore scandale il y a peu d'années. Aussi est-ce sans doute à Buchenwald qu'il faut aller en prélude à ce voyage au bout du Goulag, puisque, comme le note Jorge Semprun dans sa préface au livre de Kizny (une des trois préfaces), le Goulag stalinien prit directement la suite du Lager hitlérien.

Le grand et superbe tome de photos collectées par le Polonais Tomasz Kizny pendant quinze ans de patience, avec des historiques de chacun des immenses chantiers staliniens du Goulag, avec des statistiques sans commentaires, des témoignages sans passion laisse quand même le lecteur dans un état de trouble : le photographe n'était pas là quand crevaient les hommes réduits à l'état de « limaces faméliques » (Chalamov), les photos d'aujourd'hui retiennent des visages apaisés de survivants, ou des affiches de théâtre du [413] Goulag, ou des paysages hallucinés où la taïga a repris ses droits là où jadis grondait et grouillait la forge du communisme. Ce catalogue du Goulag sur papier glacé a-t-il droit à l'existence ? L'intention n'est pas en cause, mais plutôt le média de l'exploration de l'indicible. Les photos officielles montrant des foules de détenus s'activant avec pic ou pelle dans d'immenses fosses sont au fond le mieux parlant du livre. Avec aussi les photos de la « voie morte », cette ligne de chemin de fer qui devait relier la Petchora, au nord de la Russie, au Kamtchatka en passant par Norilsk et les zones polaires inhabitées et inhabitables. Les zeks y moururent comme des mouches, et tout s'immobilisa à la mort du tyran : locomotives enfouies dans la forêt, rouillant dans la taïga, et Kizny nous montre l'unique habitant actuel d'Ermakovo, bourg abandonné qui fut la capitale de ce désert de l'utopie mangeuse d'hommes.

Mieux apte à nous livrer l'indicible est peut-être le film : la caméra scrutant les survivants, dans le regard duquel est inscrite la trace de ce qu'aucun homme ne devrait avoir vu. Ce fut la technique de *Shoah* de Jacques Lanzman, ce fut, il y a peu, celle du diptyque grandiose de *Goulag, le temps de l'eau* (l'archipel des Solovki, camp fermé en 1939), et *Goulag, le temps de la pierre* (depuis la Vychera où fut Chalamov à sa seconde peine, jusqu'à la Kolyma d'Extrême-orient sibérien). ARTE nous fit découvrir ce pur chef-d'œuvre d'Iossif Pasternak, aidé pour le scénario par Hélène Chatelain, mais combien l'ont-ils vu ?

Le visage buriné, simiesque d'un petit survivant resté sur les lieux du martyre en dit plus long qu'une enquête d'histoire orale par toute une brigade d'historiens de Moscou. Mais saluons quand même ces nouveaux historiens qui œuvrent en Russie actuelle. Il y en a à Moscou, en Sibérie.

Reste la littérature. Elle est insurpassable. Comme chez Dante lorsqu'il nous mène au plus profond des cercles de son enfer, et en particulier à celui du froid, où il pressent ce que sera l'expérience concentrationnaire au pôle du froid. Elle est indicible et elle est dite par deux ou trois qui, comme Chalamov, comme Wiesel, comme Kertesz, ont survécu. Survécu à un destin sans destin, à la minéralisation de l'être humain. On rencontrera dans le livre de Kizny ceux qui ont aidé le crevard Chalamov à survivre en le prenant dans l'hôpital au moment où sa vie allait finir asymptotiquement au néant. C'est ce néant que les *Récits de la Kolyma* nous font sentir. La descente vers toujours moins d'humain, au-dehors et au-dedans, et pour finir, l'homme crachat gelé, l'homme souillure recroquevillée, l'homme bourreau jusque dans l'enfer dantesque du dernier cercle. « Même une pelletée de charbons incandescents, même le feu de l'enfer n'aurait pu réchauffer mon corps. »

Luba Jurgenson, avec une minutie philologique doublée d'une audace philosophique, compare l'approche de l'athlète Soljénitsyne avec celle du crevard miraculé Chalamov. On sait que le second refusa au premier d'écrire en commun *L'Archipel du Goulag*. Elle a de superbes pages sur le texte sécrétion du corps, le texte pain de survie.

Il nous reste ces deux monuments gigantesques et opposés : l'encyclopédie de la violence communiste, les tablettes glacées de la mort programmée par l'utopie, *L'Archipel du Goulag*, les *Récits de la Kolyma*. Complétés, traduits, ces *Récits*

*de la Kolyma* prennent [414] enfin en français leur vraie grandeur : à côté de Primo Lévi, de Paul Celan, de Imre Kertesz.

L'art... Il est impuissant, mais il est le seul. Rien d'autre ne rendra justice à tous ceux broyés dans le hache-viande, dans ce cône renversé que décrit Dante et dont la pointe est en bas, au centre de notre terre. Une justice qui veut simplement dire que l'art s'approche de l'extinction de l'homme, et donc de l'art aussi. Mais Chalamov et Soljénitsyne ont survécu. La chanson du zek grâce à eux retentit dans nos crânes comme la ritournelle de l'enfer :

Sois maudite, la Kolyma  
Saloperie de planète !  
Personne n'en reviendra,  
La folie nous engloutira...

Par la malédiction, par la prière, ou par l'oubli psychotique, chacun s'en sort comme il peut, ce n'est pas de l'art facile à digérer...

[415]

**VIVRE EN RUSSE** (2007)**XII. FANTÔMES DU GOULAG****D.****FACE À LA GORGONE**[Retour à la table des matières](#)

Le livre de Chalamov *Vichera* ajoute un nouveau témoignage, portant sur une autre période, les débuts du Goulag, c'est-à-dire les années vingt, mais surtout il apporte des questions sur ce grand écrivain qu'est Chalamov, et sur la texture des hommes qui ont résisté à la machine de dépravation totale.

Sur les années vingt et les camps de l'époque, c'est-à-dire ceux des îles Solovki (dans la mer Blanche), avec leur archipel de dépendances sur le continent, nous avons déjà bien des livres, et surtout celui d'un très grand monsieur : Oleg Volkov, *Les Ténèbres*. Volkov était un barine, un chrétien, un slavophile plein de compassion pour le paysan russe : bref un représentant de l'intelligentsia noble russe par excellence jeté dans un camp de l'utopie marxiste où certains détenus étaient « temporairement transformés en cheval ». Chalamov, lui, était un marxiste, mais d'obéissance trotskiste, un très jeune homme qui avait été responsable d'une typographie clandestine à l'Université de Moscou dans les années 1926 à 1929, où il fut arrêté. Donc il arriva au camp de Vichera, dans le nord de l'Oural, avec son enthousiasme d'oppositionnel, sa foi en la révolution, et sa tête de cabo-

chard : il s'était fait contre son père, un ancien missionnaire orthodoxe dans les îles aléoutiennes américaines, pope de Vologda. Le portrait de son malheureux père devenu aveugle et obligé de vendre sa dernière icône dans les années vingt est un des plus saisissants des *Récits de la Kolyma*.

*Vichera* n'est pas un texte achevé, il porte les marques d'un brouillon : redites, phrases interrompues, concisions inexplicées, mais il permet de mieux comprendre ce jeune marxiste cabochard qui se retrouve dans un camp à l'époque où le Goulag n'est encore qu'un « gamin » qui donne des peines de cinq ans, une misère, comparé aux 25 ans qui vont bientôt venir avec l'année 1937. Les portraits de compagnons, de directeurs, d'hommes du peuple sont nombreux et certains recourent ceux des *Récits de la Kolyma*. Mais surtout on voit avec étonnement le jeune Chalamov collaborer activement avec les autorités d'un Goulag qui a encore des missions industrielles réalistes, des ingénieurs bagnards pleins d'enthousiasme, des chefs qui ont confiance dans ce jeune parce qu'il est quand même marxiste. Bien sûr le jeune Chalamov fait ses écoles, et quand il intervient alors que le chef rosse un détenu, il le fait pour se prouver à lui-même qu'il existe bien comme personne morale ; il subira une demi-heure de gel nocturne tout nu dans la cour comme punition, et il comprendra la leçon : au camp, on ne voit rien, on ne dit rien, on n'entend rien. Il ne donnera aucun témoignage contre ses supérieurs [416] accusés, il s'obstinera dans un comportement minimaliste mais en soi très courageux. On découvre aussi, peut-être mieux que dans le livre d'Oleg Volkov, le fonctionnement encore relativement « humain » du système pénitentiaire des années vingt, et le grand tournant que fut la « perekovka », la refonte, c'est-à-dire la mise au point d'un système d'alimentation de chaque détenu en fonction de la norme remplie : cela ira de cent grammes de pain à deux kilos. Le résultat fut phénoménal : les droits communs vicièrent tout le système, firent inscrire à leur compte le travail des *caves*, et des millions d'êtres en moururent. On reste étonné devant certaines insensibilités de Chalamov, qui sont de l'époque et de son milieu, par exemple envers les koulaks, mis dans le même panier que les « saboteurs » et les trotskistes ; or il s'agissait d'une mesure précise : déporter la moitié, la meilleure moitié, de la paysannerie russe, et les effets en sont encore très actuels, hélas ! A tous les Kœstler, Chalamov rétorque à propos de la torture qui fut établie officiellement en 37 (baptisée méthode n° 3) qu'elle « fonctionnait comme la pénicilline » plus tard, universellement...



*Vichera*, c'est la première détention de Chalamov : il n'a pas encore tout compris, et le Goulag n'a pas encore pris toute son ampleur ; Kolyma, c'est la seconde détention de Chalamov, qui durera deux décennies, qui fera de lui un « zek » dans toutes ses fibres, et qui nous donnera son chef-d'œuvre, les *Récits de la Kolyma*, qui sont avec *L'Archipel du Goulag*, le livre le plus important en langue russe sur l'homme face à l'extrême. *Vichera*, ce brouillon de la Kolyma, brouillon d'une histoire qui s'apprête à la gigantesque automutilation d'un pays, doit être lu pour mieux nous faire comprendre l'horreur face à l'extrême, c'est-à-dire la naissance de Chalamov. Chalamov qui avait pleinement conscience d'être l'Eckermann non de Goethe, mais de la Gorgone Histoire.

[417]

**VIVRE EN RUSSE** (2007)**XII. FANTÔMES DU GOULAG****E.****LES RACINES RUSSES  
DU TOTALITARISME ?**[Retour à la table des matières](#)

En 1909 parut un recueil d'articles appelé à avoir une énorme résonance dans la vie politique de la Russie : le recueil des *Jalons*, publié par Nicolas Berdiaev, qui déclencha une polémique pendant au moins deux années. Récemment la série « Pro i contra » que fait paraître à Saint-Pétersbourg la maison d'édition de l'Institut humanitaire chrétien russe vient de lui consacrer un très gros volume de 850 pages. De quoi s'agit-il ? Seule la première « Lettre philosophique » de Pierre Tchaadaïev avait déclenché un séisme comparable, avec sa thèse que la Russie avait fait un mauvais choix en empruntant les voies de l'orthodoxie byzantine au lieu de la forme latine et catholique du christianisme.

Le reproche que fait à l'intelligentsia russe Berdiaev en 1909, quelque soixante-dix ans plus tard, est apparenté à celui de Tchaadaïev, en gros ceci : la pensée russe ne sait pas distinguer l'exigence de justice de l'exigence de vérité. La polysémie du mot même qui est utilisé en russe, le mot *pravda*, qui signifie et justice

et vérité, a sans nul doute joué ici son rôle, encore qu'il existe en russe un mot pour désigner la vérité ontologique, *istina*, qui vient de la racine du verbe *être*. L'initiateur du recueil avait été l'historien Mikhaïl Gerchenson, qui était le publicateur des slavophiles, et prêchait une sorte de tolstoïsme de la « simplification » de la vie et de l'âme. Les six autres auteurs étaient des philosophes et publicistes qui s'opposaient à la domination positiviste encore en vigueur en Russie, dans l'intelligentsia, qui, selon eux, appauvissait la vie spirituelle du pays. Berdiaev attaque frontalement : l'intelligentsia russe a toujours privilégié « l'amour de l'égalisation niveleuse, du bien commun et populaire, paralysant, et étouffant presque tout amour pour la recherche de la vérité philosophique ». Il appelait de ses vœux le feu purificateur de la philosophie. Serge Boulgakov, qui devait devenir prêtre orthodoxe, achevant ainsi le chemin du réalisme à l'idéalisme qui mena Berdiaev, Frank, Struve et bien d'autres du marxisme à l'idéalisme, puis, souvent, à l'orthodoxie, décrivait les traits religieux de l'athée russe, dont tout le comportement était marqué par les mêmes postures et les mêmes enchaînements que la foi religieuse. Il expliquait cette surprenante situation par l'écrasante pression du régime policier autocratique, et sa conséquence, l'isolement de la pensée russe dans ce qu'il appelait un « monoïdéisme politique » et un comportement de penseur clandestin. Boulgakov a certainement raison, de même que Berdiaev, lorsqu'il voit comme une composante essentielle de la vie intellectuelle russe le maximalisme. Plus tard, avec son humour grinçant, Siniavski expliquera que les bolcheviks ne pouvaient [418] que gagner dans une Russie vouée au maximalisme puisque leur nom même disait qu'ils voulaient plus (*bolche*) que les autres. Appelés ainsi du fait qu'ils avaient eu la majorité dans un vote historique à l'intérieur du Parti, les bolcheviks gardèrent ce nom, et les mencheviks eurent la faiblesse de se laisser enfermer dans l'inverse : eux voulaient *moins*, et donc pouvaient *moins*... Le recueil des *Jalons* était inspiré par l'échec de la révolution de 1905 : la Russie avait rêvé de révolution, ç'avait été, comme l'écrit magnifiquement Pasternak, le plus grand « roman » écrit au XIX<sup>e</sup> siècle, mais la révolution de 1905 n'avait pas triomphé ; elle n'avait pas non plus échoué, elle avait abouti à un compromis entre l'autocratie et le parlementarisme. Mais le refus quasi hystérique de ce compromis fut la marque de toute une génération, qui ne savait pas voir les possibilités nouvelles : le maximalisme offensé était préféré au compromis, par définition même.

Ce maximalisme était nourri par des éléments très hétérogènes, mais ils concouraient tous au même but. Il ne faut pas par exemple sous-estimer le rôle du tolstoïsme, qui perdit de son poids dès la disparition du maître de Iasnaïa Poliana, mais le vieil imprécateur était toujours là, telle la statue du commandeur, pendant toute la première décennie du siècle. La non-violence comme réponse au mal avait des effets sur toutes les couches de la population, et en particulier sur le corps des officiers ; le défaitisme est facile à tracer dans cette décennie, qui vit la défaite effective de l'Empire devant le Japon, et la joie maligne que toute l'opinion publique conçut de cette catastrophe militaire. Tsushima renforça le mode de pensée « pire c'est, mieux c'est ».

Le texte posthume de Tolstoï *Hadji Mourat*, qui est un de ses textes les plus puissants, et qui dénonce la conquête du Caucase, et en particulier de la Tchétchénie, par les forces russes sous Nicolas I<sup>er</sup>, guerre coloniale achevée quarante ans avant la rédaction de l'œuvre, en 1861, comporte contre Nicolas I<sup>er</sup> des pages d'une violence inouïe et d'une ironie meurtrière. Le pouvoir, on le sait, ne savait que faire de Tolstoï dont la dissidence était installée au cœur même du pays, et dont la mort après la fuite à Astapovo devint un événement mondial autant que russe.

Parmi les inspirateurs de Tolstoï se trouvait Nicolas Fiodorov, bibliothécaire au Musée Roumiantsev, c'est-à-dire à la future Bibliothèque nationale russe. Deux de ses disciples éditérent en 1909, après sa mort, ses pensées sous le titre *La philosophie du bien commun*. Fiodorov fut regardé comme un saint par beaucoup. La philosophie de la fraternité est au centre de sa pensée, et elle correspond à une tendance générale de la pensée russe : rejeter la spéculation philosophique occidentale, cartésienne surtout, considérer comme irréels les problèmes du moi et partir de l'évidence des *autres*, des *frères* comme dit Fiodorov. L'homme comme un tout, cette conception holistique de l'humanité, est appelée à un grand développement dans la culture prolétarienne, dans l'œuvre si fascinante d'un Andreï Platonov. Le christianisme est à recommencer, pensent beaucoup. Une proposition tout particulièrement frappera, la récupération de tous les pères et l'envoi des pères morts sur des planètes hors de la terre surpeuplée. Idée que l'on retrouvera chez Maïakovski comme chez Platonov. En définitive il s'agit d'une pensée utopienne optimiste. La tendance de la pensée russe vers l'utopie est connue, un livre en a fait récemment le décompte non exhaustif, *l'Histoire de l'utopie* de Leonid

Heller et Michel Niqueux. Le refus de se séparer, l'obligation morale de la fusion avec [419] un Homme collectif, c'est aussi la théorie de l'ingénieur Bogdanov qui eut une telle influence sur Gorki, et réussit à le séparer de Lénine. *L'Étoile rouge* et *L'Ingénieur Menni* sont des utopies de grands travaux collectifs, de vie collective de l'homme laborieux, de tectologie. Gorki, qui se convertit à la foi utopienne de Bogdanov, écrit en 1909 le texte le plus connu de la « construction de Dieu », confession fondée sur le bonheur que procurent les grands travaux collectifs, et la foi religieuse qu'ils font naître. La séance du Conseil de la Fédération des grands travaux est le moment crucial du livre de Bogdanov : les frères doivent arbitrer entre deux ingénieurs pour la poursuite des grands travaux, mais il s'avère que l'un est le père de l'autre. On rejoint le thème de la récupération des pères, cher à Fiodorov.

Ce côté gnostique et collectiviste de la pensée russe, auquel n'était pas étranger Vladimir Soloviev, un admirateur de Fiodorov lui aussi, a joué un rôle important dans ce qu'on appellera la chimère russe du XX<sup>e</sup> siècle, une chimère utopienne, à consonance religieuse, qui voulait créer un « homme nouveau », dont le nom était emprunté à l'apôtre Paul : la *mimesis* vis-à-vis du christianisme naissant est capitale.

Un autre élément a été la friabilité intellectuelle à l'Age d'argent, puisque c'est ainsi que Berdiaev a baptisé l'époque du renouveau culturel et religieux du début du siècle. Le symbolisme russe se différencie très notablement de ce qui porte la même étiquette en France ou ailleurs : d'abord, il intervient une génération plus tard, et puis il est surtout bâti sur un sentiment apocalyptique de la réalité. L'œuvre la plus typique étant celle d'Andreï Biély, Pétersbourg, un poème en prose sur l'effritement du monde et de la société. Au cœur de l'intrigue – la provocation policière qui s'infiltré dans les mouvements révolutionnaires, mais aussi dans le réel, dans la psyché malade des êtres humains. Le fils du dignitaire d'empire, Nicolas Apollonovitch, qui reçoit une bombe pour assassiner son propre père, se promène avec cette boîte à sardines trafiquée sur lui, puis l'avale en plein délire, et se transforme en tic-tac infernal de l'explosion programmée. Biély s'est inspiré pour le personnage de son terroriste, Doudkine, de Kaliaev et de Guerchouni.

L'attente de l'attentat, le délitement de l'âme et de la société sont aussi au cœur de l'œuvre de l'écrivain le plus populaire de l'époque, Andreïev, ou, dans un style

plus grandguignolesque, de celle d'Artsybachev. Un petit livre intéressant du menchevik Valentinov paru en émigration nous livre les réflexions étonnées et amusées de ce révolutionnaire calme sur la fébrilité du milieu intellectuel symboliste qu'il fréquentait.

Les bolcheviks ont beaucoup joué de la surenchère que cet état des lieux intellectuels favorisait. La création de partis libéraux fut très difficile. Soljénitsyne dans sa *Roue rouge* démonte à longueur de pages, fort didactiques et tissées d'emprunts aux discours prononcés à la Douma, à quel point les « Cadets » (Constitutionnels-démocrates) épousaient facilement la rhétorique l'opposition frontale de leurs faux alliés socialistes. La création d'une pensée libérale fut le fait de petits groupes. Le prince Eugène Troubetzkoy fut de ceux-là, il tenta de créer une revue d'inspiration libérale et chrétienne à la fois, l'*Hebdomadaire moscovite*, elle eut peu d'influence.

Son cousin, le linguiste, le prince Nicolas Troubetzkoy nous fournit un exemple de la dérive nationaliste de la pensée russe : derrière le traité de phonologie qui le rendit célèbre se cache un ensemble de textes à tendance « eurasienne », du nom de ce courant [420] né dans l'émigration, à Prague et à Sofia, et qui avait pour principe fondamental que la Russie était plus eurasienne qu'européenne, que tout l'opposait à l'ensemble « romano-germanique », qu'elle était axée sur un concept total de la vie : géographes, folkloristes, linguistes comme Troubetzkoy et Jakobson, militèrent dans ce mouvement dont une partie finit par rejoindre le bolchevisme en tant que force élémentaire de l'ensemble eurasien. Patrick Sériot a traduit en français ces textes paralinguistiques, comme il dit, qui détonnent dans l'œuvre du linguiste. Jakobson démontra l'existence d'un massif de langues eurasiennes, comportant le russe et les langues de l'Oural à l'Altaï, disposant de la même opposition phonologique des consonnes par la présence ou l'absence de palatalisation. Ce concept d'alliance de langues était nouveau, et très utilisable politiquement parlant. Lorsqu'il se rappelle cette époque de son œuvre dans ses dialogues avec Krystyna Pomorska, Jakobson cite étrangement Joseph de Maistre : « Ne parlons donc jamais de hasard... »

L'influence de Maistre sur la pensée russe n'a pas encore été vraiment analysée dans toute son ampleur, mais il nous suffira de rappeler cette affirmation de Berdiaev dans son livre *L'Idée russe* : les idées théocratiques et providentialistes de Maistre, qui étaient conservatrices en Occident, eurent en Russie une influence

révolutionnaire grâce en particulier à Tchaadaïev ; elles donnèrent le branle à la pensée russe qui est une pensée essentiellement historiosophique : qu'a voulu la Providence en créant la Russie ?

D'ailleurs les hésitations si nombreuses de Berdiaev tant du point de vue purement philosophique – entre providentialisme et affirmation d'une liberté absolue antérieure à Dieu même – que du point de vue politique : passage d'une opposition totale à l'URSS, puis semi-ralliement, sont elles aussi un exemple de friabilité idéologique. Berdiaev constate que Nietzsche a détruit les valeurs morales universelles et que les marxistes reprennent à leur compte cette destruction ; face aux deux morales concurrentes, Berdiaev dresse un constat, ne tranche pas vraiment ; nous entrons dans *Un Nouveau Moyen Âge*, écrit-il, qui est dû à la barbarisation du monde. Mais le socialisme ressemble à la société théocratique voulue par de Maistre, tandis que la démocratie affirme en mineur un droit à l'imperfection. *Un Nouveau Moyen Âge* s'achève par un appel à une nouvelle société théologique.

Dans la *Roue rouge*, sa grande fresque historique en plusieurs nœuds, Soljénitsyne a bien vu que le maximalisme de l'intelligentsia russe, si bien diagnostiqué par Berdiaev, avait constamment entravé la création d'une société civile en Russie, et en particulier dans l'étroite période 1909-1914 où elle aurait fort bien pu se développer, et en effet se développa, mais fut emportée par la guerre. Aussi voit-on que les héros préférés du romancier sont les maximalistes passés par l'épreuve de la passion idéologique et ralliés à la sagesse du compromis et des petites actions. Ainsi dissémine-t-il dans son texte des personnages clés comme l'ingénieur Arkhangorodski, ou encore un personnage historique qui a ses faveurs majeures – dans *Le Problème russe* Soljénitsyne lui accorde une importance toute symbolique, je veux parler de la figure de Lev Tikhomirov, un révolutionnaire de *La Volonté du Peuple* qui émigra de Russie en 1882, devint un pourfendeur de la démocratie, et revint partisan d'un pouvoir monarchique fort.

[421]

Ainsi le renégat Tikhomirov campait sur des positions qui n'étaient pas éloignées de celles de Lénine pour ce qui est de la dénonciation de la démocratie et du parlementarisme. Dans la *Roue rouge*, Soljénitsyne s'est attaché à analyser la vie parlementaire russe à la Quatrième Douma, dans la mesure où il lui semble que l'irresponsabilité de la Douma et de ses chefs bourgeois, comme Milioukov, qu'il

déteste bien plus que Lénine, est la vraie source de la Catastrophe qui s'abat ensuite sur le pays.

Une chose est certaine : la tentation d'un pouvoir d'origine militaire n'a joué aucun rôle majeur en Russie : l'épisode du général Skobelev, vainqueur dans les guerres russo-turques de la fin des années 1870 et seul général à avoir été tenté par une gloire politique fit long feu... Et dans la suite, c'est-à-dire pendant la période soviétique, aucun putsch militaire ne joua jamais aucun rôle. Kornilov n'avait guère de chances ; il est abondamment tourné en ridicule par Cholokhov dans le *Don paisible* et non sans quelque raison. Ce sont les marins aux ordres de Lénine qui joueront le rôle fatidique, une simple poignée d'hommes. La vraie racine du totalitarisme en Russie est la friabilité de l'opinion et de la société civile, l'errance idéologique de l'intelligentsia, sa soumission à l'idée de révolution, de progrès de l'histoire, de raison de l'histoire. Plus tard, dans la période soviétique, ni Toukhatchevski, ni Joukov ne purent, dans des registres bien différents, jouer de rôle politique : Staline exécuta l'un et asservit l'autre.

La difficulté à définir un État russe en dehors de l'Empire est également un paramètre important. La société russe du début du siècle est parcourue de mouvements nationalistes violents comme le mouvement des Centuries noires, l'antisémitisme et les pogroms de Kiev ou d'Odessa. N'oublions pas qu'en 1911 l'opinion s'enflamme contre le Juif Beilis, en jugement à Kiev pour avoir, selon l'accusation, commis un sacrifice rituel d'enfant chrétien. Les assises disculperont Beilis, autrement dit la machine judiciaire russe fonctionne de façon satisfaisante, mieux que l'opinion publique dans son ensemble. Un des écrivains les plus en vue du Siècle d'argent, Vassili Rozanov, écrit et publie le *Rapport des Juifs à l'odorat et au sang*, où il fait dériver la culpabilité juive de la religion juive même (l'absence des voyelles dans l'écriture hébraïque prouvant par elle-même le cryptage et la dissimulation). Son ami Florensky, le futur prêtre orthodoxe et victime du Goulag, aujourd'hui très encensé, mathématicien et homme remarquable à beaucoup d'égards, écrivit un chapitre de ce livre, qui se trouve aujourd'hui dans l'enfer des bibliothèques. Lors d'une fameuse séance de la *Société de pensée religieuse et philosophique de Saint-Pétersbourg*, Rozanov fut exclu, mais pas à l'unanimité. Le poète Alexandre Blok s'abstint, comme nous le raconte Aaron Steinberg dans ses Mémoires en russe, que j'ai publiés.



Ajoutons que les *Protocoles des Sages de Sion*, ce faux venu de France, firent une grande carrière en Russie, mais ajoutons aussi que Stolypine convainquit le Tsar qu'il s'agissait d'un faux. Cependant le mal était fait, et le texte passera de Russie en Allemagne dans les années 20. Sa double carrière est surprenante, et d'ailleurs non achevée à ce jour, en particulier j'en ai une réédition que j'ai achetée dans le narthex de la cathédrale de Novotcherkassk, dans le sud de la Russie, au cœur du pays cosaque.

Terminons ces réflexions par l'exemple du poète Alexandre Blok. Il n'était pas politisé, il partageait avec Biély et ses amis symbolistes une appréhension apocalyptique du lendemain à venir. Et quand ce lendemain arriva, la révolution, avec ses jacqueries, [422] avec la mise à sac de sa chère propriété de Chakhmatovo près de Klin, il accepta tout avec enthousiasme et presque masochisme. L'homme de confiance de la mère du poète rend compte dans une lettre de novembre 1917 que tout a été dévasté par les paysans, la bibliothèque dispersée : « Il n'y a pas de mots pour un tel outrage, un tel vandalisme », écrit l'intendant. Blok accepte et s'incline : la culture est une violence faite à la pauvreté, écrit-il dans son *Journal* de janvier 1919. L'accumulation des biens culturels est aussi condamnable que celle des biens matériels. « La civilisation est une surcharge pour le monde. » Dans la misérable Russie, la musique du primitif, de l'*élémentaire*, est mieux audible qu'en Occident. On retrouvera ces thèmes dans la *Correspondance d'un coin à l'autre* entre l'historien des slavophiles, Mikhaïl Gerchenson, et l'helléniste Viatcheslav Ivanov. Le premier dit à son compagnon d'hôpital : il faut tout oublier, il faut entrer dans le fleuve Léthé, le second défend la mémoire. Les paysans de Chakhmatovo, eux, avaient déjà tranché. Le maximalisme venu à la fois de la base misérable et de l'intelligentsia partiellement fascinée par la *tabula rasa* avait triomphé pour longtemps. Il semble aujourd'hui apaisé. Pour combien de temps ? l'avenir russe dépendra de la réponse à cette question.

[423]

**VIVRE EN RUSSE** (2007)**XII. FANTÔMES DU GOULAG****F.****MONTRER-REGARDER  
LE CAMP**[Retour à la table des matières](#)

Montrer le camp exterminateur, regarder le camp de la mort lente... Il y a peut-être impossibilité, ou encore grande obscénité à vouloir figurer cela, et à vouloir le regarder. Très peu d'artistes ont assez survécu au camp pour l'avoir représenté graphiquement. D'ailleurs comment représenter le presque rien, la chute dans un espace réduit au plat et au vide ? Dans les camps nazis, il y eut cet extraordinaire artiste, Musié, avec ses petites concaténations précieuses de destins empaillés nous regardant. En Russie soviétique, il y eut Sviechnikov, dont Grenoble a quelques très belles œuvres en son musée. Comme Musié, Sviechnikov est étonnamment « graphique ». Ses feuilles contiennent avant tout du blanc ; le blanc de la neige sur la zone, comme dit le zek Siniavski La page blanche ici n'est pas mallarméenne, elle est la réduction de l'homme dans ce Léviathan immensément froid à du presque rien. Des arbustes minuscules, des corridors vides, de minuscules corps gisant dans le vide blanc. Tout est nain, des êtres acéphales rampent, bougent un peu dans le linceul de la dérélition. Ainsi Sviechnikov fait signe à ce qu'il ne faut pas voir, ce que nul homme ne devrait voir, comme dit Chalamov.

Donner droit d'intrusion dans le camp, c'est donc plus affaire de l'écriture, et c'est elle qui est la grande dénonciatrice. Mais les illustrations de Chemiakine pour *L'Archipel du Goulag* ont aussi été tentatives d'intrusion. Elles ont soulevé l'ire de Soljénitsyne, mais l'admiration de Siniavski.

Tu apprendras des victimes elles-mêmes qu'on leur administre un lavement salé dans la gorge et qu'on les enferme 24 heures dans un box pour que la soif les torture.

Des figures noires, énormes, empoignent le martyr presque nu, au sexe exsangue, tandis que l'énorme poire occupe le centre du dessin, avec le visage jeune du Géorgien bourreau en chef sur la ligne d'horizon d'une icône. On peut illustrer les prémisses du camp, le cachot, la torture, l'isolateur, la prison encore vaguement « romantique », mais le camp blanc et asymptotique au rien, c'est presque impossible...

L'imaginaire ou l'ustensile ! Ou les deux, voilà comment on entre dans ce monde. L'exposition de Genève (2004) nous a montré l'ustensile. L'imaginaire sera à compléter. Chalamov va chercher le cahier gelé que les zeks retrouvent avec émotion : les dessins d'un fils de leurs bourreaux. Il y a plein de palissades, et l'Ivan Tsarévitch des contes file avec une mitraillette. Presque un dessin de Sviechnikov...

[424]

Parler des camps pour ne pas rester dans le mutisme autistique de la victime, si bien décrit par Bettelheim, est la gageure de la grande littérature russe du Goulag : Chalamov, Soljénitsyne, Evguénia Guinzbourg, Evguéni Fiodorov. On peut entamer une chronique, imaginer une *Iliade*, comme Fiodorov précisément. Jules Margolin fut le premier chroniqueur du « voyage » au pays de l'âme qui gèle plus vite que le crachat. Mais son livre, traduit par Nina Berberova en 1948, ne fut pas lu, l'idéologie régnante refermait d'elle-même les pages du livre. Soljénitsyne se lance dans une sorte d'*Iliade*-confession, son « essai d'investigation artistique ». Anti-épopée qui dit non la violence du combat pour Troie et Hélène, mais la violence de la mort lente dans un archipel que ne touche pas l'Aurore aux doigts de roses, mais la Bestialité aux doigts bureaucratiques. L'industrie pénitentiaire,

l'âme et les barbelés, l'extermination par le travail... Il classe, catalogue, mais en mêlant confession à la saint Augustin et tableaux des grandes dérives pénitentiaires poussant bétail humain. Et, par dérision, il imagine un Ethnologue naïf étudiant cette tribu. La tribu arrive aujourd'hui, momifiée, au Musée d'Ethnologie, et pour de bon... On est ici à l'envers de tout l'humain. Et c'est l'Ironie de cet Envers du monde qui organise un jugement, gigantesque et spectaculaire, où le doigt de Dieu est tendu, et qui veut peut s'y accrocher.

Chalamov ne tend pas ce doigt, il pianote dans l'inhumain, il glisse un regard froid au crevard affalé sur l'épluchure volée dans un infime résidu d'ordures. Il ne se sauve que par la distanciation classique au sujet, pouchkinienne presque. La racaille joue aux cartes guenilles et vies des détenus. Autrefois on jouait la dot de l'épouse. Pour Chalamov le chirurgien, la littérature russe a commis l'erreur fatale de canoniser la Pitié. Dans la nouvelle Maison morte, la pitié est un fossile gelé d'avant le Goulag...

Et pourtant la grande littérature russe, renée de cette épreuve partagée avec un peuple anesthésié par l'Utopie, a su dire, a su montrer, a su continuer le récit de la Maison morte. Et c'est peut-être pourquoi de ce côté-ci de l'horreur, celle du communisme exterminateur, il y eut moins de suicides de rescapés que de l'autre, celui du nazisme exterminateur. La blessure fut dite, et ce fut un immense bienfait. En revanche, le droit ne fut pas dit. Mais tel est le destin russe : la morale juge, le droit reste nain. Un poète du Goulag, Ilia Gabaï, disait des nouvelles Sodome :

Coupable un peu ? Coupable en tout !

*Goulag, le peuple des zeks*, Musée d'ethnographie de Genève, Genève, 2004.

[425]

**VIVRE EN RUSSE** (2007)**XII. FANTÔMES DU GOULAG****G.****JERZY GIEDROYC**[Retour à la table des matières](#)

L'homme qui vécut et mourut à Maisons-Laffitte, près de Paris, Jerzy Giedroyc, était une légende vivante pour toute la Pologne. A lui seul il équivalait à un gouvernement, à tout un régime, il fut la résistance au communisme polonais, la bête noire de bien des chefs de la Pologne populaire, Gomulka avait, dit-on, dans un mouvement de colère piétiné un exemplaire de *Kultura*. Or *Kultura*, la revue fondée en 1946 par ce représentant d'une vieille famille aristocratique polono-lituanienne, était ce qui faisait trembler les premiers secrétaires du parti ouvrier polonais pour une raison simple : Giedroyc avait emporté avec lui en exil, dans cette banlieue de Paris, la culture polonaise, la réflexion polonaise, le prestige polonais. Dans l'histoire de l'exil européen *Kultura* tient une place à part, unique, fantastique. Une place que la Pologne nouvelle lui a d'emblée reconnue, organisant des expositions sur les quarante ans, les cinquante ans de *Kultura*, lui consacrant des livres. Giedroyc était le maître que tous les penseurs, les hommes politiques allaient voir en prenant le train de banlieue qui d'habitude emmène surtout des turfistes ou des banlieusards.

La maison qu'il avait achetée servait de phalanstère pour son équipe, on y voyait le peintre Josef Czapski et sa sœur Maria, on y voyait le ménage des Hertz : tous confectionnaient la revue, commentaient le monde. La Bibliothèque de *Kultura* était devenue le plus riche ensemble littéraire et philosophique écrit en polonais avec Witold Gombrowski, le poète Herbert, le dramaturge Mrozek, avec Jelenski à qui l'on doit l'anthologie de poésie polonaise du Seuil, avec l'essayiste Herling-Grudzinski, l'auteur de l'inoubliable témoignage sur le Goulag *Un monde à part*, et qui vient lui aussi de disparaître il n'y a pas longtemps à Naples. Et bien sûr Czeslaw Milosz, qui reçut le Nobel en 1980. Tous étaient liés à *Kultura* de façon intime, parce que le Maître de *Kultura* était leur maître, leur ami, leur dépositaire. *Kultura* était la Pologne sans censure et sans surveillance, mais elle ne restait pas enfermée dans les thèmes polonais, comme l'enfermement dans une langue peu connue hors de Pologne aurait pu y conduire : *Kultura*, grâce à ses liens avec toute l'Europe, et en particulier la Russie dissidente, construisait le futur. C'est là que furent publiés les premiers textes dissidents de Siniavski alias Tertz. Là que parurent deux tomes hors série en russe sur les rapports polono-russes, si chers à un homme comme Czapski. Plus tard Giedroyc se lia d'amitié avec Michel Heller, l'exilé et l'historien russe, qui tint pendant des années une chronique de l'actualité russe. Plus récemment encore un jeune Polonais qui réside aux îles Solovki, [426] Mariusz Wilk, publia une série de chroniques sur la vie dans ce retrait septentrional de la vie russe qui est également très passionnant.

Krzysztof Pomian, l'historien, était depuis longtemps l'ami intime du vieil éditeur et a publié son autobiographie, ou plutôt l'a recueilli dans leurs entretiens, ce qui donne ce livre extraordinaire : *Autobiographie à quatre mains*, parue en polonais en 1996. Une série Archives de *Kultura* paraissait aussi à Varsovie, en coédition *Kultura* et Czytelnik, on y trouve des monuments pour l'histoire de la pensée polonaise et européenne comme la correspondance entre Giedroyc et Kot Jelenski, des lettres qui vont de 1950 à 1987, ou encore celle avec Gombrowicz, qui va de 1950 à 1969. Une énorme correspondance le reliait également au journaliste Mieroszewski qui habitait à Londres. La collection de *Kultura*, la Bibliothèque de *Kultura*, l'imprégnation de deux générations d'intellectuels polonais par *Kultura* sont l'œuvre unique d'un homme qui ne sortait pas de sa tanière, cette maison de banlieue dont Czapski a fait le dessin, devenu vignette, qui orne les livres consacrés à ce phénomène unique dans l'histoire européenne. Car l'Europe est consti-

tuée de résistance intellectuelle, et d'exil. Mais ni Hugo à Jersey, ni Herzen à Londres dont fait œuvre aussi grandiose, aussi obstinée que ce vieil homme que personne n'a abattu, né avec le siècle et mort avec lui. Mort dans sa maison d'édition, dans son atelier-phalanstère, au combat. Pourquoi était-il resté en exil après la libération de la Pologne du joug communiste et russe ? parce que *Kultura*, ce Vatican polonais extraterritorial, c'était « le pays », et il n'avait nul besoin d'y retourner : le pays venait à lui. Parce qu'il avait décidé de ne pas léguer *Kultura* aux jeunes, mais savait et préférait que *Kultura* mourût avec lui. Parce que l'Europe c'est ça : des lieux de défi, des Ferney d'où l'on dirige le débat des idées, et Maisons-Laffitte était un Ferney, Gombrowicz, dans son *Journal* dit :

Communisme ? anticommunisme ? Là n'est point la question. Pour vous il ne s'agit pas d'être pour le communisme, ou d'être contre, mais plus simplement *d'être*. C'est cela, être – telle est la postulation minimale que je propose, moi, à l'intelligentsia de Pologne, à la conscience polonaise.

Un programme accompli, et au-delà par le géant discret qui vient de nous quitter.

Mariusz Wilk, *La maison de l'Oniego*, Lausanne, 2007.

Jerzy Giedroyc, *Autobiographie à quatre mains* (en polonais), texte établi par Krzysztof Pomian, Varsovie, 1996.

[427]

**VIVRE EN RUSSE** (2007)**XII. FANTÔMES DU GOULAG****H.****AU PAYS DES MORTS,  
LA « VIE VIVANTE »...**[Retour à la table des matières](#)

Lorsque à la cour d'Elseneur le prince Hamlet invite à jouer des comédiens ambulants qui ont frappé à la porte du château, ce théâtre dans le théâtre nous vaut un des plus extraordinaires moments qu'ait jamais offert l'art dramatique européen ! Car c'est le théâtre, cette version séculière des fêtes religieuses d'Athènes, qui ici reprend la fonction prophétique de la religion : révéler aux hommes le sens caché de leur existence. La pièce jouée à Elseneur s'intitule, selon Hamlet, *La Souricière* – théâtre dans le théâtre, crime royal mis en abyme –, elle agrège le crime, la peur et les vilenies des acteurs réels du château d'Elseneur.

L'opéra que Janáček compose en 1928 sur les *Notes de la maison morte* de Dostoïevski a pour centre – au deuxième acte – un opéra dans l'opéra, ou plutôt un guignol dans le bain. Les bagnards fêtent Noël. Ils ont eu droit à un festin exceptionnel et, le troisième jour, à un divertissement théâtral, *Le Jeu de Kedril* et de *Don Juan* et *La Pantomime de la Belle Meunière*. Deux saynètes tragico-



bouffonnes qui exhibent drolatiquement les penchants paillards et criminels de l'homme. Ou, comme dit Hamlet à Ophélie : « Action sournoise et mauvaise, et tout le mal qui s'ensuit ». Les deux saynètes jouées par les bagnards ont un étrange effet de catharsis sur les malheureux. Dostoïevski insiste beaucoup sur cette action pacifiante : « Tous les nôtres se séparent joyeux, contents, couvrent d'éloges les acteurs, remercient le sous-officier. Pas la moindre dispute. Tous sont contents, contre leur habitude. Ils ont même l'air heureux. [...] On a permis à ces malheureux de vivre un peu à leur guise, de se distraire comme tout le monde, de passer une heure en oubliant le bagne. Et voici l'homme moralement transformé, ne fût-ce que pour quelques minutes seulement. »

Le chapitre sur le spectacle joue dans les *Notes de la maison morte* un rôle moins éminent que dans l'opéra de Janáček. Pour les besoins d'un spectacle chanté, le compositeur – qui fut son propre librettiste – devait choisir des scènes à chanter. Il groupa l'essentiel de l'action en quatre récits de bagnards et un spectacle. L'acte I nous montre l'arrivée du noble Goriantchikov au bagne, nous fait entendre le chœur des bagnards (essentiellement le chant du chœur consacré à l'aigle blessé) et se concentre sur le premier récit, celui de Skouratov, narrant le meurtre du major qui l'a envoyé au bagne.

L'acte II est consacré à la fête, et au repos qui est accordé à cette occasion aux bagnards ; d'abord le deuxième grand récit chanté, celui de Skouratov racontant le [428] meurtre de Louisa, puis le spectacle du *Don Juan* et de *La Belle Meunière*. Avec son grand mouvement orchestral où l'on entend le tambourin des bagnards.

L'acte III comporte le récit de Chapkine (« comment se faire tirer et arracher les oreilles ») et le grand récit de Chichkov, mari et assassin d'Akoulka. C'est alors qu'apparaît le seul élément d'action de l'œuvre : tandis que Chichkov narre le meurtre d'Akoulka, condensé de toute la vilénie et toute la bêtise humaine alliées pour torturer, humilier et tuer cette jeune femme, l'autre héros du récit, Filka, qui a causé les malheurs d'Akoulka en lui faisant la cour puis en l'accusant d'avoir fauté avec lui, est mourant, ses gémissements ponctuent le récitatif, et il rend l'âme au moment du tragique épilogue du récit. A cet instant il est reconnu par le narrateur. Les deux coupables de la mort d'Akoulka étaient donc réunis dans l'enfer du bagne et ne le savaient pas ! Dans le texte princeps de Dostoïevski, le récit est plus long, le second protagoniste, Filka, n'est pas présent au bagne, alors que dans l'argument de Janáček, il se cache sous le nom de Louka et meurt à l'hôpital

en écoutant Chichkov narrer le martyre d'Akoulka. Ce grand récit, marqué par les interruptions de Tchérévine, avide de savoir plus vite le dénouement, est probablement le sommet de l'œuvre. Tendresse et férocité, sauvagerie des mœurs paysannes, asservissement passif de la femme à son destin nous conduisent de l'idylle bucolique et de la tendresse lyrique à une extraordinaire culmination marquée par l'intervention à l'antique du chœur des forçats horrifiés. Janáček n'a d'ailleurs pas exploité toutes les horreurs du récit de Dostoïevski. Il a voulu endiguer le déferlement de rage et de perversité dramatique par les interventions régulières de Tchérévine, qui sont autant de refrains retardateurs, soulignant le côté rituel de ce « skaz », ou *récit oral* qui, ici, est *récit chanté*.

Les quatre récits enchâssés, les deux saynètes bouffonnes nous donnent à comprendre le lien intime entre la maison des morts et celle des vivants. Les âmes des forçats sont des âmes mortes en ce sens qu'une infinie insensibilité les caractérise. Mais ce sont des âmes vivantes en ce sens que leur crime vit en eux, qu'il les habite comme il habite le « non-bagne », ce vaste et cruel monde paysan d'où viennent la plupart d'entre eux et qui est, en somme, une préparation au bagne, l'antichambre des morts.

Dostoïevski est le grand maître de la peinture des âmes auto-torturées, boiteuses, qui ne parviennent pas à être elles-mêmes. Le milieu social de ses romans est la ville, ses bas-fonds, ses tricheurs et ses humiliés. Mais au bagne prédomine le milieu paysan et les différents récits des meurtres pour lesquels les codétenus de Goriantchikov sont dans les fers sont autant de drames de l'obscurantisme paysan. Avant le Tchekhov des *Paysans* ou le Tolstoï de *La puissance des ténèbres*<sup>105</sup>, Dostoïevski dépeint le noir Erèbe d'un inonde où l'infanticide et l'homicide accompagnent souvent la clandestinité du sexe, sans compter les portails peints au goudron nuitamment pour dénoncer les filles qui ont fauté, et qui sont ainsi désignées à l'opprobre. *Katia Kabanova*, l'autre grand opéra de Janáček, est écrit d'après un drame marchand terrible du dramaturge Ostrovski, *L'Orage*, et nous plonge dans la même violence obscurantiste. « Je te laverai les pieds et puis je boirai l'eau », dit Avdotia, une des paysannes martyres mentionnées dans les *Notes de la maison morte*. Ce singulier « lavement de pieds » venu des icônes et des

---

<sup>105</sup> Janáček a composé sur ce texte de Tolstoï un opéra inachevé.

fresques du temple [429] orthodoxe dénonce bien l'envers infernal et sacrilège d'une Sainte Russie qui cache ses horreurs sociales.

Janáček transpose dans son écriture musicale violente, griffue, parfois éruptive, vomie, hurlée, la violence de ce double pays des morts : celui du bagne, et celui qui a nourri le bagne, la maison morte et la société pourvoyeuse d'âmes mortes. Il y a au bagne de la tendresse – celle qui auréole le doux Daghestanais Aliéïa – comme il y a dans « l'avant-bagne » une stridence et une férocité sauvages.

Janáček ne pouvait transcrire le si étonnant chapitre de Dostoïevski sur le bourreau, où l'écrivain explique le bagne par la part de bourreau toujours latente en l'homme. La cruauté et le sadisme sont le fond de l'homme, ici comme là. L'« allée verte », c'est-à-dire la double rangée de soldats entre qui le condamné passe pour recevoir mille, cinq mille ou dix mille coups de verge, n'est que la version militaire, pénitentiaire d'une cruauté bien plus perverse encore dans le monde « libre ». L'allée du supplice par où passe la malheureuse Akoulka dans sa courte vie de paysanne ne lui laisse aucune chance de survie. « Les facultés de bourreau existent en germe chez presque chaque homme moderne », écrit Dostoïevski au chapitre « L'hôpital », expliquant que « la tyrannie est une habitude » qui évolue finalement en maladie. Ou encore : « Je suis d'avis que le meilleur des hommes peut tomber, avec l'habitude, dans la grossièreté et la stupidité des bêtes fauves. »

Janáček, au fond, a illustré cette contagion de la sauvagerie. Comme le texte *donneur* de Dostoïevski, l'opéra *récepteur* de Janáček montre la mort des âmes. Mais il redécoupe l'action et la narration en fonction des besoins d'un récit chanté qui ne peut excéder deux à trois heures, retenant du cadre narratif des *Notes* le temps de la peine subie par Goriantchikov depuis son arrivée au bagne d'Omsk (tout le premier acte) jusqu'à son départ pour la liberté, ce qui lui permet d'achever l'opéra sur un chant de liberté et de délivrance de l'aigle engagé, final nettement plus emphatique que celui de Dostoïevski qui nuance la joie de la délivrance : « Je noterai ici, au passage, que, avec notre propension au rêve et par suite de la longue privation, la liberté, en prison, nous paraissait plus libre que la liberté réelle. » En revanche, Dostoïevski le croyant termine sur les mots « la résurrection des morts », l'espérance de tout chrétien qui récite le *Credo*, tandis que Janáček l'anti-clérical supprime l'épisode de l'exemplaire de l'évangile donné à Goriantchikov

par une femme à Tobolsk (en fait une épouse de décembriste, car il en restait à Tobolsk, en 1850, lorsque le convoi du bagnard Dostoïevski y passa).

Écrit à quelques mois de la mort du compositeur, *De la maison des morts* est un texte musical dont la violence, la rudesse, les grinçantes alternances de tendresse et de cruauté doivent, musicalement parlant, à Moussorgski, à de Falla ou à Stravinski, mais également au contexte inquiet qui a succédé à la boucherie de la guerre mondiale d'où est née la Tchécoslovaquie indépendante, qui périra dix ans plus tard. Un autre bague, infiniment plus dévoreur d'hommes, est déjà né et en pleine expansion : le Goulag. Et il est difficile de ne pas évoquer ici cette autre « maison morte » aux millions d'occupants qu'Alexandre Soljénitsyne, bien plus tard, en 1972, appellera *Archipel du Goulag*. Le texte de Dostoïevski est présent dans les marges de Soljénitsyne, comme un renvoi à un Goulag-enfant qui n'avait pas encore déroulé son ampleur universelle. Soljénitsyne suit peu ou prou le modèle de ses prédécesseurs. Les impressions des premières journées (la moitié du [430] texte de Dostoïevski, tout le premier acte de Janáček) occupent une place prépondérante : la chute dans l'Erèbe paralyse pour longtemps le bagnard ou le zek, et mobilise toutes ses forces de survie. Mais *L'Archipel* mentionne en ricanant les « imperfections » criantes du bague d'Omsk : on y mange à sa faim, l'hôpital est commun aux forçats et aux gardiens. Allons donc ! La faim constante, la délation, la propagande sans relâche (au lieu des « congés » et de la « fête » des prisonniers du deuxième acte de Janáček) caractérisent le Goulag stalinien et poststalinien. L'énormité du brassage humain, l'inexistence des motifs d'arrestation – tout différencie le Goulag du bague d'Omsk.

Mais une donnée leur est commune : la « zone » du Goulag n'est que l'épicentre de la férocité de la « grande zone », celle du pays entier. Dostoïevski relie la méchanceté humaine du bague à celle de l'homme *hors bague*. Soljénitsyne relie la peur et la déchéance de la *petite zone* à celle de la *grande zone*. Et sans doute faut-il également rappeler que l'opéra de Gilbert Amy *Le Premier Cercle* est venu interpréter musicalement le Goulag, comme Janáček a interprété le bague tsariste vécu par Dostoïevski. L'opéra d'Amy fut donné à Lyon en 1999, le compositeur a lui aussi tiré lui-même le livret de l'œuvre de Soljénitsyne, tentant lui aussi d'organiser la coexistence entre un chœur d'*Incarcérés* et plusieurs protagonistes, ajoutant des projections cinématographiques oniriques sur un écran, et de longs

passages parlés. Tentant lui aussi d'inoculer de la tendresse et du lyrisme à un univers violent et pauvre.

Les *Notes de la maison morte*, le plus célèbre texte sur le bague tsariste (avec *L'Île Sakhaline* d'Anton Tchekhov et *Résurrection* de Léon Tolstoï) partage avec la « littérature du Goulag » le souci de relier la « petite zone » à la « grande zone », mais deux grandes différences sautent aux yeux. Les auteurs du Goulag considèrent la « maison morte » dostoïevskienne avec la commisération qu'on doit à un bébé : la violence institutionnalisée d'Ancien Régime est encore dans les langes. Varlam Chalamov, dans ses remarquables et féroces *Récits de la Kolyma*, semble hausser les épaules face à la galerie des « monstres » de Dostoïevski (Gazine, Orlov, Koreniou, Petrov, V. Antonov) :

Dostoïevski, dans ses *Notes de la maison morte*, relève avec attendrissement les actes et le comportement de malheureux qui se conduisent comme de grands enfants, s'enthousiasmant pour le théâtre, se querellant comme des gosses sans méchanceté. C'est que Dostoïevski n'a ni rencontré, ni connu de gens issus du vrai monde des truands.

Autrement dit, la *Maison morte* n'est qu'un jardin d'enfant, comparée au Goulag qui gèle les âmes plus vite que le froid absolu de la Kolyma ne gèle un crachat...

Deuxième grande différence entre le Goulag et le bague de la *Maison morte* : Dostoïevski souligne qu'il a perçu de mieux en mieux, au cours de ses quatre ans de bague, la profonde bonté du peuple russe, une conclusion qui est radicalement étrangère à Chalamov et à presque tous les auteurs de la littérature concentrationnaire de l'époque communiste. Certes, Goriantchikov se heurte tout d'abord à l'hostilité des condamnés de droit commun à l'égard des nobles, dont il fait partie. Mais peu à peu cet obstacle disparaît et si, dans la première partie, le narrateur se sent isolé au milieu de criminels « sans le moindre indice de repentir », cette impression de « maison morte » recule et s'estompe. Goriantchikov apprend à discerner les êtres réels sous l'habit du bagnard.

[431]

Les hommes sont partout des hommes. Même au bain parmi les brigands, en quatre années, je distinguai enfin des êtres humains.

Pas seulement les êtres bons qu'il remarque d'emblée, tel le jeune et touchant Alieïa (qui s'éprend de la figure du Christ, un christ transformé par la légende) ou encore le Vieux-croyant qui sauve son âme par la prière, ou encore le simplet Souchilov. Même parmi les autres, soldats, vagabonds, paysans, si les raisons de leurs crimes sont variées, et s'il leur arrive d'en tirer vanité devant leurs camarades, à moins qu'ils ne se cloîtent dans le mutisme, ne parlant que pour jurer effroyablement, en définitive ce sont des êtres doués d'un sens inné de l'art, de la chanson, du proverbe, des êtres venus du peuple, et honnêtes à leur façon. Et plus avance le récit, plus Dostoïevski semble aimer ces grands enfants. Des enfants qui certes peuvent être redoutables. Mais des enfants. Un peu comme le brigand Pougatchov chez Pouchkine, dans *La fille du capitaine*.

Le bain de la « maison morte » est un lieu désolé, mais où l'on peut découvrir et aimer le peuple, en dépit de ses accès de violence qui restent souvent incompréhensibles. « Ce ne fut pas du temps perdu pour moi, écrit Dostoïevski à son frère en 1854. Si je n'y ai pas connu la Russie, du moins, j'y ai bien connu le peuple russe, comme peut-être cela est arrivé à très peu d'hommes. » Nul doute que Janáček n'ait été fasciné par cette ambiguïté que lui apportait Dostoïevski, bien plus que Ostrovski à qui Janáček a emprunté l'argument terrible de la pièce *L'Orage*, entièrement immergée dans les ténèbres : un peuple à la fois féroce et enfant, un peuple à la fois bourreau et poète, poète dans sa misère, bourreau surtout de lui-même.

L'Europe où se trouve Janáček à la fin de sa vie semble en rémission de ses péchés et de ses guerres intestines effroyables. Mais dans ce qu'on peut considérer comme une brève accalmie, Janáček, une fois de plus, a prêté l'oreille à ce que lui disait la littérature russe. La Russie-maison morte s'avère au fil des années de supplice un lieu de rédemption, et une maison de vie. Un grand contemporain de Dostoïevski, un de ses éditeurs aussi, le poète national et populaire Nikolaï Nekrassov, a chanté, lui aussi, en 1856, les occupants de la Maison morte, les « Mal-

heureux », comme dit le peuple russe en parlant des criminels emmenés au bagne. Lui aussi a serti le récit dans un contexte de folklore, de poésie populaire qui, avec ses adages percutants, ses *ostinato* répétitifs, impose le rythme de la mort-résurrection au dit des souffrances humaines, et résiste au processus de mort. Nul doute que l'âpre, le strident et le tendre poème vocal et instrumental de Janáček ne soit inspiré par cette tradition de la louange des « malheureux ». Accompagné du doux et tendre Alicia, Goriantchikov traverse l'aride et ricanant monde des morts vivants du bagne, et il y découvre la vie.

Janáček confie souvent les stridences et discordances de ce monde terrible à l'orchestre, et le récit lyrique des destins des « malheureux » au récitatif vocal. Il recoud le texte de Dostoïevski, le dramatise en inventant l'épisode des retrouvailles au bagne des deux bourreaux d'Akoulka, mais reste fidèle à la grande leçon de Dostoïevski : derrière les pieux, dont chacun représente un jour d'enfer, la Vie vivante brûle encore dans les âmes, braise obstinée. « Svoboda, svoboditchka ! » chante le chœur en voyant l'aigle prendre son envol sans même se retourner. « Liberté, petite liberté chérie ! »

[432]

**VIVRE EN RUSSE** (2007)**XII. FANTÔMES DU GOULAG****I.****LES ÉRINYES DE LITTELL**

[Retour à la table des matières](#)

Ce livre vous prend à la gorge, à la tête, aux tripes, son écriture vous emporte comme une houle énorme ; depuis longtemps la langue française n'avait reçu cargaison aussi lourde, aussi troublante. Ce n'est pas une révolution dans l'écriture, c'est une révolution dans le fret fictionnel ; une nef chargée de tant d'histoire, de nuit, de sang, de pulsions, nos ports n'en avaient plus reçu depuis longtemps. On allait chercher ailleurs, chez les Russes en particulier. L'armateur du navire est la langue française, le boucanier un Américain domicilié à Barcelone, mais la mer qu'il laboure est le fleuve humain, dans son immensité.

« Tout passe » dit Grossman, en reprenant sarcastiquement l'aphorisme d'Héraclite. Les monceaux d'affamés crevant sur les routes, les filles éventrées, les salopards vides d'humanité... Tout passe, rien ne subsiste, eh bien non ! ça ne « passe » pas, ça remonte comme un déglutis venu du fond de la panse infernale. Dostoïevski, présent en filigrane dans *Les Bienveillantes*, se posait déjà la question : le bourreau et la victime sont-ils de la même engeance, sont-ils interchangeables ? y a-t-il en moi du bourreau comme il y a du fiel et de la lymphe ? *Les*



*Bienveillantes* dérangent profondément, parce qu'elles ne sont pas un document, elles incluent du document, elles ont ingurgité une masse colossale de document et de témoignage sur ce qu'a été la fabrique de l'inhumain au XX<sup>e</sup> siècle, mais les voici, ces remontées d'innommable dans les 900 pages du roman d'un jeune Européen américain, elles nous apportent le psychotisme d'une Europe qui semblait être entrée en une hystérie dont on ne sort plus. D'aucuns pourront penser que l'hystérie est en l'écrivain, que la vérité si colossale de cette violence psychotique doit se trouver dans l'auteur, puisqu'il n'a pas connu les camps, et que sa famille n'est pas rescapée de l'horreur. Peut-on par le médium d'une écriture romanesque aller si loin dans le décrire historique ?

La réponse de cet immense et violent roman qu'on peut définir comme un « délire historique » est dans le roman lui-même. L'auteur n'a pas choisi le délire de l'écriture, ce n'est pas un Antonin Artaud, l'auteur n'est pas dans le statut ambigu de la littérature que Russes et Américains désignent comme « non-fiction », bien qu'il ait avalé, cela se voit avec évidence, d'énormes doses de « non-fiction », probablement des *Mémoires* de Gøering aux *Carnets de Stalingrad* de Vassili Grossman.

Je suis tenté de dire que l'envol terrifiant de ces *Bienveillantes* démontre à l'Europe que « ça ne passe pas », et si ça ne passe pas, c'est que c'était déjà là, c'est déjà là, depuis [433] toujours, depuis les Atrides, depuis Œdipe, depuis le premier viol. Et c'est là parce qu'il y a dans l'homme un énorme et monstrueux inceste permanent, une fornication démente de la raison et de l'animalité. Littell nous dérange monstrueusement parce qu'il a retourné l'histoire de la violence du XX<sup>e</sup> siècle comme on retourne un lapin écorché, et qu'il a jumelé sa réponse au viol de l'humain par les totalitarismes à une autre réponse, déjà donnée par Freud quand il évoque la levée des censures du Surmoi, et cette réponse est le sadisme psychique, la récession sexuelle, l'inceste. La part de psychotisme individuel du narrateur ne rétrécit pas l'énorme raz de marée d'immonde, elle ne le circonscrit pas, elle l'explique, ou du moins elle en donne un « mécanisme interne », effrayant comme tout délire, et que ce délire ait pour moteur l'inceste d'un frère et d'une sœur, que le sorricide accompagne le génocide n'est pas la moindre marque satanique dans ce livre. Cela nous fait penser à deux romans qui n'ont pas l'ambition de dire le flot historique de l'immonde, comme ces *Bienveillantes*, mais qui dérivent directement d'un désir d'explorer l'innommable : C'est l'inceste dans la ver-

sion musicale et désinvolte, allusive et infiniment dérangeante de *L'Homme sans qualités* de Musil, et c'est l'inceste dans le flux délirant et fantasmatique d'*Ada* de Nabokov. Ici Inceste et massacre se nourrissent l'un l'autre de façon évidente, s'entretressent comme deux têtes de dragons, mais dans les deux romans précurseurs cités, ne sont-ils pas des manifestations de la même éruption de lave indéfinissable surgie du ça de l'homme européen qui écoute Bach et entend venir la vague énorme de l'holocauste ?

Le lapin retourné et écorché, c'est nous, c'est notre rempart rompu contre l'éboulis de tout ce qui constituait l'humain dans la civilisation européenne, c'est notre classement au rayon du crime imprescriptible (parce que oubliable) de la fabrique d'inhumain, de la monstruosité du camp, le docteur Menger, les bourreaux de la Kolyma d'Evguénia Guinzbourg, les tortureurs érotiques de *La Leçon d'impiété* de l'écrivain serbe Tišma. Contre ce flot d'innommable nous avons le rempart des témoins de l'inhumain qui avaient canalisé l'horreur dans le grand chenal de la condamnation morale au nom des religions du Livre. Notre plus fiable rempart, c'était *La Nuit* de Wiesel, c'était *Le Dernier des Justes* de Schwarz-Bart, c'était *Être sans destin* de Kertesz, c'était plus encore les grandes cathédrales d'écriture salvatrice : *L'Archipel du Goulag* de Soljénitsyne, où l'explorateur de l'inhumain perd pied parfois, mais jamais ne perd la foi en une ligne de démarcation qui quelque part, toujours partage l'humain en deux, entre le bien et le mal. Ou encore *Vie et destin* de Grossman, ce second volet d'un roman sur Stalingrad, le premier était encore inscrit dans la norme soviétique (mais avec des infractions étranges, terriblement osées) et le second volet avait définitivement rompu avec la bienséance de l'idéologie soviétique, avait rompu avec les vestiges de cette philosophie du progrès et des Lumières qui, qu'on le veuille ou non, marquait certaines pages de la littérature soviétique : Grossman avait franchi la frontière, s'était posé la question de la jonction des inhumains entre les camps nazis et les camps communistes, avait lancé ce défi terrible au Communisme : tu as le même visage de Bête ! mais Grossman avait un maître à penser, qui était Tchekhov, le sceptique, mais qui croit quand même aux petits pas de l'humain, aux humbles rétractations, aux minuscules doses de générosité. Tchekhov et accessoirement Dickens, les deux maîtres à résister aux humiliations. Avec Grossman, [434] ce n'était pas le coup de reins soljénitsynien après le fouet du camp, la torpeur de l'assommoir inhumain, non ! mais c'était quand même l'homéopathie du bien, telle qu'on la

voit à l'œuvre dans l'immense procession des petites humaines de Tchékhov. Wiesel, Soljénitsyne, Grossman, c'étaient eux qui avaient élevé les digues contre le flot de boue fétide, et même ce persifleur de l'extrême qu'est Chalamov, en définitive, sauvait une part de l'humanité –malgré les âmes gelant plus vite qu'un crachat, malgré les crevards « joués » aux trictracs par les truands, Chalamov ne peut pas faire autrement que d'en appeler aux survivants de l'humain dans le monde de l'inhumain, il en est, et les médecins qui l'ont aidé à surmonter les heures où le crevard qu'il était allait crever, en sont aussi. Et d'autres encore. Le truand n'est pas toute l'humanité. Grossman avait décrit l'enfer inhumain de l'épouvantable bataille de Stalingrad, mais il avait su y loger « l'îlot de la maison N° 6 », les deux jeunes gens à qui le commissaire attribuait une heure de bonheur amoureux avant la mort inéluctable. L'amour existait encore, l'humain était sauvable, à dose homéopatique du moins. Et puisque Stalingrad est décrit dans *Vie et destin* comme dans *Les Bienveillantes*, il vaut la peine de comparer un instant ces deux visions d'enfer : car l'enfer est enfin vu dans ses deux désincarnations : empilements de cadavres, peur nouée à ce qui reste de vivant en toi, anthropophagie clandestine, et surtout enfer blanc, enfer du gel absolu, quelque chose qui apparente également *Les Bienveillantes* à Chalamov, puisque Chalamov décrit le froid infernal, celui que Dante peint au chapitre 28 de son *Inferno*. La même dégradation, le même ensauvagement s'empare de l'homme des deux côtés. Mais il y a cette maison de l'îlot N° 6. Les hommes y sont devenus libres, le chef Grekov n'a plus à obéir au commissaire politique, dans un monde où « la vie c'est le mal », lui et ses quelques hommes rendus sereins par le déchaînement de l'enfer de la guerre s'émancipent du mensonge, de « la grande idée lumineuse ».

L'auteur des *Bienveillantes* connaît très bien la littérature russe, et semble jouer avec elle, il joue à lui faire écho, mais un écho ravageur. Sa petite musique (le roman est divisé en mouvements musicaux) lentement balaie le grand fleuve humain comme un ruisseau d'immondices. Toute la littérature russe est retournée comme lapin écorché entre toccata, allemande et gigue : les plus grandes scènes de Grossman, les revoilà rejouées de l'autre côté, du côté des SS, avec les *Aktion* spéciales, les humains poussés à la fosse putride où la plus grande preuve de compassion pour les frères humains est d'entrer dans le sang et la merde jusqu'aux genoux pour donner le coup de grâce à une fillette. Et la grande scène de Grossman entre Mostovskoy et le chef du camp nazi où il se retrouve prisonnier,

cette envolée oratoire du nazi qui dit au bolchevik : « Même si nous périssons, nous savons que vous achèverez la tâche qui est la nôtre », la voici reprise, mais à une échelle gigantesque, comme si toute cette marée d'excrément et de misère qui ne porte plus de nom unissait les deux fleuves de l'histoire du XX<sup>e</sup> siècle. Le narrateur, l'Obersturmführer Dr Aue, voit en rêve Hitler portant un châle de prière, dialogue avec le commissaire fait prisonnier en lui disant suavement : « Au fond nous récusons ensemble l'homo œconomicus », refait cette grande plaidoirie sur les deux peuples élus qui s'excluent l'un l'autre, plaidoirie que George Steiner avait déjà mise dans la bouche de son Hitler fait prisonnier par le commando israélien au fin fond de la forêt amazonienne.

[435]

Aue serait-il, comme il le prétend, le bourreau ordinaire, celui dont l'historien américain Daniel Goldhagen a fait le portrait dans ses *Bourreaux volontaires de Hitler* ? Pas tout à fait, car Aue, homme distingué, mélomane qui souffre de n'avoir pas appris à jouer du piano, lecteur de Blanchot (lit-il *L'Écriture du désastre* dans sa retraite de survivant caché dans le grand « fleuve humain » ?), ami de Brasillach et de Rebatet, Européen en somme, mais revenu à ses origines « völkisch », fils d'un père allemand qui a fait la première guerre en bourreau animal, et d'une mère française remariée qu'il hait, Aue donc prend ses distances, accompagne d'objections « réalistes » la démente de la Solution finale, organise des panels scientifiques grotesques pour déterminer si les Bergjuden du Caucase sont juifs de sang ou de culture, il lit Lermontov, visite les lieux où le poète se fit tuer en duel par Martynov, cite Augustin s'étonnant que Jérôme pratique la lecture silencieuse, mais cette distance n'est qu'une mise en scène. En définitive le grand secret, c'est l'adéquation de la gigantesque orgie de sang à son propre chaos primaire intérieur : en lui est la maison des Atrides, comme elle est aussi dans le prince des *Démons* de Dostoïevski, Stavroguine.

Stavroguine aussi est impuissant, Stavroguine aussi est un sadique impubère, Stavroguine aussi monte au grenier pour se pendre, quittant la gravité qui fait pencher les humains et surtout les femmes gravides vers la terre. Aue monte au grenier du superbe manoir poméranien de son beau-frère, et voit dans un délire onirique sa sœur-jumelle-épouse, avec qui il a forniqué au sortir clandestin de leur enfance. Dans un maelström de sadisme, d'onanisme délirant, il s'accouple à nouveau, puis monte au grenier et mime sa pendaison. Mime seulement, car il n'est

pas Stavroguine, il est l'enfant-monstre sommeillant dans chaque homme. Comme le *Pavillon des Cancéreux*, le roman s'achève au zoo, pas celui de Tachkent, celui de Berlin en flammes, où les abris antiaériens sont des cloaques de merde et de cadavres, où l'hippopotame flotte dans un déluge de fin du monde, et, devenu gorille, Aue s'empare d'un barreau de cage pour fracasser son seul ami, Thomas, le boute-en-train SS qui l'a extrait de son delirium. Non, le *Götterdämmerung* n'est pas pour lui, il ne suivra pas son Führer. Dans le bunker déjà à demi noyé, un Hitler sénile et tremblant décore quelques SS méritants, et lorsqu'il arrive devant Aue, celui-ci, comme Stavroguine dans le salon du gouverneur, le pince au nez. Dès lors le film s'accélère, prend des allures de plus en plus grotesques et kitsch, avant de s'achever au zoo.

Stavroguine est porteur d'une croix, c'est ce que veut dire son nom. Aue est un monstre ordinaire comme le crapaud de Nabokov dans *Bend Sinister*. Il sombre dans un univers excrémental onirique, tuant sa mère et son père de substitution, devant les jumeaux dus à la fornication clandestine de sa sœur jumelle, étranglant sauvagement un vieillard qui joue du Bach dans cette latrine de dérégulation qu'est devenu le Reich. Le mal existe encore pour Stavroguine, le chef des démons, mais il n'existe plus pour Aue, il n'a plus aucune consistance. « L'inhumain, excusez-moi, ça n'existe pas, il n'y a que l'humain et encore l'humain » ; l'inhumain n'est que l'effet de la persistance diabolique et obstinée de l'humain dans l'homme : Baby Yar, Sobibor, Maïdanek, l'*Aktion* hongroise extorquée à Horthy, la faveur de Himmler, l'enfer inconcevable de Stalingrad, rien ne « passe », [436] parce que tout est dicté par les Érinyes, ces Euménides, ou encore Bienveillantes qui, comme des chiennes, dévorent le sein de la jeune fille pendue à Kharkov.

Que veulent dire ces Érinyes, autrement dit ces déesses de la Vengeance ? Littell nous l'explique : les Grecs n'attribuaient aucune circonstance atténuante au meurtrier du fait que son crime était dû au hasard : Œdipe ne reconnaissait pas son père, peu importe ! Et ce code judiciaire grec est au fond le plus juste, il condamne l'Allemagne entière, et, en un autre sens, il la disculpe puisque c'était ainsi. Les sadiques en tout genre que côtoie l'Obersturmführer Aue sont de pauvres types, telle est notre Dikè ! Et le roman, en un sens, contredit tout le « récit » historique construit depuis ce Crépuscule des Dieux hitlérien : on a créé un « imaginaire historique » cohérent, sans voir que sa cohérence était ailleurs : dans l'inceste fondamental, celui qui noue ensemble la folie et la raison, le sexe et la mort. Toutes

les utopies sont incestueuses, comme celle des martiens de Burroughs, qui donne lieu à une note qu'envoie Aue à Himmler, ou celle de Hobbes, ou le zoo humain inventé par Speer. Le matricide dans la villa d'Antibes est bien plus en accord avec le déchaînement de bestialité infantile que décrit ce roman effrayant, à l'humour vitriolaire, où les taches de lumière creusées par la torche du narrateur créent une épouvante insidieuse, visqueuse, « indétachable » comme un vêtement souillé et puant. Les petits énormes crânes des morts vifs du peintre Musié murmurent « Nous ne sommes pas les derniers », le bourreau de la maison des Atrides européenne, murmure aussi « Nous ne sommes pas les derniers ». Et c'est bien là ce qui angoisse à la lecture de cette confession que ne lira aucun évêque Tikhone.

Jonathan Littell, *Les Bienveillantes*, Paris, 2006.

[437]

VIVRE EN RUSSE (2007)

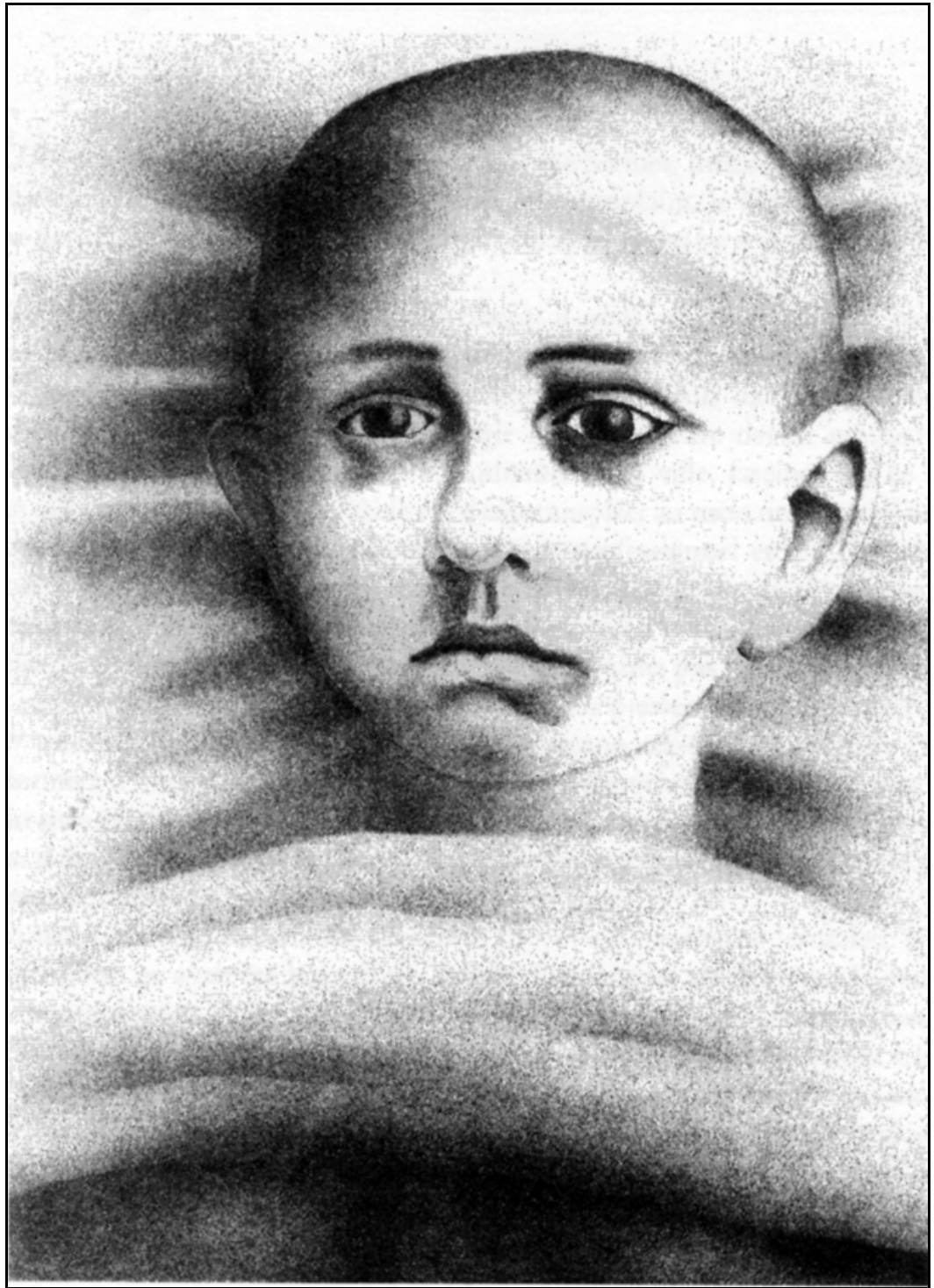
## XIII

---

# QUELLE EUROPE ?

[Retour à la table des matières](#)

[437]





[439]

**VIVRE EN RUSSE** (2007)**XIII. QUELLE EUROPE ?****A.**

## **UN FACTEUR D'ICÔNES ICONOCLASTE : GEORGE STEINER ROMANCIER**

[Retour à la table des matières](#)

En 1979, dans la livraison de printemps de la revue américaine *The Kenyon Review*, parut un texte de fiction de George Steiner, intitulé *The Portage to San Cristobal of A.H.* George Steiner m'en donna un exemplaire, je lisais pour la première fois une fiction de celui que je connaissais par son *After Babel* ou son étude sur Tolstoy or *Dostoevsky*. Le roman me bouleversa.

À Genève, sa venue avait été un événement, il nous avait secoués tous par ce feu intérieur et cette ironie tantôt désarmante de bienveillance, tantôt violemment cruelle. Avec l'auteur de *After Babel*, l'étude des textes devenait un dangereux maniement d'explosifs. Son séminaire sur la dramaturgie de Shakespeare devint rapidement un mythe social, s'y côtoyaient étudiants et auditeurs de la ville, fascinés par ce lecteur-chaman qui arpentaient la scène de l'Aula et faisait transpirer au texte une sueur d'angoisse. Ce lecteur qui savait le texte mieux qu'un acteur professionnel et qui connaissait les gloses accumulées mieux qu'un universitaire

d'archives refusait ostensiblement la posture du commentateur : la vie et son tragique devaient être au rendez-vous entre le texte et le lecteur. Et devant une Genève « amiélienne » qui n'aime pas se placer sous le regard, devant nous tous qui craignons les textes dès que nous pressentons que leur lecture peut déposer en nous l'explosif il déambulait, mi-pyromane, mi-danseur du mot. Plus tard il me donnera à lire un de ses plus petits textes, dont le titre en français dépasse de loin l'anodin titre en anglais : *Comment taire ?* Je reviendrai sur ce texte, mais dès l'instant où je le lus, il me sembla détenir la clé de l'exégèse steinerienne : comment taire ? le pseudo commentaire tait, et le vrai commentaire tue.

Eichmann avait été capturé en 1960, son procès avait été fait à Jérusalem en 1963, Hannah Arendt en avait été la greffière, inattendue dans ses attendus sur le mal absolu et l'homme ordinaire Eichmann (*Eichmann à Jérusalem : un rapport sur la banalité du mal*). L'injuste avait été jugé et puni par le pays de ses victimes, le Bien avait triomphé, mais le mal restait camper, et il campait même au pays du Bien. Steiner qui est un Juif inquiet d'avoir survécu, un esprit torturé de comprendre l'énigme du mal, et plus encore l'énigme de l'Élection, a poursuivi, et poursuivra sans doute toujours la question du paradoxe de l'Élection. Qu'est-ce qu'être le peuple Élu ? L'énigme et les contradictions de la notion même d'Élection ont donné naissance à la fable du *Transport de A.H.*

[440]

Dans son ouvrage sur Sophocle et le mythe d'Antigone, étincelant livre intitulé *Les Antigones*, George Steiner définit la pièce de Sophocle comme le texte humain qui rassemble le plus génialement les cinq grandes constantes des conflits inhérents à la nature humaine.

L'affrontement des hommes et des femmes, de la vieillesse et de la jeunesse, de la société et de l'individu, des vivants et des morts, des hommes et des dieux.

Ce sont des conflits dont la résolution est impossible pour la simple raison qu'ils sont constitutifs de l'homme, ce ne sont pas des épreuves auxquelles il est soumis, ce sont des constantes de lui-même, où l'homme se définit dans l'affrontement et l'affrontement fait l'homme. L'*agon*, l'agir-contre est toujours en mou-

vement. Ce qui veut dire qu'on ne peut pas arrêter l'histoire, qu'on ne peut pas préserver une mémoire sans conflit de mémoire, qu'on ne peut négocier que des armistices entre les adversaires, jamais des paix éternelles. L'Occident, explique-t-il dans une conférence datant de 1974, est une « nostalgie de l'absolu », et les grands facteurs d'absolu, ou plutôt d'ersatz d'absolu depuis que la transcendance judéo-chrétienne s'efface, ce sont Marx, Freud et Lévy-Strauss, trois Juifs qui ont forgé la nostalgie aiguë du « jardin perdu »<sup>106</sup>. Et pourtant certaines constantes se veulent immuables et en quelque sorte incessibles, l'Alliance de Dieu et de son peuple en particulier, même toute l'histoire d'Israël est une histoire de résistance du peuple à Dieu. Les grands mythes sont des conflits du commencement, et des conflits non négociables. Ils renaissent sans fin, surtout les mythes grecs, parce qu'ils nous remettent incessamment face au conflit qui recommence.

George Steiner a été, est un lecteur en action ; si quelqu'un cherche et trouve les présences réelles dans le texte, c'est lui. Lui le traqueur des faux glossateurs, des faux lecteurs, des imposteurs de la lecture universitaire ou commercialement hollywoodisée. Taire ou tuer.

Il a donc été un grand lecteur de la littérature russe, dès son *Tolstoï ou Dostoïevski*, mais plus encore avec les grands textes de la dissidence. Entrer en dissidence étant l'acte même fondateur de la création. Lecteur inquiet, parfois même suspicieux, de Soljénitsyne, épiant la chute du prophète, lecteur fasciné de Vassili Grossman, et en particulier de *Vie et destin*, et plus encore des pages à thème juif de ce livre incandescent, en particulier la « Lettre à son fils » de la mère de Strum (cette lettre a été « jouée » au théâtre, tant elle est à elle seule un nœud du conflit), et également le thème de la descente à la Shoah menée narrativement le plus loin que faire se peut, jusque dans la réduction à cendre, mais une cendre parlante, accusante, provocante. Car Grossman ne renonce pas au pouvoir du mot pour dire l'indicible, il force l'indicible dans le dicible, il l'étreint dans un corps à corps qui n'a pas d'équivalent, nous semble-t-il. Il y a dans *Vie et destin* cette page très puissante que nous avons déjà évoquée, celle où l'*Obersturmbannführer* Liss convoque au camp allemand où il croupit le prisonnier communiste Mostovskoï. Liss veut, dans la conversation nocturne avec le prisonnier, lui faire prendre conscience de leur parenté étroite, idéologique et devant l'histoire.

---

<sup>106</sup> George Steiner, *Nostalgia for the Absolute, CBC Massey Lectures 1974*, Toronto, 1974.

[441]

Quand nous nous regardons, nous ne regardons pas seulement un visage haï, nous regardons dans un miroir. Là réside la tragédie de notre époque. Se peut-il que vous ne vous reconnaissiez Pas en nous ?

Le visage du Tentateur s'approche plus près encore et murmure :

Nous sommes vos ennemis mortels, bien sûr, mais notre victoire est en même temps la vôtre. Si c'est vous qui gagnez, nous périrons, mais nous continuerons à vivre dans votre victoire.

Le séducteur propose à Mostovskoï, staliniste pur et dur, de collaborer au nom d'une communauté d'idéal, une communauté monstrueuse des voleurs d'absolu.

Aujourd'hui vous êtes effrayés par notre haine du judaïsme. Mais il se peut que demain vous la repreniez à votre compte.

Mostovskoï, un instant, est tenté. La voix séductrice lui dit encore :

Il n'y a pas de gouffre entre nous, nous sommes des formes différentes d'une essence identique : l'État-Parti. <sup>107</sup>

Cette saisissante scène de séduction, de miroir entre les deux totalitarismes est comme l'anti-pôle de *Vie et destin* alors que son pôle positif est la « Maison 6 bis » qui, sous le déluge de feu de Stalingrad, abrite les amours de deux jeunes gens qui vont périr dans un instant. Minuscule et périssante, la liberté est nécessaire aux poumons de la narration de Grossman. Le livre de Grossman, un des plus grands livres du XX<sup>e</sup> siècle, tente de dire ce qu'il y a de plus difficile à dire :

---

<sup>107</sup> Le *Vie et destin* du metteur en scène de Pétersbourg Lev Dodine est construit sur cette symétrie des deux systèmes.

la liaison entre le mal et le mal, entre le bien et le mal, entre le Dieu absolu et le Dieu bafoué, mais coresponsable du siècle des camps, des gaz, et de la Kolyma. Lorsque Sofia sent s'effondrer contre elle sous la douche d'Auschwitz le corps du garçonnet David, qu'elle a adopté dans la cohue des femmes et des enfants allant nus à l'abattoir, elle murmure : « Je suis mère. » Car on peut devenir mère par le malheur.

La lecture de Grossman fit un effet puissant sur l'imaginaire de Steiner. Et le *Transport* en est un reflet, je suppose. Mais dans une autre clé, et sans l'extraordinaire équilibre de Grossman entre l'inhumain et l'humain, qui fait que Grossman nous entraîne vers une catharsis. Tandis que Steiner reste ambigu... Dans *Comment taire ?* on voit la mère d'Isaac deviner le dessein effroyable de Dieu et de son serviteur Abraham, et quelque chose comme la maternité par le malheur s'esquisse, qui ressemble à la transfiguration morale de la mère de Strum chez Grossman. Ce qui est passé d'un roman l'autre, c'est l'interrogation dramatique sur le mimétisme des voleurs d'absolu, l'effet de miroir entre les deux grands fléaux qui ont voulu exterminer l'homme simple, l'habitant naturel d'une terre soumise à la vengeance apocalyptique du Dieu invisible. La scène entre Liss [442] et Mostovskoï va être rejouée dans son roman, mais à une bien autre échelle, et dans un cadre imaginé, hallucinant. (Bien sûr, avant Grossman, d'autres avaient tenté le rapprochement entre les deux totalitarismes, ne serait-ce que Hannah Arendt, dans la réflexion politique, ou Margret Buber-Neumann dans son expérience rapportée, mais aucun texte n'avait encore mis en scène ce monstrueux inceste.) Sans craindre les excès ni le baroque, y aspirant au contraire de toutes ses forces, le romancier fabuliste invente une seconde capture d'Eichmann, mais cette fois-ci celle de A.H., c'est-à-dire Adolf Hitler, au fond de l'Amazonie.

La fable est puissante, le décor est sauvage, le marais amazonien immense, la jungle verte et venimeuse lacère, engloutit et enveloppe dans son placenta primaire tous les êtres. Il y a peut-être, évidemment, du déjà vu dans cette jungle vorace qui rappelle le film de Herzog *Aguirre ou la colère de Dieu*. La petite troupe de Juifs que Lieber, le traqueur du Führer depuis trente ans, a lancée à sa poursuite vient de découvrir le traqué. *Vous !* c'est le premier mot, c'est le premier chapitre, c'est presque tout le livre : *Vous !* l'incarnation du mal. Et à la fin du chapitre le vieillard répond simplement, en allemand : Ich ! moi ! Ce vocatif à la deuxième personne (*You* en anglais, et à la place de la traductrice j'aurais mis *Toi !* parce

qu'il s'agit d'une sorte d'antiphilosophie du Tu, de l'altérité : face au monstre peut-on dire, penser un instant « Tu est moi » ?) A.H. est aussi un « Tu », à qui l'on peut s'adresser, que l'on peut regarder, aider à marcher, plaindre même... Et tout le livre est un étonnement devant ce brûlant paradoxe : le Tu peut être l'horreur, le mal « personnifié », mais précisément *personnifié* ne veut rien dire, pas plus dans la fable de Steiner qu'au procès de Jérusalem où Hannah Arendt regarde le petit Eichmann se défendre.

Peut-on donc *incarner* le mal ? A cette question, le metteur en scène russe Soukourov, dans son puissant film *Moloch*, répond non. Et Steiner connaît d'avance cette réponse. C'est un des conflits permanents où se construit le monde, le conflit entre mémoire du mal et poursuite de la vie, entre jeunes et vieux, entre passé même infernal et présent, pétri de biologique. Comme le Verbe, le Mal peut devenir Chair, Viande même, comme dit le romancier Novarina, mais viande qui parle et qui souffre.

Le livre est bâti comme un débat médiéval entre l'âme et le corps, ou entre Satan et Dieu, ou entre Dieu et Job. Il y a l'acte d'accusation, il y a le témoignage fou, il y a la plaidoirie pour clore la défense. C'est un procès, mais pas à Jérusalem, dans la jungle amazonienne, et pas « en vrai », mais en plus vrai encore, devant Dieu. Lieber est le traqueur, l'organisateur de la chasse à l'homme, de la capture, et il vient d'être averti par des messages radio codés échangés entre lui (nom de code : Adjalon) et Siméon, le chef de l'équipe en chasse (nom de code : Nemrod) : A.H. est capturé, le Mal est entre nos mains, séquestré, neutralisé (mais il se cachait, et ne représentait plus le danger du Mal). Et le réquisitoire d'Adjalon est extraordinairement puissant, un formidable rappel de la haine subie, des atroces tortures, des humiliations, des mères et des filles nues qui ont dû manger la merde, des êtres rampants encore vivants dans la chaux, des enfants jetés à la fosse de Sobibor... Il faut d'abord jubiler de la capture et ensuite se prémunir contre la pitié possible.

[443]

Adjalon à Nemrod. Message reçu. M'entendez-vous ? Adjalon à Nemrod. Gloire à Dieu. Au plus haut des cieux. Et à tout jamais. Le soleil s'est arrêté sur Adjalon. Et nous avons remporté la victoire.

N'oublions pas le sens des noms de code : Adjalon est une montagne au nord de Jérusalem, Nemrod est le « puissant chasseur » de la Genèse. Adjalon sait que Hitler désormais est pour ceux qui l'ont capturé un homme vivant, un vieillard, et que la pitié peut les circonvenir. Il faut réchauffer la haine, raviver la mémoire des martyrs de tous âges, tous sexes, toutes nations, toutes origines, tous ont péri à cause de ce vieillard qui a donné vie au vieux rêve de meurtre total, qui a donné visage au monstre collectif.

Veillez sur lui plus tendrement que s'il était le dernier fils de Jacob.

La capture du Führer en clandestinité parvient aux oreilles des espions, des protecteurs du mal, des colonels de toutes les juntes, des tyrans, des bourreaux toujours renouvelés, elle parvient aux services de renseignements des Vainqueurs et des juges de Nuremberg. Elle n'est vérité admissible par personne. Dostoïevski a laissé ici sa trace, lui qui dans *Les Frères Karamazov* imagine dans sa « Légende du Grand Inquisiteur » le retour du Christ au temps très chrétien de l'Inquisition : et le Christ n'a rien à faire dans l'histoire chrétienne. L'inquisiteur le relâche en lui enjoignant de se taire. Et d'ailleurs le Christ de cette fable-là ne parle pas, il se tait. A.H. est un autre revenant, le revenant du Mal. Lui ne se taira pas. En attendant, tous les puissants qui veulent que l'ordre de l'après-guerre subsiste s'inquiètent. Le vieux colonel-médecin soviétique qui avait eu à examiner le cadavre du Führer et avait exprimé des doutes, vite rétractés sous les tortures des bourreaux du KGB car Staline avait décidé que Hitler était mort, reçoit la visite des successeurs de ses bourreaux d'il y a trente ans. Le vieil homme tremble de peur et se réfugie derrière ses aveux d'alors. Les chancelleries doutent, envoient des espions stipendiés, s'apprêtent à déjouer tout nouvel exploit d'Israël, il ne doit pas y avoir un Second Procès.

Le groupe progresse dans l'enfer amazonien. Le paludisme frappe l'un deux ; le vieillard, au contraire, semble se ragaillardir au fur et à mesure qu'il avance avec ses gardiens. Le brancard sera pour Gédéon qui délire au lieu de A.H. et Gédéon en délire est le témoin qui souffre de la mémoire. Son témoignage est le lien géométrique au centre du roman. Pourquoi rouvrir la plaie encore purulente ? dit le témoin. Lieber le traqueur vit pour sa haine de A.H., mais à nous que fait cette

haine ? Gédéon ne sait plus qui il est, qui est A.H. Un compagnon essaie de le consoler en lui confiant son interprétation de l'histoire : les Juifs sont dans l'histoire pour retarder le Jugement dernier, car personne ne veut du Messie. Ils nous haïssent parce que nous leur avons mis sur les épaules le Messie Jésus.

Les Juifs sont le paratonnerre, les foudres divines les traversent jusqu'à la racine et les réduisent en cendres. Et grâce à cette ruse nous retardons la venue du Messie. Nous prions pour sa venue tous les jours, mais nous lui chuchotons de ne pas venir...

[444]

Le mourant rétorque : « Sottises, des mots que tout ça ! » Hitler aussi faisait danser les mots, nous tous sommes des danseurs de mots. Et c'est alors que le mourant ose son interprétation blasphématoire : il est de nôtres. Hitler est des nôtres, il est un juif caché, lui aussi il a voulu ruser avec le jugement dernier, pouvoir y arriver seul, face à face.

Être le dernier Adam, voilà ce qu'il a voulu, le vieux *Spieler*.

Le témoin est donc fou, son témoignage ne sera pas retenu par le tribunal... Mais de toute façon tribunal il n'y aura pas, ils n'arriveront pas à livrer leur prise, les hélicoptères des fascistes commencent à les repérer dans la forêt étouffante, les espions des grandes puissances sont déjà tous au rendez-vous dans la bourgade ignoble et suffocante d'Orosso, la seule destination possible au terme de cette réputation dans l'enfer humide et venimeux. Il faut donc en finir, la troupe des justiciers est diminuée, ils ne sont plus que quatre, plus l'Indien qui les a longuement épiés et s'est joint à eux. On va commettre un avocat d'office pour le jugement, l'Indien sera témoin, mais l'inculpé refuse tout avocat commis d'office, il se défendra bien tout seul. Vient donc le troisième grand moment, le dernier, la plaidoirie de la défense.

La plaidoirie d'A.H. est évidemment le morceau brûlant, le brandon même que l'auteur a voulu jeter, et pour l'amour de quoi il a inventé toute la fable. Mis



au théâtre dans une version scénique due à Christopher Hampton, *Le Transport de A.H.* suscita à Londres des remous, presque une émeute. Des jeunes Juifs assiégeaient le théâtre, trouvant insupportable que parole soit rendue à Hitler. Surtout que ces paroles sont par excellence, comme dit Dostoïevski, un gourdin à deux bouts. C'est-à-dire une chaîne argumentaire ambiguë, utilisable à charge ou à décharge, à la gloire ou à l'incrimination. On retrouve dans la défense d'Hitler des arguments auxquels Steiner a recouru ailleurs, positivement. En particulier la série des hypostases du messianisme juif, d'abord en Jésus, puis quand le christianisme vacille, en Marx, puis quand le marxisme se corrompt, en Freud. Toujours l'herméneute qui colporte le *sésame-ouvre-toi* de l'Attente, de l'Absolu, est juif. Toujours il est du peuple élu, ce peuple envoyé sur terre pour empêcher les hommes de vivre innocemment, pour leur infliger la souffrance, la maladie, comme a dit Nietzsche et ceux venus après lui. Et voilà que Hitler, le Hitler de George Steiner, le sait autant que son créateur. Méthodiquement le vieil homme va donc énumérer les hypostases du peuple élu : le Dieu du Sinaï, invisible, mais qui voit tout, inaccessible, mais qui exige tout. Et puis le Christ et sa terrible douceur. Le Juif n'avait-il pas assez contribué à faire de l'homme un malade ?

Non, messieurs, car il y a un troisième acte à notre histoire.

Et ce troisième acte est celui-là même qui se joue entre Liss et Mostovskoï, entre la meute nazie et la meute fanatique des bolcheviks, mais c'est toujours « le chantage de la transcendance. »

La fable de Steiner est grandiloquente, manifestement elle ne craint pas, recherche plutôt le grandguignolesque, mais elle nous introduit au cœur d'un paradoxe fondamental [445] pour lui : un miroir mimétique fonctionne entre le bien et le mal. Il fonctionne entre le peuple élu et ses ennemis, il fonctionne au fond même de l'homme et de l'herméneute George Steiner, et alimente sa réflexion fondamentale sur les mécanismes des « présences réelles ». Au demeurant, il nous conduit au cœur même de la politique d'aujourd'hui puisque Israël, aujourd'hui, est un miroir de violences. Et même ce miroir flambe de plus en plus, bien plus encore que lorsque *Le Transport de A. H.* était en gestation. Son A.H. conclut

d'ailleurs ainsi : sans mon holocauste, jamais vous l'auriez eu votre État, je vous en ai fait cadeau. J'ai continué votre œuvre de messianisme.

Ce fut l'holocauste qui vous donna le courage de l'injustice.

Ce viol du Bien au cœur du bien, ce viol du Verbe au cœur des mots. Tout se concentre dans le paradoxe et l'énigme de l'Élection. Steiner nous exhibe ce paradoxe dans sa fable, comme un saint montre sa plaie sur un retable édifiant. Il l'a fait dans bien d'autres textes, en particulier ce *Comment taire ?* qui est une réflexion poétique sur le sacrifice d'Abraham. Comment un père peut-il lever le couteau sur son fils ?

Pas un père juif ne considère son fils sans songer qu'il lui sera peut-être ordonné de lui ôter la vie.

Le mal est ici situé intimement entre l'humain et le divin. Le divin est le grand risque incrusté au cœur de l'humain. L'absolutisation est née de ce petit peuple juif, et l'absolutisation peut bien nomadiser, elle revient et elle reviendra toujours à lui. George Steiner, au sortir de certaines de ses fables si violentes, si provocantes, aussi acérées côté manche que côté lame, m'apparaît tel un facteur d'icônes qui serait iconoclaste ; ou, pour reprendre un mot d'Ibsen, un poisson qui serait hydrophobe...

« La justice est sujette à dispute, la force est très reconnaissable et sans dispute », dit Blaise Pascal. Mais force et justice sont prises dans un incestueux nœud qui durera jusqu'à la fin et au Jugement. « The Reich begot Israel... », tels sont les derniers mots de A.H. Le Reich engendra Israël. Dans les généalogies du bien, qu'aiment tant les Écritures, en voici une que nous n'attendions pas, et que nous donne avant de périr avec les autres le vieillard Hitler de George Steiner. Mettre ensemble la justice et la force, comme en rêve Pascal, supposerait qu'on mit fin à leur incestueux couple.

[446]

**VIVRE EN RUSSE** (2007)**XIII. QUELLE EUROPE ?****B.****L'ÂME DES BŒUFS SERBES**[Retour à la table des matières](#)

Il existe en Europe un immense romancier que l'Europe ne veut pas reconnaître, c'est-à-dire ne veut même pas lire. Il est serbe, il s'appelle Dobritsa Tchossitch. Il n'est pas grand parce qu'il est serbe, ni parce qu'il est, avec l'Albanais Kadaré, un des derniers écrivains vivants qui ont été malaxés par la grande utopie communiste et le grand hachoir humain qu'elle est devenue inexorablement. Il est un immense écrivain parce qu'il est le dernier des créateurs de grands romans épiques. L'épique meurt avec lui, l'épique est mort. Il nécessite une confrontation entre le vivant et le mort l'individu et le collectif, l'homme et les dieux, le vouloir personnel et l'Anankè de la tragédie grecque. Tchossitch a su mettre en confrontation ces grandes et insolubles oppositions. Il a pu le faire parce qu'il est serbe et que la mort d'un destin national a été vécue par la Serbie plus tard que par les autres peuples de l'Europe, entre Première Guerre mondiale, Seconde Guerre mondiale, titisme, baignade pour les staliniens antititistes, et effondrement de la Yougoslavie. Seul un grand corps à corps avec l'histoire, un combat à la vie et surtout à la mort avec l'histoire peut engendrer de l'épique. C'est ce que nous donne Tchossitch.

Superbement indifférent aux prêches sur « la mort du roman » (tout comme Soljénitsyne), Tchossitch tisse et trame une sorte de texte-essaim qui bourdonne, fanfaronne, gémit. Au centre de l'essaim : la reine, qui est la Mort. C'est elle qui malaxe le tissu de vie que le romancier épique a emmêlé : paysans de Prerovo, le village mythique, familles bourgeoises de Belgrade ou de Nich, parlementaires, jeunes gens s'égosillant en querelles politiques. Ce sont eux, les jeunes gens qui sont au cœur de l'essaim, parce que c'est eux qui vont mourir. Rarement l'âme, le désespoir, la naïveté, la présomption des jeunes hommes ont été si magnifiquement appréhendés. Il n'y a pourtant rien de juvénile dans ce monde de jeunes adultes pas encore tout à fait libérés de l'irresponsable jouvence. Ils se saoulent, ils jouent aux cartes, ils maudissent les rois, ils attendent la mort, comme des hommes adultes. Mais précisément, c'est leur extraordinaire et violente, instantanée métamorphose de grands enfants en hommes vieilliss par la mort qui crée la fascination la plus profonde de ce livre.

Le reste, la gouaille, le chaos, la solitude du Commandant en chef, la lumière des vergers (surtout les prunelaises, les merveilleuses prunelaises de Prerovo !), la mer de brouillard, les amoncellements de cadavres et la ronde insoutenable des chevaux entravés que fauche une mitrailleuse allemande, la flûte du soldat Dragoutine, la canne du clairvoyant et [447] solitaire misanthrope Voukachine Katitch – éternel opposant –, tout cela, c'est le rucher de l'essaim, un rucher qui a nom Serbie, et qui chancelle et va s'écrouler.

Le cheval moreau d'Adam, Dragan, a presque plus de présence que le général Michitch. L'indomptable pur-sang, rétif comme la Serbie, dont la perte rendra inconsolable Adam, le poussant quasiment à désertir pour le retrouver. Il vaut plus qu'un royaume, plus que le cheval blanc de l'imposteur polonais, le Faux Dimitri, dans *Boris Godounov*, il vaut tout le reste du vivant. Mais les colverts ou les canards sauvages qui s'abattent sur l'effroyable tournis des chevaux massacrés n'ont pas moins de mystérieuse présence. La guerre concerne autant le monde animal que le monde humain, peut-être même plus... Le silence de la Serbie martyrisée par l'expédition punitive du général autrichien Potiorek, c'est avant tout le grand, l'incroyable silence animal. Quand la guerre est en l'homme, il se fait également en lui un silence effroyable.

Le Journal de l'étudiant bigleux Ivan Katitch est un magnifique fragment de vie intellectuelle qui vacille et se recompose dans l'ensauvagement simplificateur

de la guerre. La mort, c'est aussi bien celle du frère d'armes que la sienne propre. Il se fait quelque chose d'impossible à distinguer, une sorte de mort jumelle, des morts soudées entre elles. Ivan écrit en songeant à Bogdan, son frère d'arme qui vient de disparaître :

Nous n'allons quand même pas mourir tous les deux. Se souviendra-t-il de moi, est-ce que je le mérite ? Dans son combat pour l'avenir, ne pourrais-je pas être son chagrin dans une certaine solitude ? Être un chagrin pour un ami, cet espoir change pour moi jusqu'au sens de la mort.

Et si *Le Temps de la mort* est un sombre poème, hymne et lamentation à la fois, pour les jeunes gens, c'est aussi parce qu'il est la forte et décidée révolte du fils serbe contre le père serbe. Une révolte qui sourd grandit et vainc l'amour des pères, l'amour du village, l'amour de Prerovo, une révolte dont le journal de l'étudiant caporal-chef Ivan contient, dans ses adresses à son père, des fragments explosifs comme une grenade à fragmentation.

La Serbie, pays séculaire, sept siècles courbé sous le joug ottoman, peu à peu relevé, tient debout, en apparence, par l'amour des pères, le respect des ancêtres, tout ce qui, en Europe, fait d'elle un pays archaïque, méprisé autant qu'admiré. Les jeunes gens réunis sous le fléau de la mort, entre la rivière Drina et les monts du Suvobor, exècrent leur naissance. Comme Cioran, ou comme Kierkegaard, ils désavouent le père qui les a engendrés, l'amour de leurs parents qui leur a donné naissance. Ivan va jusqu'à exécrer le Père, Dieu le Père, qui a sacrifié Dieu le Fils. Sacrilège et désespéré, à écrit dans son journal : « Le Christ n'a pas réussi en tant que religion parce qu'il a été conçu en tant que fils. » Et Ivan Katitch, non moins révolté que son homonyme Ivan Karamazov, ajoute avec une incroyable insolence : « L'orgueil et la dureté, c'était et cela reste mon appréciation de Dieu le Père. » Dans la Serbie orthodoxe, va-nu-pieds et païenne, cette révolte est le ferment, elle est le noyau d'énergie de l'élémentaire serbe. Vénérer et récuser le père. Le récuser parce qu'on le vénère.

[448]

Tchossitch construit avec le général Michitch une magnifique figure de soldat paysan, de Napoléon issu de la glèbe, il le pétrit de ses mains de sculpteur à la

Rodin, il l'exhausse, il en fait la figure tutélaire du Père qui prend sur lui le terrible poids du sacrifice des Enfants. Tchossitch le conduit jusqu'à la superbe scène finale, lorsque, revenu dans son humble maison natale où l'occupant « fritz » campait et souillait tout encore deux jours auparavant, le Père vainqueur et le père vaincu par ce sacrifice de tant d'Isaac trace dans la cendre des traits énigmatiques qui disparaîtront dès qu'on balayera les cendres de l'âtre. Qu'est-ce que ce graffiti mystérieux ? dit-elle comme la main qui écrivit toute seule sur le mur du palais du roi Belchassar, fils de Nabuchodonosor, « Mené, Tekel, Fares », ce qui veut dire comme l'interpréta Daniel le voyant : « Compté, Pesé, Dépecé » ? Une pesante prédiction semble en effet surgir des cendres de cette misérable et auguste maison paysanne.

L'arbre est aussi une des métaphores géantes qui bâtissent ce poème, on y trouve l'homme-arbre, l'arbre dans le crépitement des combats, l'arbre refuge du vivant et l'arbre simple repère pour les tirs, l'arbre qui a brûlé par forêts entières dans l'âtre de l'antique demeure paysanne... Le paysage lui aussi entre en branle tout entier, se convulse littéralement. Le Rudnik, le Rajac et le Suvobor entrent en collision ; tout le relief enneigé, tordu par la tourmente, aveuglé par la neige en rafale entre dans une sorte de tragique sarabande. C'est la nature entière qui souffre, qui hurle, qui avance et qui recule comme la forêt de Birman.

Bien sûr, Tchossitch dialogue avec Tolstoï. De bout en bout, presque à bras-le-corps. Non qu'il ait fait un calque. Mais parce que le type de bataille qu'il empoigne et sculpte dans sa phrase gouailleuse, tendre et tendue, c'est le type de bataille qui a commencé avec Napoléon. Les stratégies à l'échelon de 10 000 hommes, le dialogue artillerie-infanterie, les assauts à main nue après la boucherie à cent mètres les uns des autres. Pas encore de blindés, pas encore d'aviation. La baïonnette achève l'ouvrage du canon et du fusil. La guerre sanglante, déjà sans héros, mais pas encore dépersonnalisée. Quiconque veut empoigner cette réalité humaine à dix mille têtes, dix mille corps, dix mille cœurs doit se mesurer à Tolstoï. Tchossitch se mesure à Tolstoï. Le grand-père Katitch connaît par cœur *Guerre et Paix*. Tous le connaissent. C'est le grand roman frère, et c'est le peuple grand frère. Mais, comme Soljénitsyne dans *Août 14* (et très différemment, plus puissamment), Tchossitch corrige au passage.

Tu crois sérieusement que Bolkonski, mortellement blessé, a été ému par le bleu infini et les nuages bleus qui passaient ?

La puanteur, les excréments, les viols et les vols, la lourde cruauté humaine l'emportent, s'imposent et lestent la prose de Tchossitch comme un fardeau de boue, de fange, et avant tout de peur. Cela Tolstoï l'avait vu dès les *Récits de Sébastopol*, mais n'avait pas voulu en faire le cœur de son récit.

« On subsiste et l'on vit aussi grâce à la peur », écrit Ivan Katitch dans son Journal. Il faudrait apprendre aux hommes la peur. Elle est leur alliée...

[449]

L'hiver du Suvobor est bien plus terrible que l'hiver chez Tolstoï. Quelque chose l'apparente à l'hiver de Chalamov, à ces blocs de froid absolu, à ces assauts du gel qui congèlent jusqu'au tréfonds les âmes humaines. Entre la Kolyma et son Goulag torturé par le froid et par les truands et ce Suvobor où errent des fantômes vidés de leur vie, où l'ère glaciaire semble à jamais revenue, où l'homme vidé de soi ne se sait plus soi-même – il est une comme une parenté, une historique connivence. Tchossitch décrit l'hiver 1914, mais il écrit après la Kolyma, une Kolyma que lui, le communiste dissident, a su deviner. C'est par l'absurde et par l'ignoble que l'humain peut être sauvé. Danilo Protitch écrit à ses parents et revoit la scène : une tourmente de neige « dont on ne trouve pas la description même dans les romans russes », et où l'on mourait de gel et de faim obstinée. Deux Fritz agitaient dans cet ouragan du froid deux clochettes pour faire croire aux affamés qu'il y avait là deux « béliers vivants » pour les attirer, les capturer ou les tuer. Danilo a descendu les deux « béliers vivants ». L'épisode est grotesque, humiliant. De faux béliers attirant à la mort des hommes moutons.

Ces épisodes où l'homme contrefait l'animal ne sont que dérision. Car le monde animal est meilleur que le monde humain, bœufs et chevaux serbes, battus, harassés tirent dans un océan de boue et de neige le peu de « pain de munition » et d'obus qui, alliés à l'incroyable obstination de l'homme serbe, feront tourner la roue de la guerre. L'ordonnance du général Michitch, ce simple paysan Dragoutine, qu'il a sauvé d'une bastonnade féroce que lui infligeait son supérieur, dit au général, devenu maréchal :

Quant à cette immense bataille serbe, je vous le dis du fond du cœur, ce sont les bœufs ; qui nous ont sortis d'affaire, Monsieur le Maréchal [...]. Si cela est possible, quand dans votre ordre vous félicitez l'armée, mentionnez aussi les bœufs serbes. Le bétail serbe, Monsieur le Maréchal. Pour l'amour de Dieu. Et de la justice. J'ai vu beaucoup d'hommes sans âme, mais je n'ai jamais rencontré de bœuf qui n'ait eu une âme.

On songe en aspirant le souffle violent de la prose de Tchossitch à l'Épître de Paul aux Romains : « Toute la création ensemble soupire et souffle » (8-22).

De loin ceux qui n'ont pas lu Tchossitch et n'ont de lui qu'un vague souvenir de lutte nationaliste, de « mémorandum de l'Académie serbe » s'imaginent qu'il est un propagandiste serbe. Qui n'est pas entré dans ce puissant transfert d'espace, de temps et de souffrance qu'est *Le Temps du mal* de Dobritsa Tchossitch ne peut avoir idée de la mesure de cet écrivain. Ce ne sont pas les adversaires, ce ne sont pas les « autres » qui chuchotent « Delenda est Serbia », c'est la terre serbe qui se cabre sous ce chuchotement, sans que l'on sache, à hauteur de cette épopée, si les Caton auront raison ou pas. La Serbie dans les poèmes narratifs de Tchossitch n'est que le souffle, le premier et le dernier souffle d'une poitrine humaine écrasée, torturée, à qui a été volé le temps, le temps de vivre, le temps de respirer, le temps de sentir l'âcre et délicieuse senteur des prunelaies à l'été déclinant.

Il y a beaucoup de têtes humaines sur cette funeste terre qui valent moins qu'un bœuf ou un beau fruit. Or le mal engendre le mal. L'aubépine ne donne pas de pommes.



[450]

**VIVRE EN RUSSE** (2007)

**XIII. QUELLE EUROPE ?**

**C.**

## **LE « MENTI-VRAI »**

« Conformément à cette directive de l'ennemi du peuple Trotski, le bloc des droitiers et des trotskistes adopta sa décision monstrueuse : assassiner Gorki. » <sup>108</sup>

[Retour à la table des matières](#)

Le dramaturge juif roumain Mihail Sebastian écrivait le 5 février 1944 dans son *Journal* :

Titre possible pour un essai : « De la réalité physique du mensonge ». Démontrer que le mensonge, aussi arbitraire qu'il soit, croît, se ramifie, s'organise, devient un système, gagne des contours et des points d'appui et, à partir d'un certain degré, se substitue aux faits, se transforme lui-même en fait, exerçant dès lors une pression irrésistible sur tout le monde, y compris sur son auteur.

Nul doute que le mensonge ait pris en URSS une authentique réalité physique, comme dit Sebastian, c'est-à-dire qu'il a pris la réalité même de la vérité, et c'est elle, la petite vérité déconsidérée, persécutée, mise au ban du réel, qui a décré, perdu consistance, et finalement a dû s'incliner.

---

<sup>108</sup> *Le procès du « bloc des droitiers et des trotskistes » antisoviétique*, Commissariat du Peuple de la justice de l'URSS, Moscou, 1938, p. 25 (édition française originale).

Tout le problème est que ce n'est nullement une particularité exclusive du pouvoir totalitaire. Qui dit totalitaire dit mise en place d'une utopie officielle et d'une peur accompagnatrice. Pas seulement physique, pas seulement la peur qui faisait que chacun dans la Moscou de 1937 avait son baluchon prêt pour partir au Goulag si on venait vous chercher à trois heures du matin, même et surtout si l'on ne se sentait nullement coupable : le principe même de la terreur était sous Staline son côté aléatoire, que nul n'en fût à l'abri, nul satrape officiel, nul prolétarien d'avant-garde... Mais il y avait encore une autre peur, bien plus intégrée à la psyché intime, la peur d'être laissé sur le bord de la route, la peur de ne pas suivre le cours impétueux de l'histoire. Car la grande évidence, c'était que l'histoire était incarnée. Marx plus Staline aboutissaient à une sorte de bétonnage de l'avenir. Celui qui intérieurement s'y opposait, qui intérieurement se rebellait, se sentait, comme le héros de *Deuxième jour* d'Ehrenbourg, un « ennemi de classe » parce que, intérieurement, il était un objecteur, un objecteur à l'Histoire. (Il savait que Boukharine n'avait pas tué Gorki, que son voisin arrêté hier soir n'était pas un [451] comploteur, etc.) Mais le même homme qui savait quelque part dans le tréfonds de son intériorité que son voisin arrêté la veille n'avait rien d'un comploteur et Boukharine rien d'un trotskiste, en même temps se sentait coupable de ne pas nager dans le grand fleuve de l'Histoire, de ne pas parvenir à se mentir à soi-même. Comme Krestinski au procès du Bloc en question, il était prêt à avouer le lendemain ce que la veille il n'avait pas su avouer « par fausse honte ». L'héroïne de Lydia Tchoukovskaïa dans *La Plongée* croit que tous sont des ennemis du peuple, à l'exception de son propre fils : c'est un début d'aveu, mais l'aveu deviendra plus total quand le travail du menti-vrai aura été plus avancé, et alors la mère dénoncera son fils comme ennemi de classe, l'épouse son mari comme comploteur. Ainsi chacun glisse dans la négation de soi, c'est-à-dire le non-être, dont on peut dire qu'il est le but, la destination finale du mensonge instillé par le totalitarisme dans chaque molécule humaine. Lydia Tchoukovskaïa précise cruellement dans *Les Chemins de l'exclusion* à propos des savants et écrivains soviétiques contraints à falsifier, calomnier, exclure :

Ils usaient de leur notoriété pour étayer la calomnie, pour prendre part à l'attaque, pour empoisonner l'âme de notre peuple par de nouveaux mensonges. Et ils se métamorphosaient en faux témoins non pas sous la torture, ou sous la menace de la torture, ou parce qu'ils eussent risqué, en refusant, la prison, la déportation ou quelque violence. Ils le faisaient en pleine sécurité, sur un aimable coup de téléphone. <sup>109</sup>

Le désir de mensonge est congénital au totalitarisme. Le psalmiste qui fustige souvent le mensonge dit :

Ta langue prémédite des crimes. Elle est perfide comme un rasoir aiguisé. Elle est habile à tromper. Au bien tu préfères le mal, et à la franchise le mensonge. Tu aimes toute parole qui détruit, ô langue perfide. (Psaume 45)

Mais la perfidie n'est plus le moteur du mensonge. Le menteur veut de toutes ses forces, comme dit Sebastian, que *mensonge soit vrai*. Et survient un degré de pression psychique, d'hallucination intime et collective où le mensonge perd toute perfidie, et il devient vrai, contraignant comme du concret.

Ce mensonge, ainsi que l'a dit Ante Ciliga, est « déconcertant », et la Russie communiste était bien le pays du mensonge déconcertant. Déconcertant pour l'observateur de l'extérieur. Et encore, tant que cet observateur restait vraiment extérieur. Mais la pression du fleuve dit « Histoire » ne s'exerçait pas moins sur lui à Paris qu'à Moscou. Simplement la peur ne jouait pas le même rôle, et le mensonge déconcertant, le *menti-vrai* pouvait y être observé mieux encore qu'à Moscou. C'est ce qu'ont fait Natacha Dioujeva et François George en organisant le colloque *Staline à Paris*. La formule du léninisme était que le Parti se renforce toujours en s'épurant. La formule fut appliquée, on le sait, très largement en URSS, par Lénine d'abord, puis par Staline avec une énergie renouvelée. Elle fut appliquée dans les démocraties populaires, c'est-à-dire [452] les protectorats bolcheviques, mais elle fut également appliquée dans les démocraties occidentales. On peut même lire le processus de façon particulièrement évidente dans les pays restés libres, puis-

<sup>109</sup> Lydia Tchoukovskaïa, *Les chemins de l'exclusion*, Paris, 1980.

que celui-ci a lieu non pas en vase clos, mais dans un espace politique ouvert. Et la clôture pratiquée est volontaire, acceptée revendiquée par les communistes français et autres. On applique le même principe qu'en URSS, c'est-à-dire, tout est rapport de forces, il n'y a pas débat d'idées. Le débat d'idées est même chose bourgeoise, ridicule, quasiment honteuse pour un communiste. C'est dire à quel point lire l'histoire des communistes, français ou autres, selon le critère du mensonge est quasiment stérile : ce critère n'existait pas.

Dans sa contribution au livre de Natacha Dioujeva et François George, Fred Kupferman démontre et démonte le parcours du « stalinien français » qui dépouille le vieil homme, celui pour qui le mensonge était encore une perfidie de la langue comme le psalmiste l'avait dénoncé, et il revêt *le nouvel homme* socialiste, qui a un autre type d'intériorité, l'intériorité régie par l'extérieur, par le Parti. Une intériorité reliée directement aux masses, et les masses s'expriment directement par le Parti. Ce qui fait dire très justement à Kupferman :

Poètes, peintres, musiciens, physiciens, philosophes, nos humanistes révolutionnaires sont redevenus des élèves, avec des angoisses et des joies d'élève, dont la vie intérieure est soumise au regard de sévères éducateurs. <sup>110</sup>

L'intériorité est donc retournée comme une peau de lapin, dans un supplice qui donne des frissons d'extase, mais dont le caractère de supplice ne peut pas disparaître totalement, en ce sens que les nouveaux humanistes ont une blessure secrète, mais qu'ils doivent constamment cautériser. Il y a les « éducateurs sévères », il y a la rude école de *l'homme nouveau* (nul ne remarque combien ce vocabulaire est copié sur celui de l'apôtre Paul), il y a la masse des travailleurs menée par les « sévères éducateurs », et l'intellectuel, l'humaniste socialiste, être plus frêle que le prolétaire parce que toujours contaminé par l'idéologie larmoyante des petits-bourgeois, qui se fait un devoir de surmonter sa faiblesse, de se joindre au « torrent de fer » de l'Histoire en marche. Les épouses déclarent aux procès de leur mari :

---

<sup>110</sup> Fred Kupferman, « Le parcours du stalinien », *Staline à Paris*, Paris, 1982.

Je ne puis que me joindre à toutes les honnêtes gens du pays pour réclamer un juste châtement contre le traître que vous jugez. <sup>111</sup>

Plus tard il y aura *l'Aveu*, le livre de refondation du communisme à visage plus humain, mais aussi de refondation du mensonge, dans la mesure où ce célèbre ouvrage non seulement ne donne pas un tableau véridique de la carrière de London, mais a même subi une autocensure des auteurs (Lise et Artur London). *Aux sources de l'Aveu* est un texte publié par Lise London en 1997, préfacé par Pierre Nora. <sup>112</sup>

[453]

Notre but en 1969 n'était pas de régler des comptes, ni d'écrire nos biographies, mais de faire éclater la vérité sur la fabrication des procès, et de rendre tant soit peu leur honneur aux victimes. Là encore il faut se remettre dans l'ambiance du moment.

*Aux sources de l'Aveu* ne fait pas référence à Bartosek, et mentionne en une ligne l'existence du rapport secret de 300 pages écrit par London en geôle. Indirectement, il s'agissait de contre-attaquer au livre de l'historien Karel Bartosek *La vérité des archives* et à ses révélations sur les strates accumulées de mensonges. Plus important encore que le livre, il y a eu le film de Costa-Gavras, qui élargit aux dimensions d'un immense public le mythe de London. Car après la phase sanglante du communisme, quand la Révolution dévorait activement avec une joie jubilatoire ses propres enfants, c'est-à-dire les représentants d'à peu près tous les communismes de la planète, vint le dégel, et la refondation de la vérité qui était elle aussi un mensonge, moins énorme, mais peut-être plus pervers encore. Bartosek a comparé le mémorandum que London écrivit dans un sana où il fut envoyé en 1955 à l'intention du pouvoir et les Mémoires qu'il publia ensuite ; en quelque sorte les deux aveux, l'aveu secret pour le Parti et l'aveu public pour le public et la propagande. L'aveu secret comporte quelque 400 pages manuscrites, et il souligne

<sup>111</sup> Cité par Karel Bartosek, *Les aveux des archives. Prague-Paris-Prague, 1948-1968*, Paris, 1996.

<sup>112</sup> Artur London, *Aux sources de l'Aveu*, Gallimard, Paris 1999.

le rôle d'espion de London au service du communisme international, il bat honteusement sa coulpe, il implique d'autres agents d'influence (que London recrutait à Paris). Par exemple dès 1945 il commence à Paris la surveillance des milieux émigrés tchèques. Il démasque Noël Field, un communiste américain qui organisait l'aide aux victimes du fascisme en Europe, plus tard London deviendra officiellement un « agent de Field ». London plaide devant le Parti, et dénonce une petite part du passé communiste devant le public. C'est *l'amputation salutaire*. Le débat qui fait alors rage et qui met aux prises, entre autres, Alexandre Adler, qui écrit dans *Le Monde* l'article « L'histoire à l'estomac »<sup>113</sup>, violemment hostile à Bartosek et dénonçant une régression morale de l'historien d'une part, et Marc Lazar d'autre part, qui lui répond :

Ce n'est pas l'historien qui transforme l'homme en chair humaine. Autrement dit, s'arrêter à mi-chemin du rétablissement de la vérité historique est encore un mensonge.<sup>114</sup>

Le mensonge à plusieurs étages s'explique par le fait que la victime d'une purge tente toujours de se justifier aux yeux du Parti et que la vérité, le rétablissement des faits n'a aucune importance, il s'agit de rattraper le train de l'histoire, de se joindre à nouveau au torrent de l'histoire, aux « sévères éducateurs », aux masses en mouvement vers l'eschatologie communiste.

[454]

L'aveu des erreurs du culte de la personnalité ou des excès du totalitarisme n'est donc jamais complet. L'aveu de London n'apprit pour ainsi dire rien à l'historien de la Tchécoslovaquie. En revanche Bartosek montra à quel point London restait lié par son ancienne affiliation et son ancien aveuglement. Mais là aussi nous nous heurtons à une constante de l'histoire de la décréue du mensonge : elle

<sup>113</sup> *Le Monde*, 15 novembre 1996.

<sup>114</sup> *Le Monde*, 21 novembre 1996. Lazar cite Marc Bloch : « Le bon historien ressemble à l'ogre de la légende. Là où il flaire la chair humaine, il sait que là est son gibier. » L'indignation d'Adler venait du fait que Bartosek avait par son livre déboulonné deux gloires du communisme français : le ménage des London et le ménage des Aubrac. On voit à quel point, même dans le débat de la France de 1996, on était encore loin de la recherche lucide et calme de la vérité historique... On était vingt ans après la publication de *L'Archipel du Goulag* et de l'appel de Soljénitsyne : « Ne pas vivre selon le mensonge » !

est graduelle, incomplète, accompagnée d'évidents non-dits. L'aveu ou si l'on veut l'admission d'une part de la « vérité » n'a de sens, de valeur que selon l'auteur de cet aveu. L'aveu d'un communiste a le poids que lui donne sa fidélité au « bilan globalement positif » du socialisme. L'aveu ou le témoignage d'une victime, d'un fugitif, d'un « traître » n'a, lui, aucun poids. Et cette règle ne vaut pas que pour les membres du Parti et le cercle des « progressistes » : elle s'infiltré chez les autres. Chez ceux qui n'obéissent pas directement aux sévères éducateurs. Leur présence vigilante est ressentie très loin du cercle des élèves de la classe communiste.

Ainsi les révélations sur le système du bagne communiste ont, on le sait, une très longue histoire : l'admission du témoignage fut très lente, très difficile, parce que le témoignage était suspect tant qu'il ne viendrait pas des sévères éducateurs eux-mêmes. Lorsqu'il vint, à petite dose très calculée de la part de Khrouchtchev, ce fut avec beaucoup de résistance, et pas seulement dans le milieu communiste qui défendait coûte que coûte l'orthodoxie stalinienne (Jeannette Vermeersch, par exemple, la femme de Maurice Thorez). Le témoignage de Soljénitsyne n'aurait sans doute pas été plus écouté que les précédents s'il n'y avait pas eu ce moment de l'histoire soviétique où Khrouchtchev a eu besoin du dégel pour se démarquer et gagner la bataille contre les autres diadoques. Le moment où Tvardovski se rendit à Pitsunda pour lire la nouvelle *Une journée d'Ivan Denissovitch* au maître de l'URSS, et recevait de lui l'aval, l'*imprimatur* pour le fameux petit récit. Tvardovski, dont le père avait été victime de la dékoulakisation, qui était un classique soviétique avec son poème *Vassili Tiorkine*, mais qui avait écrit clandestinement une suite qui circulait en samizdat, *Tiorkine en enfer*, avait besoin de cet *imprimatur*, et trouvait tout naturelle en définitive cette gradation du dévoilement, de l'« aveu » du crime génocidaire commis contre son propre peuple par le parti hégémonique qui gouvernait la Russie. Sans cet *imprimatur*, nous n'aurions pas eu *Ivan Denissovitch*, pas si vite, pas avec un tel retentissement, car la vérité sur le bagne communiste devait avoir cette estampille pour ne pas être dévalorisée. Et l'estampille joua son rôle auprès de l'intelligentsia française ou italienne. Plus tard, quand le vent tourna, que Khrouchtchev disparut, que Brejnev regela l'URSS pour encore une vingtaine d'années, le « mal » était déjà fait, en ce sens que la vérité présentée par Soljénitsyne ne pouvait plus être facilement récusée. Mais la lecture de la presse et des commentaires nous montre néanmoins une résistance à ses révélations qui se renforce. En Suisse, lorsqu'on prend connaissance de sa lettre à

l'Union des écrivains où il proteste contre la censure, un groupe d'écrivains déclare : ici aussi il y a la censure, voulant parler de leur difficulté à se faire éditer. La permanence du critère de l'extrémisme utopique, par-delà les sanglantes répressions massives et les charrois de falsifications, est une constante de l'histoire des intellectuels surtout en France, ainsi que [455] le montre Jeanine Verdès-Leroux dans *Le réveil des somnambules*.<sup>115</sup> Chacun se réveille à son heure et dans une certaine mesure. Et n'admet pas que son réveil soit jugé incomplet ou tardif. Le « bien de la cause révolutionnaire », dont le célèbre Netchaïev faisait dans son *Catéchisme d'un révolutionnaire* (1869) le dernier article de la bonne conduite du révolutionnaire est resté bien enraciné jusque très tard dans le XX<sup>e</sup> siècle, et qui sait s'il n'est pas près de refaire surface ?

Mensonge ici, mensonge là ? censure ici, censure là ? Y a-t-il ici aussi une censure ? Bien sûr la pénible recherche d'un éditeur peut être vécue par l'écrivain malchanceux ou graphomane comme une persécution. Bien sûr le mensonge sévit de ce côté-ci également. Bien sûr on peut même soutenir que les régimes « libres » tiennent eux aussi sur du mensonge, sur une « langue de bois », sur des formules sacralisées de peu de contenu. Aucun régime ne tient sur « les quatre vérités » lancées à tous les horizons. Dostoïevski a imaginé dans son récit *Bobok* une situation de vérité à tout va : les morts soulèvent leurs tombes au cimetière, ils n'ont plus de pudeur et peuvent tout dire sans censure. Évidemment aucune collectivité humaine ne résiste au jeu de « Bobok ». Mais le problème du mensonge déconcertant et massif est qu'il ne sert pas de ciment minimal aux relations sociales, mais qu'il détruit ces mêmes relations et les reconstruit sur l'abdication de l'intériorité et sur l'adhésion aveugle. Il dissout le *socium* au lieu de l'édifier. Le livre de Christian Jelen sur *Les socialistes et la naissance du mythe soviétique* s'intitule *L'Aveuglement*<sup>116</sup>. Il s'agit d'un auto-aveuglement. Face au fanatisme qui soumet la réalité à ses vues (tel était bien Lénine), l'intellectuel désarçonné pratique l'auto-aveuglement. Jelen termine son livre par une étude de cas, celui de Pierre Pascal. Les articles qu'envoie en France Pierre Pascal en 1920 sont évidemment très étonnants du point de vue de l'aveuglement et du fanatisme. Les grévistes en URSS sont des profiteurs et de la racaille. La Tchéka est une institu-

<sup>115</sup> Jeanine Verdès-Leroux, *Le réveil des somnambules, le parti communiste, les intellectuels et la culture (1956-1985)*, Paris, 1987.

<sup>116</sup> Christian Jelen, *L'Aveuglement. Les socialistes et la naissance du mythe soviétique*, Paris, 1984.



tion vertueuse qui débusque les profiteurs. « Un tchékiste doit savoir tout sauver depuis les moteurs jusqu'à la révolution. » <sup>117</sup> L'aveuglement de Pierre Pascal venait de sa haine du bourgeois, incarné par sa propre famille. Peut-être la révolte contre sa famille qu'il n'aimait pas, surtout sa mère, s'est-elle exprimée sous la forme de ce rejet du capitalisme, et d'une contradiction paradoxale : je suis marxiste en économie et thomiste en philosophie – répondit-il à une commission de camarades qui le jugeait en 1919. L'utopie est au cœur du fanatisme. Léon Blum dénonçait avec perspicacité le fanatisme de Lénine et des bolcheviks ; et avant Blum, l'analyse du vieil ami-ennemi de Lénine, Martov, menait, elle aussi, à la conclusion que Lénine utopiste voulait contraindre le réel, et violenter un pays arriéré pour le pousser de force à l'avant-garde de la révolution. Donc appliquer la terreur. La terreur était une exigence de l'utopie. J'ai longuement parlé avec Pierre Pascal dont je fus l'élève puis un ami, j'ai également connu et interrogé ses anciens camarades, restés ses amis, Boris Souvarine, Marcel Body, ou Nicolas Lazarevitch. Souvarine rappelle dans son petit livre sur Pascal l'énorme impact [456] qu'eurent sur les militants ces correspondances de Pascal, en particulier son exposé sur « Les résultats moraux de l'État soviétiste » paru en avril 1921 dans les *Cahiers du travail* <sup>118</sup> Pascal y affirme que le communisme est avant tout une transformation morale, que les communistes prêchent d'exemple et « font naître des hommes là où il n'y avait que des sujets ». Il dépeint un régime où véritablement l'utopie est déjà là : « Le manœuvre et le commissaire du peuple se rencontreront dans le même sanatorium. » Même les classes ennemies sont régénérées, et le nom de *camarade* « exprime merveilleusement cette immense fraternité. » Souvarine décrit la chambre spartiate de Pascal et sa femme Eugénie Roussakov à l'hôtel Maly Parij. Pascal était fanatique parce qu'il était utopiste, une utopie qui mariait le christianisme des premiers siècles, celui des *Actes des apôtres*, au communisme. Il ne voyait pas la réalité, ou ne voulait pas la voir, et les articles qu'il envoyait aux *Cahiers du travail* étaient « mensongers ». En tout cas ils induisaient en erreur, mais leur auteur était alors imperméable au critère de vérité factuelle. L'essentiel était que l'homme nouveau soviétiste était déjà né, comme il conclut. L'arrestation de Lazarevitch, la descente de la Tchéka dans leur petite commune

<sup>117</sup> Pierre Pascal, *En communisme*, tome II de *Mon Journal de Russie*, Lausanne, 1977, p. 181 et suivantes.

<sup>118</sup> Boris Souvarine, *Souvenirs sur Panaït Istrati, Isaac Babel, Pierre Pascal suivi de Lettre à Soljénitsyne*, Paris, 1985.

d'été en Crimée ouvrirent les yeux à Pascal et ses amis, ou plutôt leur permit de réintégrer leur intériorité : ils avaient raison, la révolution était trahie. Ils avaient fermé les yeux sur l'insurrection de Cronstadt, le procès et la condamnation des socialistes russes, de l'Opposition ouvrière. Ils n'avaient pas entendu le pathétique SOS lancé par les marins de Cronstadt à tous les prolétaires du monde contre les tyrans bolcheviks. Ante Ciliga parlera plus tard du lien évident entre l'insurrection et écrasement des mutins de Cronstadt et les grands procès de Moscou.

Aujourd'hui on assiste au meurtre des chefs de la Révolution d'Octobre ; en 1921 ce furent les masses de base de cette révolution qui furent décimées. <sup>119</sup>

Pascal, lui, en 1921, ne voyait pas venir le mensonge dévoreur d'hommes...

Pour Pascal, la vérité n'arriva qu'un peu plus tard, et elle s'expliquait en un mot méprisant : *la Restauration*. Il emploie ce mot dans ses *Pages d'amitié* consacrées à Nicolas Lazarevitch <sup>120</sup>. Mais la dénonciation du régime ne vint que beaucoup plus tard. Il fallait d'abord que tous aient rejoint l'Occident, que tous fussent à l'abri, et alors Souvarine écrivit son *Staline*, qui se heurta à la censure bien-pensante des laudateurs du pays de la Révolution : « Le communisme est nécessaire au monde », résumait lord Russell d'une formule frappante, qui écartait les objections fondées sur la vérité des petits-bourgeois. C'est une constante de l'histoire du *mensonge déconcertant*, de cette *illusion* dont a parlé l'historien François Furet, qu'il est un temps pour l'admission de son erreur, et que ce temps diffère pour chacun. C'est en ordre dispersé que les uns après les autres les aveuglés ont les yeux qui se dessillent, et encore à des degrés très divers. La Restauration [457] (de l'Ancien régime social, bien sûr), la révolution trahie, Thermidor : le vocabulaire varie, les étapes de l'aveu intérieur, le degré de cet aveu varient eux aussi. Trotski dénonce Thermidor, mais pas la Révolution. Marcader, avec le piolet stalinien, met fin à la menace que représente Trotski, mais pas au trotskisme. Les trotskistes croient toujours en la parousie communiste. Et même aujourd'hui,

<sup>119</sup> Ante Ciliga, « L'insurrection de Cronstadt et la destinée de la révolution russe », article paru dans *La Révolution prolétarienne* le 10 septembre 1938.

<sup>120</sup> Paris, 1987.

après la colossale leçon d'histoire donnée par la Révolution trahie au XX<sup>e</sup> siècle, le trotskisme renaît, en France, et chez des jeunes gens qui ne savent évidemment rien du vrai stalinisme. Pour eux tout est « thermidor ». Car il y a une énorme résistance intérieure à cet aveu. Et une plus grande encore à la publicité de l'aveu (pour ne pas faire le jeu des ennemis du socialisme.). Du point de vue de l'adhésion au mensonge ou à la vérité, il y a là une palette sans fin, riche de nuances, mais qui comporte toujours l'élément d'une ancienne appartenance à un compagnonnage sacré. On est « rescapé », on est passé par le feu de la foi communiste, on a été, comme le dit Pierre Pascal « en communisme » comme en religion. Pascal dans la publication de son *Journal*, qui reprend littéralement ses notes de l'époque, et ajoute dans un autre caractère typographique quelques précisions écrites dans les années 70, se réfère à la notion d'« authenticité ». Parlant de la brochure *Les résultats moraux*, il précise :

Les résultats moraux surprendront et scandaliseront peut-être. J'ai écrit cette brochure dans l'enthousiasme, et personne ne me l'avait commandée. Je suis tenté aujourd'hui de qualifier son optimisme d'aveugle ou de quasi malhonnête. Et cependant je pense qu'en cette année 1920 cet optimisme était justifiable.

Cette grande illusion avait encore un grand avenir. Elle s'achève pour Pascal en 1924, il reste en URSS jusqu'en 1933, et doit cacher son désenchantement. Pierre Pascal mentait-il ? Souvarine mentait-il lorsqu'il rentrait de Moscou en 1922 et se taisait ? Ni l'un ni l'autre ne falsifiait son enthousiasme. Les faits étaient falsifiés, mais qu'est-ce qu'un fait ? le contexte leur semblait dicter l'interprétation. L'enthousiasme commandait à la vérité de se plier.

Boris Souvarine, ensuite, et toute sa vie, luttera contre les falsifications. Et ce jusqu'en 1981, par exemple, où il cloue au pilori les historiens du parti français qui viennent de rééditer les Actes du Congrès de Tours, mais en ont fait disparaître Souvarine et Lorient, qui sont signataires de la principale résolution du congrès. « Cette falsification, écrit-il, suffit à illustrer le caractère incurable de la syphilis stalinienne diagnostiquée par Trotski, compétent en la matière. » <sup>121</sup> Qui est dans

---

<sup>121</sup> Boris Souvarine, *Autour du congrès de Tours*, Paris 1981. Il va de soi que « compétent en la matière », concernant Trotsky, était *in cauda venenum...*

le vrai ? L'auteur d'*Éloge des bolcheviks* ou celui de cette dénonciation de la falsification stalinienne ? La simple réédition des documents de la révolution bolchevique était, on le sait, impossible puisque les auteurs des résolutions disparaissaient, les acteurs étaient entraînés par les sbires dans les coulisses de l'histoire, torturés et fusillés. Le menti-vrai changeait continuellement. Il fallait conserver dans le plus grand des secrets les journaux, leur simple conservation étant passible de dénonciation et de punition pour antisoviétisme. L'oncle de Volodine, [458] qui habite à Tver, dans un des chapitres de la seconde rédaction du *Premier Cercle*, ouvre les yeux de son neveu rien qu'en lui faisant lire des quotidiens jaunis des années vingt et trente qu'il cache derrière son poêle. Souvarine, à partir de sa révolte contre le Parti communiste français qu'il a lui-même fondé, se transforme en archiviste, en chroniqueur, en gardien de mémoire. Il suffit de garder mémoire pour lutter contre le mensonge déconcertant. Mais il faut pour garder une mémoire si dangereuse une flamme intérieure. Pour Souvarine, ce sera une sorte d'amour de la vérité à la Tacite. Il est animé par un sentiment romain de vertu, il lutte contre Néron, le Néron moderne. Pour Pascal, ce sera le maintien de sa foi catholique. S'il ne recouvre pas une intériorité forte, l'ancien fanatique se tait, il n'a pas l'énergie de dénoncer, c'est-à-dire de se dénoncer aussi comme partie intégrale du mensonge déconcertant et criminel, il se sent vidé de toute signification, usé par le menti-vrai comme par un poison contre quoi il n'est pas mithridatisé. Depuis François Furet et son livre *Penser la révolution française* (1978), nous avons revu un chapitre de l'histoire, la Révolution française et surtout son mythe, qui sévissait en particulier à l'école française. J'ai par exemple été élevé dans cette école publique qui enseignait la révolution comme le modèle du progrès du monde. Danton était le héros, Saint-Just et Robespierre étaient des héros dépassés par la logique des événements, c'est-à-dire que nous suivions très exactement le schéma de Michelet dans son *Histoire de la Révolution française*. Il a fallu Furet et son école pour que soit mise en doute la légende jacobine. François Aulard, que nous lisions en classe de khâgne, avait pour devise, comme le rappelle Christian Jelen : « Quand on me dit qu'il y a une minorité qui terrorise la Russie, je comprends, moi, ceci : la Russie est en révolution. » Il allait de soi que la révolution et le progrès devaient accoucher dans la douleur. Il allait de soi que les paysans vendéens, auxquels Soljénitsyne est venu rendre hommage en songeant à ceux de Tambov, étaient des traîtres, que Carrier et ses noyades d'opposants, c'était tout juste une bavure dans cet accouchement douloureux et nécessaire, un détail en somme :

mon manuel d'histoire, le « Mallet-Isaac », en parlait *en petits caractères*, on pouvait sauter !

Un mot a eu une grande fortune dans la Russie soviétique des années vingt : *popoutchik*, ou compagnon de route. Le régime encourageait les écrivains non prolétariens dans la mesure où ils étaient capables de faire un « bout de route » avec le communisme, le livre de Trotski *Littérature et révolution* en est la meilleure illustration avec sa condescendance vaguement menaçante envers les meilleurs écrivains comme Andreï Biély. Mais les intéressés eux-mêmes finirent par se penser comme des « popoutchiks » capables de faire seulement un bout de route. Au fond, la notion s'intériorisa, elle était un sobriquet condescendant, elle devint une catégorie de la vie. Le marxiste hongrois György Lukacs, réfugié à Moscou, fut en quelque sorte le théoricien du phénomène, soutenant que l'universel résulte du particulier et du déterminé, et de la négation de celui-ci. C'est le particulier qui s'entre-déchire et qui, en partie, se ruine, ce n'est pas l'idée. C'est ce qu'il faut appeler ruse de la raison. La raison hégélienne détermine, la passion agit, les individus souffrent et l'universel triomphe. L'intériorisation de cette règle permit à une immense société d'accepter d'incroyables souffrances sociales sans protester. Il y fallait l'étouffement du jugement individuel, et il fallait ramener la raison individuelle à une [459] petite souffrance sans sens, perdue dans le surdéterminé de l'histoire. Le régime parvint à modifier ainsi la psyché de millions d'êtres humains. La lettre à Staline qui devint un des moyens d'appel à l'histoire des êtres souffrants en fut un symptôme : c'était l'instance de l'universel. Biély quand son épouse anthroposophe est arrêtée, Boulgakov quand il est aux abois, Pilniak, Zamiatine, tous écrivent à Staline comme on prie le Seigneur : il incarne *l'universel*.

L'aveu d'Olecha au I<sup>er</sup> Congrès de l'Union des écrivains est en 1932 un morceau d'anthologie à ce sujet.

Il y a six années, j'ai écrit le roman *L'Envie*. Le personnage central était Kavalero. On m'a dit qu'il y avait beaucoup de moi dans Kavalero. Que ce type était autobiographique, que c'était moi. Oui, Kavalero regardait le monde par mes yeux. Les couleurs, les images, les métaphores et les déductions de Kavalero m'appartenaient. [...] Et puis on m'a dit que Kavalero était un salaud et une nullité. Sachant qu'il y avait en Kavalero beaucoup de moi-même, j'ai pris à mon compte cette accusation de

nullité et de bassesse. Et elle m'a abasourdi. Je n'y ai pas cru et je me suis caché aux regards ; je n'ai pas cru qu'un être humain à la sensibilité fraîche et qui avait le talent de voir le monde à sa propre façon pouvait être un salaud et une nullité. Je me suis dit à moi-même : donc tout ce talent, tout ce qui fait que tu es toi et dont tu pensais que c'était une force, n'était que nullité et bassesse. C'est bien ça ? J'ai voulu croire que les camarades qui m'avaient critiqué, les camarades critiques communistes, avaient raison, et je l'ai cru. J'ai commencé à croire que tout ce qui m'avait semblé un trésor n'était que pauvreté. Ainsi naquit mon concept du mendiant. Je m'imaginai en mendiant. <sup>122</sup>

Ce n'était pas en l'occurrence une ruse de l'ironie : Olecha avait voulu réellement être le mendiant, celui que *l'universel* socialiste dépouillait de toutes ses illusions, qui étaient son « trésor », et il se retrouvait effectivement comme un mendiant. Ce mendiant n'avait plus à lui que le souvenir de sa jeunesse, mais il apercevait par la fenêtre un monde jeune, et ce monde jeune le ramène à sa jeunesse, le sentiment d'être un mendiant qui mendie le droit à l'existence le quitte, et il devient un écrivain adulte d'un monde jeune, pour un monde jeune, le socialisme.

La confession d'Olecha fut très applaudie, elle apportait l'analyse très vraisemblable et sincère d'un retournement intérieur : le cheminement partait de sa jeunesse, se poursuivait par la découverte de son insignifiance, puis la fenêtre ouverte sur le socialisme, les nouveaux et beaux jeunes hommes de la société nouvelle, et enfin le retour à l'adéquation de soi avec soi. C'était le désir de *mentir vrai* d'approcher au plus près d'une *metanoïa* stalinienne de l'esprit, de la sensibilité, de l'âme qui ferait que l'individualiste rallié ne mentirait plus. Et il ne mentait plus, le miracle avait lieu. Toute une part de la littérature soviétique tourne autour de ce miracle. Une autre part, celle des procureurs, des Cholokhov, dénonce l'illusion de la conversion au socialisme : tu ne peux pas changer, le petit-bourgeois, l'ennemi de classe est tapi en toi. Ce fut la principale alternative dans la littérature de l'époque : ou bien la pureté absolue par élimination de l'individuel (« Cavalier des Grioux, il faut vous envoyer aux travaux [460] forcés », dit Kirchon au

---

<sup>122</sup> *Pervy Vsesoïbuzny Tchezd sovetskih pisatelei* : 1934. Moscou, 1934.

congrès en citant un dramaturge communiste <sup>123</sup>), ou bien une puissante tchéka de l'âme qui éclaire les derniers recoins de l'âme de l'individu. Ou bien *l'avant* ou bien *l'après* de la parousie. Mais la parousie rend totalement vaine la quête de vérité par l'individu.

Jusqu'à quand exactement la parousie socialiste exerça-t-elle son influence, jusqu'à quand le fanatisme vint-il prêter main-forte au cynisme des bourreaux ? quand le stalinisme a-t-il cédé au brejnévisme, à une idéologie affaiblie ? et quel en fut l'impact sur le mensonge déconcertant ? La première hirondelle du dégel fut l'article de Grigori Pomerantsev « Sur la sincérité », cet article dont parlent avec animation les malades du *Pavillon des Cancéreux*. La sincérité comme critère de la littérature paraissait comme quelque chose de nouveau, presque criminel. C'était aller contre les notions de vigilance, de solidarité, d'allégeance à la masse. Une frêle littérature de la sincérité s'infiltrait dans le roman quinquennal. « Les leviers », ce récit de Yachine qui aujourd'hui nous paraît bien anodin, fit sensation. <sup>124</sup> *L'Homme ne vit pas que de pain* de Doudintsev (1956) accéléra la révolte de la sincérité contre le mensonge organisé en sur-vérité collective. Mais l'habitude du mensonge restait dans les gènes de l'homme soviétique. Tout un système de signaux, de « langue d'Esopé » permettait de faire passer des petits messages de sincérité qui étaient reçus avec un grand enthousiasme par les initiés. Cependant que le mensonge par omission restait rigoureusement de règle, non perçu par l'immense majorité des lecteurs, et même des auteurs. Une multitude de publications soviétiques des années du totalitarisme assoupi peuvent ici servir d'exemple : *La petite Encyclopédie littéraire* avec ses formules énigmatiques sur les répressions, sa suppression de Victor Nekrassov après son émigration à l'Occident. Une myriade de mises à l'écart, allusions sibyllines, citations expurgées, tomes annoncés et mort-nés, œuvres complètes incomplètes, demi-publications, qui suivaient le thermomètre du permis, ressenties comme des audaces. La première édition du *Maître et Marguerite* en 1962 fut largement expurgée. Même le très stalinien Fadéev réécrivit sa *jeune garde* (1945 et 1951), tandis que Leonov ré-

<sup>123</sup> Cité par Kirchon dans son exposé sur les problèmes de la dramaturgie socialiste in : *1<sup>er</sup> Congrès de l'Union des écrivains soviétiques en 1934, compte rendu sténographique*, Moscou 1934.

<sup>124</sup> Il parut dans le recueil *Literatournaïa Moskva* en 1956.

écrivit son roman *Le Voleur* (1927 et 1959). A quoi bon multiplier les exemples : le faire aurait l'air de retourner inutilement un fer dans une plaie, d'être le bourreau de toute une civilisation où il était normal que chaque retour à la vérité fût partiel, résultât d'une lutte interne sourde, appréciée des initiés, inaperçue du grand public. Tout était mesuré par un sévère censeur, interne d'abord, puis externe, et multiple, à plusieurs échelons. De grands monuments du Dégel comme *Les hommes, les années et la vie* d'Ilia Ehrenbourg sont des monuments de vérité partielle, mais émotive, de conquêtes timides sur le mensonge, célébrées avec des sanglots dans la gorge. Il n'est pas question de recourir aujourd'hui à ce texte comme à une source sûre. Il reste en tant que monument de demi-vérité.

La perestroïka n'arrêta pas ce processus étrange de desserrage sélectif du carcan : les cercles de mensonge lâchaient prise lentement, les uns après les autres, mais jamais [461] complètement. La littérature dissidente est massivement publiée, mais on ne rappelle pas qu'elle l'a été depuis vingt ans en Occident, on annonçait comme des premières éditions ce qui était de simples *reprints*. Des livres d'histoire comme ceux du général Volkogonov sur Lénine, Staline puis Trotski étaient de précautionneuses reconnaissances de vérité par incursion dans les archives, mais partielles, et munies de commentaires prudents et grandiloquents à la fois. Mais n'avait-on pas entendu à la télévision de Suisse romande Henri Guillemin déclarer que ces trois hommes avaient pu se combattre, mais étaient tous trois animés par l'amour de l'homme ? Ce fut enfin le déferlement du retour de la mémoire : mémoires de généraux blancs, d'émigrés, de dissidents, retour massif de la littérature de l'émigration, culte des émigrés qui avaient fait carrière en Occident comme le sociologue Pitirim Sorokine ou l'historien Vernadsky. Le retour n'était pas conçu comme une quête de la vérité, mais comme une restitution de biens. Un peu comme se développait la vive et acerbe querelle concernant les biens culturels saisis par les Russes à l'issue de la Seconde Guerre mondiale : tableaux confisqués par la Gestapo aux familles juives qui partirent à l'extermination, puis pillés par l'Armée rouge, puis enfermés dans les réserves des musées. Ils en ressortirent enfin, et je vis à Saint-Pétersbourg une exposition d'art européen qui n'était autre que ces trophées culturels deux fois confisqués. La Douma interdit alors toute restitution, en arguant qu'au total l'envahisseur avait fait plus de mal à la Russie que la Russie au vaincu. Affirmation sans doute vraie, mais qui esquivé le problème de la vérité ponctuelle. Seul le bilan global est pris



en compte. Victime ou bourreau, peu importe, c'est un trophée. Le trésor de Troie découvert par Schliemann restera donc à Moscou. Mais au fait, qui devrait le récupérer ? La Turquie ? elle y a certes autant de droit que la Grèce aux marbres de Lord Elgin. L'Allemagne de Schliemann ? la Russie actuelle ? Le président Poutine en visite à Athènes a soutenu la revendication grecque sur les frises du Parthénon. La vraie voie est évidemment celle de l'Europe, de l'échange. Plus généralement, disons que le retour de la vérité et du refoulé pose de gigantesques problèmes. Un livre récent sur trois Roumains qui ont contribué à façonner l'Occident, mais qui avaient collaboré avec le fascisme à la roumaine des années trente, Mircea Eliade, Cioran et Eugène Ionesco, pose le problème du cadre de vérité dans lequel on doit et peut inscrire la dénonciation des falsifications sincères ou cyniques de l'histoire. <sup>125</sup> Eliade a pour ainsi dire caché dans sa carrière française puis américaine cet engagement aux côtés de la Garde de fer. Il doit être jugé non dans le cadre de ce seul engagement mais dans le contexte européen d'engouement pour la force et de mépris pour la démocratie qui, dans les années trente, dépassait largement le cadre des partis fascistes. Troubetzkoy et Jakobson, pendant leur séjour à Prague, ont commis d'étonnants ouvrages idéologiques sur la conception « eurasienne », anti-occidentale, de la civilisation ; eux aussi doivent être jugés dans ce contexte. Un excès de vérité inquisitoire peut devenir mensonge à son tour ; c'est le danger qui aujourd'hui menace tout particulièrement la France dans ses accès d'hypermnésie. Un exemplaire extraordinaire de « menti-vrai » vient de nous être donné par l'écrivain allemand Günther [462] Grass qui dans ses mémoires, *En pelant l'oignon*, révèle son passé de Waffen SS. Il s'avère que le formidable imprécateur cachait en son sein, lui aussi, du « menti-vrai ».

« Combien ne faut-il pas de précautions pour ne pas mentir » écrit Stendhal dans *La Chartreuse de Parme*, qui est un chef-d'œuvre de sincérité et de cynisme. Fabrice fait son apprentissage contre le mensonge en se révoltant contre la soumission de Milan aux Autrichiens. Plus tard l'époux de la Sanseverina, le comte Mosca, lui enseigne l'utilité du bon mensonge, plus tard encore lui-même devenu coadjuteur de l'archevêque ment à son tour tout en restant le Fabrice intrépide de la sincérité. Le mensonge... Il faut savoir bien mentir, disait Gorki dès ses pre-

<sup>125</sup> Alexandra Laignel-Lavastine, *Cioran, Eliade, Ionesco*, Paris, P U.F., 2002.

miers textes, dans un conte intitulé « Du serin qui mentait et du pivert qui aimait la vérité ». Le serin avoue :

J'ai menti, oui, j'ai menti, puisque je ne savais pas ce qu'il y a au-delà du bosquet. Mais croire et espérer sont choses si belles ! Je ne voulais rien d'autre qu'éveiller l'espoir et la foi, et c'est pour cela que j'ai menti... Lui, le pivert, il a peut-être raison, mais quel besoin a-t-on de sa vérité, quand elle paralyse les ailes comme une pierre posée dessus ?

Les soixante-treize ans de communisme sont une prolongation des discours du serin de Gorki. Une prolongation sinistre, où Gorki s'est lui-même chargé de nombreux appels à la violence d'État, à la vigilance des tchékistes et des bourreaux sévères, avant de succomber lui-même au poison des sbires staliniens, assassinat qui fut imputé au « bloc des droitiers et trotskistes » dont faisaient partie Boukharine, Rykov, Krestinski, Yagoda et le secrétaire de Gorki. Tous avouèrent (seul Krestinski a hésité le premier jour et revint le lendemain avec les aveux et en s'excusant pour la « fausse honte » qu'il avait éprouvée la veille). Tous reçurent neuf grammes dans la nuque... Du serin il ne reste depuis bien longtemps qu'une tache de sang, il a été écrabouillé et piétiné mille fois. Mais la vérité du pivert a du mal à se faire entendre : le pivert lui aussi est mort depuis longtemps...

[463]

**VIVRE EN RUSSE** (2007)**XIII. QUELLE EUROPE ?****D.****EUROPE-RACINE,  
EUROPE-RHIZOME...**[Retour à la table des matières](#)

L'idéal européen est peut-être de devenir « a boring western country » pour ce qui est de ses rouages encombrés par l'obésité, par la difficulté de décisions à prendre dans une horizontalité qui va croissant, dans sa soumission inconsciente à la marchandisation grandissante de tous les aspects de notre vie entre naissance et mort. Mais pour les peuples de sa moitié orientale ce danger est moins menaçant. Il suffit d'aller dans les campagnes roumaines, ou dans les marches orientales de la Pologne pour se rendre compte d'un énorme différentiel de développement, de culture, de mentalité. Donc nous aurons un bon moment avant que l'Europe ne soit sur les mêmes longueurs de désir, d'ambition, de nostalgie, de blessure cachée ou pas. L'idéal européen devrait être la rencontre entre cousins qui se sont perdus de vue, l'étonnement mutuel devant tant de diversité dans une maison dont la richesse est prodigieuse. Il n'y a entre nous Européens pas d'exotisme. Et une des raisons pour quoi la Turquie fait problème est qu'elle entre déjà dans le domaine de l'exotisme, non celui, périmé, de Pierre Loti, mais celui qui perdure parce que sa culture vient d'ailleurs. La réforme d'Atatürk a fait de la Turquie un état laïque, mais en un sens combien différent...

L'Europe fait preuve d'une variabilité extraordinaire sur les mêmes grands thèmes : le Christ sur la croix, depuis les grandes Exaltations de la Croix en Espagne, les humbles « pardons de pierre » paysans des calvaires du Finistère celtique, l'Écorché sanguinolent de Bar-le-Duc jusqu'aux tristes Christs assis des croisées de chemin de la campagne polonaise ou du fin fond des forêts de la Lituanie ou de l'Oural russe... Ou bien encore le mythe du séducteur de Séville et ses métamorphoses allant du *burlador* impie au don Juan romantique de Lenau et celui du poète russe Alexis Tolstoï, variante nostalgique et dolente d'un thème ailleurs provocateur et sacrilège. Il est d'ailleurs très étrange que cette Europe rassemblée aujourd'hui ne puisse point évoquer les racines uniques de son immense diversité, puisqu'elle ne parvient même pas à mentionner son « héritage » chrétien. L'Europe ne se pense que comme un avenir, donc une sorte de *tabula rasa*. Si l'Europe est exclusivement de l'universel, tel qu'exprimé dans la Déclaration des droits de l'homme, n'est-il pas vain, voire même sacrilège de vouloir faire un échelon européen, donc égoïste, de l'universel ?

L'enseignement de la diversité de l'Europe, parallèlement à celui de ses tentatives continuelles d'unification, est chose fondamentale : il nous faut enseigner en particulier toutes les langues de l'Europe. La France a déjà une énorme difficulté à enseigner ses [464] langues locales, réduites au statut de patois, et j'ai pu passer une longue scolarité sans jamais entendre parler du statut linguistique de l'auvergnat que mes oreilles entendaient néanmoins sur le marché du bourg de la Limagne, ancien duché-pairie, Randan. Alors comment enseignerions-nous le roumain, ou le lituanien ? Il y a pire : nous refusons de connaître les autres littératures. Nous refusons d'enseigner roman ou poésie en traduction, cela ne fait pas partie de nos programmes. Qui a lu à l'école Mickiewicz ou Slowacki ? Pouchkine ou Lermontov ? La commission du Centre national des Lettres à Paris dont j'ai fait partie, comme Krzysztof Pomian, sous la présidence de Pierre Nora, et qui cherchait à aider les entreprises éditoriales sur « la librairie européenne des idées » a dû se saborder, car elle ne recevait pas assez de bons projets.

L'Europe s'est pourtant faite, à tous les niveaux, économique, militaire et surtout culturel, par l'ouverture, et l'histoire de ces ouvertures, souvent liées aux conquêtes où le conquérant s'émerveillait de la culture du conquis, est fondatrice de l'Europe, une découverte réciproque. Si l'on connaît l'émerveillement de la France de François I<sup>er</sup> devant l'Italie, l'invitation faite à Leonardo da Vinci de ve-

nir en France, où il œuvre et meurt, on ne connaît pas l'ouverture non moins spectaculaire qui se fit en Russie en direction de la Géorgie et l'Arménie conquises. Un historien comme Dimitri Likhatchov a écrit l'histoire des flux culturels entre Balkans serbes et bulgares et Russie orthodoxe byzantine. Qui le sait ? La Serbie est regardée comme un non-objet, réduite au problème de ses « criminels de guerre » en cavale, longtemps même après l'entrée de l'OTAN en territoire serbe, et alors qu'il semblerait ultra-nécessaire de rétablir des ponts culturels avec ce pays ; c'est encore et toujours le poncif, le vide voire le mépris le plus total. Qui connaît Tchossitch ?

Cette structure ouverte de l'Europe, que George Steiner nous offre à voir en étudiant « les Antigone », que l'on peut aussi bien étudier sur l'histoire de Shakespeare européen dès le XVIII<sup>e</sup> siècle, ou sur l'histoire de la science aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles ou plus encore des idées pédagogiques (Rousseau appliqué par Tolstoï aux enfants du vinage de Iasnaïa Poliana) nous conduit à un constat inquiétant : l'ouverture a été l'histoire même de l'Europe, mais avec son unification actuelle, et quand les échanges ne se font plus guère qu'en fonction des donneurs de fonds des différentes commissions européennes, et donc dans un seul et même sens avec les frustrations qui en découlent (nul n'aime son bienfaiteur), cette ouverture diminue, ou plutôt elle tarde extraordinairement à reprendre après la coupure de la guerre froide. Les camions pour la Pologne de Solidarité et les jumelages avec les villages roumains en détresse ont été des moments forts de générosité, mais non suivis d'échange culturel réel.

« A boring Europe » est une contradiction dans les termes, puisque l'Europe c'est la diversité et donc la perpétuelle surprise sans que ce soit du tout à fait autre, c'est-à-dire de l'exotisme. Certes hypermarchés, McDonald's, aéroports sont vraiment « boring » et nous y perdons nos repères. Comment rétablir l'émerveillement des uns par les autres ? Comment le faire dans une Europe qui par ailleurs tourne le dos à soi-même, et souvent se veut asiatique, s'adonne au zen comme l'étrange jeune homme de la bourgade perdue [465] d'*Efremov* dans le film de Iossif Pasternak portant ce titre <sup>126</sup>. Comment se sentir européen si l'on ne sent plus la riva-

---

<sup>126</sup> Iossif Pasternak a fait deux films documentaires sur la petite ville d'Efremov, celle dont Tchekhov disait : « Les lois de l'Empire russe arrivent à Efremov, et s'y enlisent. » Entre les deux films (dix ans) on voit Efremov, toujours archaïque, néanmoins gagné par le strip-tease, le « zen », tous les composants de notre Occident...

lité heureuse entre les cultures, les architectures, les modes de vie des composantes de l'Europe ? Les billets de nos euros ont un graphisme froid qui nous montre non pas les arches du Pont du Gard, mais une architecture romaine idéale faite au laser, non pas les arches romanes de Romainmôtier, mais des arcatures idéales et abstraites, non pas la cathédrale de Wawel mais des ogives géométriques peu convaincantes... Aussi personne ne regardera jamais ces billets. Avait-on peur de la concurrence entre tant de beautés du paysage et de l'architecture européennes ? Comment rétablir la fraternelle rivalité ? Les traductions-traisons sont le tissu même de l'Europe, le furent en tout cas. Il nous faut des traductions, des passeurs car nous ne saurons jamais toute l'Europe ; sans passeur, aucun Européen ne saurait la connaître vraiment...

Europe veut dire tension amoureuse entre les sujets variés de l'Europe. Ce ne sont plus les Atrides, mais il y a eu les Atrides dans la maison Europe. George Steiner, dans un livre fondamental, éclairant, parle des « présences réelles » dans la culture européenne, comme il y a « présence réelle » dans l'eucharistie chrétienne. C'est le miracle d'un nouveau qui contient vraiment l'ancien, c'est l'idée de Renaissance, si fondamentale à l'Europe : le désir amoureux de contenir autre chose sans perdre son être propre. L'Europe de la Renaissance retrouve l'Antiquité, celle de son désir, bien sûr, et ce désir mord presque toute l'Europe au XVI<sup>e</sup> siècle, la Russie à part, où le désir surviendra plus tard, avec force, donnera et Saint-Pétersbourg et Pouchkine.

« Console-toi, tu ne me chercherais pas si tu ne m'avais pas trouvé », dit le Dieu de Pascal, et il faut espérer que les Européens en quête d'Europe pourront toujours appliquer ces mots à leur Europe désirée. Autrement dit l'Europe est un objet que l'on ne trouve pas, mais que l'on cherche. En lisant Montaigne, Spenser, Corneille, Voltaire, Tolstoï ou Musil.

Notre problème est que la tension aujourd'hui s'affaiblit, que le beau combat européen se raréfie, que l'on regarde souvent le même feuilleton américain ou mexicain en bas de l'échelle reçue des valeurs, et que l'on sacrifie au même dieu de la dérision et de la déconstruction en haut. Il faut pour refaire de l'Europe qu'il y ait de la tension, peut-être même de l'épreuve. Dans le combat aux confins de la Prusse et des forêts lituaniennes, naissait pour Romain Gary, Européen s'il en fut, et dont le suicide nous interpelle encore, « l'Éducation européenne ». Il ne s'agit évidemment pas de souhaiter quelque guerre civile européenne puisque le nerf de

la construction a été précisément d'abolir à jamais la guerre européenne, et que c'est chose faite, les Balkans mis à part...

Mais il faut un souffle unificateur qui soit aussi une voix qui nous admoneste, qui nous blesse. Pour moi cette dernière grande voix a été celle d'un homme qui reste hors de notre Europe, de celle que nous construisons, mais qui est un des grands restaurateurs de l'Europe, Alexandre Soljénitsyne. Dans le combat contre le totalitarisme, dans l'épreuve, dans sa lutte avec soi-même, il fut un Européen. Ses détenus du *Premier Cercle* de l'Enfer [466] goulaguien, qui sont dans des prisons laboratoires et se posent la question éthique de leur participation involontaire au mal, par leur action de savants-détenus, sont de vrais Européens, partagés entre la soif de science et la volonté de résistance. D'ailleurs, ils font appel aux stoïciens et tout le roman est une sorte de variante sur les thèses des stoïciens et la lutte en eux entre l'assentiment au réel et l'indépendance raisonnable. Les rapproche d'Epictète et de Marc Aurèle ce « démon du scrupule », qui fut le démon des stoïciens, et qu'ils ont légué à l'Europe chrétienne. Sans ce combat entre le raisonnable et le démon du scrupule, aurions-nous eu la révolte des dissidents russes, qui est une révolte qui a profondément marqué notre Europe, engoncée, emmailotée dans le mirage de l'utopie totale.

L'Europe est variée par essence, variée comme « l'Euripe », dit un poème d'Apollinaire. Mais elle n'est pas métisse. L'idée, courante dans quelques milieux branchés, d'une Europe métisse est fautive. Elle n'est pas syncrétique. Ce n'est pas le Brésil, par ailleurs si fascinant, tel que nous le voyons en sa religion syncrétique mélange de dieux noirs africains et de figures tutélaires chrétiennes, comme les *orichas* de Bahia, étudiés superbement par un Français, Pierre Verger, qui devint Pierre Fatumbi Verger, opérant en lui-même en quelque sorte la fusion syncrétique du métissage authentique.

Peut-être avons-nous connu des moments de métissage. Peut-être la double foi païenne et chrétienne, le mélange de celte et de romain, du balto-slave et du gréco-byzantin ont élaboré des moments de métissage, mais l'Europe est lieu de confrontation, non de métissage, elle reste hétérogène, et c'est pourquoi elle reste Europe. La fusion dans la cornue d'un golem appelé Europe n'a jamais eu lieu, et il faut souhaiter qu'elle n'ait pas lieu. L'Europe est une construction qui pratique constamment le *réemploi du matériau* avec d'autres architectes. C'est le réemploi créateur, ou la « présence réelle » de l'Ancien dans le Nouveau qui a fait l'Europe.

La vieille querelle du XVII<sup>e</sup> siècle français entre Anciens et Modernes n'a pas à trouver une issue, elle se poursuit, et doit se poursuivre tant qu'Europe est Europe.

Le créolisme dont parle le grand poète antillais français Édouard Glissant a créé selon lui une culture horizontale, une culture rhizomique, opposée à notre culture verticale à racines. Une culture qui crée, dans ce que Glissant appelle le « chaos-monde », un lieu de fusion où les cultures s'embrassent, se repoussent, disparaissent et subsistent. Glissant nous prédit que c'est la culture de l'avenir, et que le rhizomique va remplacer le radical (au sens de radicaire). Aurait-il raison ? Certes il y a des prémisses à cela, notre culture pop, notre culture rap, notre culture télévisuelle ont des aspects rhizomiques : propagation foudroyante en surface, point de racines, point de résistance, point de confrontation créatrice. L'Europe des banlieues est peut-être en train de créer ce que Glissant appelle de ses vœux. Et certains de nos créateurs, qui ne sont pas des Beurs ni des métisses, adulent cette nouvelle culture et l'introduisent dans l'école ou sur l'écran, pensant aussi que là est la solution par *l'universel rhizomique* aux problèmes de la tribu européenne compliquée.

À vrai dire, lorsque l'on lit des livres sur le métissage comme le beau livre de Serge Gruzinski sur « *La pensée métisse* », on est amené à moduler le jugement, car Gruzinski montre que les Indiens du collège d'Ixmiquilpan, devenus séminaristes, habiles au [467] maniement du latin, et souvent dépassant leurs maîtres, introduisirent en contrebande dans leur iconographie leurs anciens dieux Incas en utilisant les *Métamorphoses* d'Ovide. Ovide indianisé, voilà qui est proprement « européen », c'est ainsi que l'Europe s'est faite, par la ruse culturelle, contre les envahisseurs. En apportant l'Antiquité païenne, ses images, ses fables, et ses chefs-d'œuvre littéraires, les bons maîtres augustiniens et autres ont recréé en terre inca le propre d'une démarche européenne. Ce qui fait que le Mexique, et plus généralement toute l'Amérique latine, malgré son métissage, et en raison des ruses de ce métissage, est sans doute plus apte à dialoguer avec nous que d'autres parties du monde plus autonomes. Cette ruse de la pensée métisse mexicaine est assez proche de l'Europe, ce n'est pas la fusion, c'est le combat, même s'il est invisible, camouflé par la ruse. En ce sens-là l'Europe est « métisse », elle tisse ensemble des tissus anciens et nouveaux, et les trames anciennes affleurent sous la broderie nouvelle ; c'est aussi ce que Rémy Brague appelle la « voie romaine » de l'Europe, ce charroyage de cultures, de traductions, de connaissances importées et



exportées, mais qu'il distingue de la « voie arabe », où les textes antiques étaient certes traduits, et grâce à cela nous avons gardé trace de nombreux textes grecs ou araméens autrement à jamais perdus, mais où l'original était en général détruit, du moins laissé à l'abandon, puisqu'on se l'était approprié par la traduction en arabe. Il y avait transfert, mais définitif et donc fixiste. Point de « présence réelle ».

Aussi pourrait-on parler d'un métissage européen en un sens ulyssien, celui de la ruse : de la ruse et des conflits cachés, des camouflages, des emprunts indus, et des rapines de sens. Mais en aucun cas pour désigner l'introduction d'un « chaos-monde », hélas, peut-être déjà en route. Sachons retrouver de la ruse pour résister à une fausse et dangereuse Europe rhizomique. Sachons retrouver des racines multiples, concurrentes, parfois ennemies, mais toujours tressées par le conflit en une unité inachevée, ouverte. Julien Benda, en 1946, soutenait que l'Europe était de l'universel, davantage lié à la science qu'à la culture ; il s'opposait ainsi à Dostoïevski, ou encore à Gide qui célébraient l'un et l'autre l'universel dans le particulier de chaque culture nationale européenne. Si Benda avait vraiment raison, l'Europe d'aujourd'hui serait inutile, et peut-être même serait-elle un crime contre l'universel. Elle aurait en tout cas pour impérieux devenir de devenir le plus rapidement possible une Europe-monde, de sortir d'elle-même. C'est peut-être ce qui attend l'Europe « institutionnalisée ». Dans l'Europe de la culture, cela prendra plus de temps. Pour l'instant, et si nous voulons vraiment accueillir les nouveaux invités au banquet, le dialogue doit aujourd'hui se compliquer, faute de quoi il périra, et l'esprit européen avec.

[468]

**VIVRE EN RUSSE** (2007)**XIII. QUELLE EUROPE ?****E.****LA TRAVERSÉE D'EUROPE,  
UN RÊVE ?**[Retour à la table des matières](#)

Le grand historien Sergueï Soloviev, le père du philosophe Vladimir Soloviev, s'arrête dans son récit historique avant d'en venir aux réformes de Pierre le Grand et esquisse au début du tome 13 de son *Histoire de la Russie depuis les origines* un vaste diptyque sur l'Europe de l'Ouest et l'Europe de l'Est. Comme de nombreux historiens ou penseurs russes de tendance slavophile ou occidentaliste se sont inspirés plus ou moins consciemment de ce magnifique texte, résumons-le : l'Europe est faite de deux moitiés qui se opposent, l'occidentale toute en rivages, toute en monts et vallées, compartimentée, l'orientale toute en plaines illimitées. Deux groupes ethniques majeurs ont fait l'Europe, l'un a fait l'Europe occidentale, ce sont les Germains. Venus du Nord de l'Europe ils ont poussé vers le sud, et formé tous les royaumes dont est issue l'Europe latine. L'autre, ce sont les Slaves, et sortis du Sud de l'Europe, c'est-à-dire l'Illyrie), ils ont poussé vers le nord-est. Les uns allaient vers la richesse, les autres vers la pauvreté. Les premiers ont arrêté les Asiatiques à Châlons, et ce fut la victoire de Mérovée sur Attila, les autres ont définitivement poussé dehors les Turcs, et ce fut la prise de la Crimée par les armées de Catherine II. Mais entre ces deux dates butoirs, il y a quinze siècles. L'Europe

de l'Ouest a toujours eu une mère bonne et nourricière, la terre fertile de l'Europe méditerranéenne, puis de la presqu'île du continent ; l'Europe de l'Est n'a jamais eu qu'une marâtre, une terre infertile, sans limites et sans douceur pour ses habitants. Ou plutôt ce n'est pas la terre-mère et la terre-marâtre qui ont défini les deux moitiés de l'Europe, mais l'Histoire mère et l'Histoire marâtre. Car les deux chemins parcourus par les deux grandes tribus sont absolument inverses, l'un va vers la facilité, l'autre s'en éloigne...

L'heure de l'Histoire a également sonné à des moments très différents : l'Etat est venu tard aux tribus slaves de l'Est ce furent les envahisseurs vikings et ils établirent le grand « chemin civilisationnel » de l'antique « Rouss » : des Varègues aux Grecs, c'est-à-dire le chemin fluvial avec portage des barques qui mène de Novgorod à Byzance, et la fondation de Kiev par la dynastie des Rurikovides.

Soloviev emploie les termes Europe de l'Est et Europe de l'Ouest pour désigner deux types de civilisation, un schéma que reprendra Nikolaï Danilevski dans son ouvrage *La Russie et l'Europe*. Publié par en 1888 par Danilevski, Nikolaï Strakhov y voyait un « catéchisme de la pensée slavophile ». Cet ouvrage d'historiosophie considère les civilisations comme mortelles (bien avant le fameux mot de Valéry), et définit une loi [469] de la conservation des forces historiques qui fait que, dans le combat mortel entre les civilisations, l'une doit prendre à l'autre le flambeau de l'énergie créatrice. Sous d'autres formes, on retrouvera cette idée chez Nietzsche, chez Spengler, dont le livre *Le Déclin de l'Occident* eut en Russie une grande fortune, et se trouve aujourd'hui réédité à grand tirage, ou, plus près de nous chez Samuel Huntington avec son *Choc des civilisations*.

Sergueï Soloviev n'a rien d'un excité, il a écrit un formidable compendium de toutes les chroniques et de toutes les archives qu'il avait lues et dépouillées. Non moins travailleur que Michelet, mais combien plus sage, moins poétique, moins enflammé. Et lorsqu'il entreprend sa grande préface aux réformes de Pierre, c'est pour indiquer dans quel contexte vont se faire les réformes du tsar, plus tard chanté par Voltaire et dénigré par Rousseau. Il définit la caractéristique majeure de la Russie, qui représente le pays le plus important de l'Europe slave de l'Est : immensité du territoire et faiblesse du peuplement. Par là s'expliquent l'absence de la propriété féodale en Russie, le sort du paysan soumis au servage à l'époque où le paysan européen de l'Ouest s'en libérait, par là s'explique la mobilité constante du pouvoir dans la « Rouss », où il faut qu'un prince constamment coure d'un bout à

l'autre de son apanage, comme celle du paysan, qui fuit son maître, et se réfugie dans le vaste espace sibérien ou nordique. Par là s'explique cette opposition entre les deux Europe : l'Europe de pierre, et l'Europe de bois, l'Europe verticale, et l'Europe horizontale.

Soloviev fils, le philosophe, a écrit une réponse à Danilevski, qui s'inscrit dans toute sa polémique avec les nationalistes russes. Selon Danilevski, nous dit-il, l'épanouissement culturel précède le politique, Périclès précède Alexandre le Grand, Goethe précède Bismarck. Mais, réfute Soloviev, pour la Russie ce fut l'inverse : le triomphe de la Russie sur Napoléon précède le siècle d'Or de sa culture et de sa poésie... C'est que le philosophe récuse l'idée d'une particularité de la culture russe, et refuse sa relation à la puissance politique. Mais en l'occurrence ce sont les idées de Danilevski qui ont largement triomphé et qu'on rencontre aujourd'hui le plus souvent dans la pensée et la politique russes. Ce sont ces idées qui ont été renouvelées par le géographe et historiographe Lev Gumilev, à qui l'on doit l'idée de la « *passionarnost* » des peuples, mouvement mystérieux qui brusquement pousse les tribus d'Arabie hors de leur péninsule, ou les Slaves loin de leur Moscovie terrestre. Gumilev, avec ses études sur les Khazars et sur la civilisation turco-asiatique est aujourd'hui l'inspirateur du mouvement néo-eurasien (il reprend un mouvement de pensée des années 1920, né en émigration, et qui eut une forte influence sur Roman Jakobson par exemple, bien que, plus tard, le linguiste réfugié en Amérique ait été très discret sur cet engagement et celui de son ami inventeur de la phonologie, Troubetzkoy). Comme nous le verrons plus tard dans cet article, l'eurasisme fait aujourd'hui partie de la pensée officielle, il y est fait très souvent référence, même si c'est sous une forme voilée et modérée.

Le complément de l'idée des deux Europe, c'est l'idée du rattrapage : Pierre, conscient du « retard » de la Russie ancienne sur l'Occident, entreprend un gigantesque rattrapage. Le jugement sur les réformes de Pierre, menées par ce géant d'une manière violente et à tous égards surprenante pour les occidentaux (mais beaucoup l'admiraient et beaucoup vinrent en Russie). Un historien comme Sergueï Soloviev s'emploie à [470] démontrer que ces réformes étaient nécessaires, et que, si la personnalité hors du commun de Pierre Alexéïevitch a évidemment joué un grand rôle, il y aurait eu réformes sans lui. Il le démontre en comparant les réformes de Pierre au livre du savant croate (mais Soloviev le dit serbe) Krijanitch, qui était venu en Russie pour y restaurer la langue slave en sa pureté et ri-

chesse, écrire l'histoire slave, souillée par les mensonges des Allemands, et enfin dénoncer les ruses et tromperies par quoi les autres peuples tentent toujours de mener les Slaves à leur perte. Dans ce dessein, il écrivit ses *Pensées politiques*. Le jeune tsar lut le livre, nous dit Soloviev, et y trouva autant un tableau de l'état lamentable du pays slave qu'un projet de réformes, principalement dans le domaine de l'instruction publique. La science et l'autocratie devront œuvrer de pair, déclare Krijanitch. « En Russie, nous avons une autocratie complète, par ordre du tsar, on peut tout corriger, et introduire toutes les sciences utiles. Ainsi la réforme doit venir d'en haut, du pouvoir autocratique : les Russes par eux-mêmes ne veulent pas se faire de bien, et ne s'en feront pas s'ils n'y sont pas contraints. » <sup>127</sup>

L'ouvrage de Krijanitch démontre ainsi que les réformes de Pierre s'imposaient, mais il apporte aussi la justification du pouvoir autocratique. Étrangement on peut dire que Soloviev reprend ici une idée que l'on trouve au détour de *l'Esprit des lois* de Montesquieu, à savoir que si Pierre a réussi ses réformes, c'est parce que le peuple russe était européen, plus qu'on ne pensait. À l'avance Montesquieu s'inscrit ainsi en faux contre Voltaire et son panégyrique forcené du tsar, mais aussi contre Rousseau, qui, dans le *Contrat social* comme on sait, proclama que Pierre rata ses réformes parce qu'il les fit beaucoup trop tôt.

La querelle tourne toujours, de toute façon, sur l'idée de *rattrapage* ou sur celle d'imitation, de *singerie* de l'Occident. Deux idées qui hantent encore les polémiques d'aujourd'hui depuis que la Russie, débarrassée du communisme, s'est d'abord tournée vers l'imitation de l'Occident, prenant en 1991 ses préceptes des économistes américains et des juristes européens, dans une précipitation et « singerie » aujourd'hui condamnées par beaucoup. Les nouveaux eurasiens comme Alexandre Douguine, ou comme Sergueï Kara-Murza, l'auteur de *La civilisation soviétique* <sup>128</sup>, démontrent que jamais régime social plus économe et plus juste ne fut inventé que le soviétique, qu'il est mort sous les coups de l'Occident, par suite d'un « projet antisoviétique ». C'était un régime qui défendait l'homme contre « les besoins inutiles », mais qui s'est affaïssé en entrant dans l'ère de satiété, sous le pouvoir des images de l'Occident. Kara-Murza conclut que ses analyses (deux tomes de 600 pages) sont corroborées par le sentiment des gens simples, les gens

<sup>127</sup> Sergej Solov'ev, *Istorija Rossii s drevnejšix vremen*, Tom VII, Moskva, 1962, page 158.

<sup>128</sup> Sergej Kara-Murza, *Sovetskaja Civilizacija*, Moskva, 2002, Tom I –II.

du peuple. Les raisonnements de Kara-Murza font suite à ceux de Danilevski, ou de Stasov. C'est-à-dire que pour lui le « projet soviétique » épousait la forme de la civilisation russe, et qu'il s'est heurté à un projet antisoviétique dont les antécédents remontent, dit-il, à Tchaadaïev, c'est-à-dire à cette fameuse première *Lettre philosophique* de 1836 qui proclamait que la Russie avait fait tous les mauvais choix, en particulier celui en faveur de l'orthodoxie (la religion grecque), contre la religion latine (ou catholicisme romain). [471] C'est cela qui l'avait amené à un état d'inachèvement permanent, et qu'aucune réforme ne pourrait surmonter. On verra que Tchaadaïev, ce hussard ami de Pouchkine, auteur des Lettres scandaleuses, déclaré officiellement fou par le tsar, assigné à résidence et surveillé par un médecin, puis converti au slavophilisme le plus nationaliste pendant cette assignation à résidence, non seulement est une figure ambiguë, loup-garou idéologique très caractéristique de l'instabilité psychologique russe, mais encore continue aujourd'hui d'être une constante référence, positive ou négative selon les cas.

« Vous êtes des millions, mais sommes des myriades ! » ce vers célèbre du poète Alexandre Blok date de 1919, et il est écrit sous l'empire de la colère contre l'Occident. Il sonne étrangement, dans la mesure où le faible peuplement de la Russie est un de ses problèmes principaux. La Russie n'étant pas la Chine avec son milliard et demi d'hommes, surtout celle d'aujourd'hui qui se dépeuple rapidement. Il est vrai que le poème s'intitule « Les Scythes », et que les Scythes sont le symbole de la civilisation autre, celle des Barbares confrontés aux Grecs, hellénisés mais restés barbares en leur cœur. J'aimerais ici mentionner que Chateaubriand, dans ses *Réflexions sur la Révolution* compare les Scythes aux Suisses : deux peuples naturels, sains, mais qui ont été contaminés par la culture, les Scythes par Athènes avec l'exemple d'Anacharsis, les Suisses par la culture allemande. Chacun a le Scythe qu'il veut, ou qu'il peut. Le poème de Blok parut dans le premier des deux recueils *Les Scythes* <sup>129</sup>, édités par le sociologue et Socialiste révolutionnaire Ivanov-Razoumnik, en 1918. Sur la couverture dessinée par Petrov-Vodkine, on voyait brûler le Colisée – confusion évidente entre les Goths et les Scythes !

---

<sup>129</sup> *Skify Sbornik 1j*, 1917. *Skify~ sbornik 2j*, 1918

Ce thème des Scythes peut aussi nous servir à revisiter l'histoire russe. Qui n'a pas entendu parler des « bijoux scythes » du trésor de l'Ermitage ? Les tumulus scythes découverts au cours de fouilles à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle et pendant tout le XIX<sup>e</sup> siècle ont fourni au musée impérial ces merveilleux et fameux bijoux en or qui ont l'énergie, la grâce sauvages, et le mystère de formes primitives aux secrètes significations. L'empire russe avait importé à grands frais une multitude de copies romaines de statues grecques. Catherine la Grande les commandait et achetait par douzaines, elle avait en Occident ses agents acheteurs. Et elle fit de la capitale russe une sorte de réplique de Rome. (La réplique américaine, Washington étant plutôt une réplique de la Rome républicaine, celle de Catherine une réplique de la Rome impériale). Mais à partir d'Alexandre II la Russie cesse ses achats d'Antiquités gréco-romaines, elle a découvert qu'elle a les siennes propres : la Russie se découvre héritière de l'antique Scythie, de milliers de tumulus où l'on met à jour une foule de statues, en particulier le superbe lion de Panticapée (nom ancien de la Kertch d'aujourd'hui). La sauvagerie stylisée du lion de Panticapée a servi de modèle à de nombreux artistes, et symbolise bien ce « scythisme » qui s'empare de la pensée russe : nous n'avons plus besoin de votre Antiquité, nous avons la nôtre, nous sommes descendants directs de l'Antiquité, par Byzance, par le lion de Panticapée, par notre langue, héritière de l'hellénique, par les grands mythes de nos tumulus...

[472]

L'époque des découvertes de Kertch est aussi celle de *l'invention* de l'art populaire russe (invention au sens de découverte, comme on parle d'invention de reliques). L'exposition organisée en 2005 à Paris au Musée d'Orsay, avec les plus prestigieux patronages de la Russie officielle a ranimé le souvenir de la découverte des grands pavillons russes aux Expositions universelles de Londres et de Paris. Le style néo-vieux russe se voulait une sorte de réplique à la domination culturelle de l'art d'occident. Les ateliers de la princesse Tenicheva, la propagande de l'art russe par le critique Vladimir Stasov, l'agent publicitaire de l'art russe musical et pictural de l'époque des Ambulants et du « Puissant petit tas », Stasov dont les ouvrages antioccidentalistes et nationalistes ont constamment été réédités en Russie stalinienne, tout concourt à faire la Russie d'alors une « seconde Europe », ou encore une Autre Europe, pour reprendre une expression parue plus tard. L'exposition du Musée d'Orsay à Paris, en 2005, a fait redécouvrir au public occi-

dental l'art russe de la seconde moitié du 19<sup>e</sup> siècle avec ses grands tableaux « choraux », comme disait Stasov (ceux d'Ilia Repine, de Vladimir Makovski), son retour au paganisme russe (les sculptures de Sergueï Konenkov), son lyrisme populaire (la céramique de Talachkino, près de Smolensk, dans les ateliers de la princesse Tenicheva), mais elle marque aussi le retour à une politique de propagande de l'art russe et de sa spécificité, politique qui avait fortement marqué le règne de l'empereur Alexandre III, fondateur du Musée russe à Saint-Pétersbourg (on vient de lui restituer le nom de son fondateur). Plus tard les Ballets russes du magicien Diaghilev, et le Sacre du Printemps couronneront cette découverte de l'Autre Europe, de la Russie « scythe »...

La thèse commune à toutes ces manifestations est l'affirmation non d'une quelconque *dissidence* russe, mais de son *altérité* par rapport à l'Europe, ou plutôt l'occident de l'Europe. Car au fond, nous disent les spécialistes russes de l'Europe d'aujourd'hui, le terme « Europe » est vide, il inclut la Russie, et il l'exclut simultanément. Mieux vaudrait dire Ouest de l'Europe, même si cet Ouest va jusqu'à la frontière orientale de la Pologne, l'ancienne ligne Curzon. La Russie a les trois quarts de son territoire en Asie, et un quart en Europe, quatre cinquièmes de sa population en Europe et le reste en Asie. Cette donne reste de première importance pour le sentiment qu'a la Russie vis-à-vis de l'Europe au sens d' « Europe moins la Russie ».

Un sens qui plus que jamais est de circonstance, puisque l'Union européenne désormais affiche le critère nouveau de « la digestibilité » de nouveaux adhérents. Un critère qui éliminera peut-être la Turquie malgré les promesses inconsidérées, et qui éliminera sûrement la Russie, (laquelle aujourd'hui n'est pas candidate). Un critère qui s'appliquera sans doute aussi à l'Ukraine et à d'autres pays successeurs de l'Union soviétique. Récemment l'historien Richard Pipes, excellent historien, toujours plus ou moins russophobe, a formulé le problème de la politique actuelle de la Russie comme avant tout une « incapacité à trouver sa place ». Cette incapacité qui reste masquée aux yeux du voyageur se contentant de Moscou et Saint-Pétersbourg, entraîne donc, selon Pipes, l'instabilité actuelle, où, quinze ans après la chute du communisme, le pays est encore en proie à la nostalgie du « projet soviétique », pour reprendre l'expression de Kara-Murza. Un pays qui ne peut trouver sa place parmi les démocraties, un pays [473] qui flirte encore avec l'idée



de grande puissance, bien qu'il ait renoncé aux aventures militaires, un pays qui hésite entre un statut de puissance nucléaire de plus en plus vain et un statut de grand pétrolier.

Cette incapacité à trouver sa juste place est encore renforcée par l'hésitation à choisir une ligne claire dans les rapports avec l'Ukraine. L'Ukraine qui, elle aussi, souffre, quoique différemment de la même incapacité : la Révolution orange, qui la faisait basculer vers l'ouest, n'a pas les moyens d'une adhésion à l'Europe, et l'hostilité à la Russie ne peut pas servir longtemps de ligne directrice tant les deux pays sont forcément bridés par leur passé commun et leur mutuelle dépendance. L'indépendance fut aussi une amputation. L'incapacité à trouver la bonne distance entre les deux pays cousins est pathétique.

L'instabilité dans la *conscience de soi* national, en russe *natsionalnoïe samopoznanie*, mot très usité, se marque également dans la relation de la Russie à son propre passé. À la question : trouvez-vous des éléments positifs dans la figure de Staline ? les Russes se divisent en deux camps, une moitié répondant non, mais une petite moitié répondant oui. On a beaucoup critiqué le retour à l'hymne soviétique, composé pendant la « Grande Guerre pour la patrie », composé par le très soviétique Alexandrov, sur des paroles cinq fois modifiées par le même auteur, l'écrivain non moins soviétique Sergueï Mikhalkov, dont l'opportunisme peut en l'occurrence entrer dans un livre des records <sup>130</sup>.

Vis-à-vis de l'Europe C'est la même instabilité psychologique. Les constantes leçons administrées par le Parlement européen, le « deux poids deux mesures » que la diplomatie russe dénonce de plus en plus souvent, et que l'opinion publique ressent au mieux comme une « draznilka », un agace-dents, au pire comme un nouvel « encerclement »... Autrement dit, on n'arrive pas vraiment à gérer le paradoxe, établi depuis longtemps, de l'appartenance de la Russie à la Grande Europe et de son rejet par la « Petite Europe » (les 25). On achoppera longtemps encore sur les problèmes de la libre circulation des personnes, de l'ostracisme moral

---

<sup>130</sup> Sergueï Mikhalkov, le père des deux cinéastes Nikita et Andreï, bon auteur soviétique, a écrit quatre fois les paroles de cet hymne, d'abord rédigé comme hymne du Parti, puis comme hymne de l'Union soviétique, puis il a déstalinisé le texte sous Khrouchtchev, enfin il a remporté le concours pour réécrire l'hymne sous le président Poutine, lequel lui a rendu visite pour ses 90 ans.

décrété par l'Europe, et de l'indifférence croissante de la Russie à l'égard de ladite Europe.

Dans « Europe, hier, aujourd'hui, demain » <sup>131</sup>, ouvrage publié par l'Institut européen de l'Académie des Sciences russe, et préfacé par l'académicien Nikolaï Chmeliiov, on retrouve l'idée que ce « presque *semblable mais différent* » qu'est la Russie par rapport à l'Europe crée un constant déséquilibre, comme si « l'autre Europe », expression que l'on ne trouve qu'à l'Ouest, désignait un « autre » qui sert partiellement de bouc émissaire. La thèse principale de l'ouvrage, c'est que l'Europe de l'Ouest subit actuellement une grave évolution due à l'immigration depuis des pays et peuples non-européens, et que la Russie a intérêt à s'en tenir à l'écart. L'importance de l'immigration arabe et africaine en France, hindoue ou antillaise en Angleterre, turque en Allemagne est fortement soulignée, et chaque épisode de dysfonctionnement de l'assimilation de ces immigrés au pays « titulaire du nom », comme disent les auteurs russes, est scruté attentivement par [474] les spécialistes, et mis en relief par les médias russes. Que ce soit le terrorisme en Grande-Bretagne, ou la révolte des banlieues en 2005 à Paris, spectaculaire démonstration de l'hétérogénéité de la nouvelle société française. Bref l'Europe n'est plus pour la Russie l'idéal qu'elle a pu être pendant un très bref moment, symbolisé par la Maison commune du président Gorbatchev. À la question « Une ou deux Europe ? » beaucoup répondent du côté russe : peu importe ! de toute façon nous n'avons plus aujourd'hui d'intérêt qu'à un rapprochement limité.

L'auteur d'un autre article intitulé « Effondrement de l'Europe ? » <sup>132</sup> va plus loin. « Dans l'avenir, l'Union européenne sera confrontée à un problème des plus aigus. Le schéma qui prédomine encore aujourd'hui « Un Etat, une nation » se transformera en « Un Etat – plusieurs nations », dans lequel les populations non-natives exigeront toujours plus de nouveaux droits. » La Russie, bâtie sur le principe ethnique (les républiques autonomes portent le nom du peuple « titulaire », Tatarstan, Bachkirie, etc.) a depuis longtemps sa solution (sauf en Tchétchénie !), mais comme elle connaît une catastrophique baisse démographique, elle est très sensible au danger d'éclatement. La réforme imposée en 2005 par le président Vladimir Poutine, le renforcement de ce qu'on appelle « verticale du pouvoir »

<sup>131</sup> « Evropa, včera, segodnia, zavtra », sous la direction de N.N. Šmelev, Moscou, 2002

<sup>132</sup> Valentin Fedorov, « Krušenie Evropy ? » in « Sovremennaia Evropa » N° 3 (23) 2005, page 13

tente de parer au danger. Néanmoins ce danger est bien réel, et prendra corps le jour où Vladivostok, Krasnoïarsk ou Khanty-Mansijsk n'auront plus d'intérêt économique, social ou intellectuel à rester dépendant de Moscou. Selon Alexandre Arkhangelski, journaliste bien connu qui arpente sans répit le pays, le danger est réel, et il n'est nul besoin d'y voir un complot ourdi ailleurs...

Une liaison est faite par certains entre le problème majeur de l'Europe, l'immigration massive de non-Européens, ce que des Russes appellent son dépeuplement « blanc », et le problème permanent de la Russie : son sous-peuplement surtout en Asie. D'un côté une émigration « blanche » de plus en plus massive videra l'Europe de ses jeunes intellectuels et entrepreneurs, de l'autre la Russie eurasienne doit absolument se peupler sans faire appel à l'immigration chinoise qui transformerait rapidement la Sibérie en un second Tibet. D'où l'idée d'une solution à la Catherine II : l'appel à une seconde immigration massive d'artisans, artistes ou intellectuels d'Europe (à l'époque essentiellement des Allemands de Souabe, de Saxe ou de Franconie). Le succès de ce premier appel aux colons européens fut immense, et il a façonné la Russie moderne.

Pourquoi ne pas recommencer, refaire d'autres Sarepta <sup>133</sup> – autrefois oasis et modèle d'efficacité ? La littérature classique russe est truffée d'Allemands, personnages actifs, créateurs de la modernité russe. Il suffit d'évoquer le roman de Gontcharov Oblomov, où le barine russe, Oblomov, et l'agronome allemand, Stolz, liés d'amitié tendre, s'opposent finalement en tous points : le second tente de tirer le premier de sa léthargie orientale, veut le faire accoucher de son propre talent, lui ouvrir les yeux sur l'amour que lui porte Odyntseva, lui prouver les perspectives gigantesques de la Russie. Mais Oblomov reste [475] obstinément inerte, perd l'amour d'Odyntseva, finit dans la quiétude de la cuisine de sa ménagère, c'est Stolz qui épouse Odyntseva, et accomplit le rêve économique.

En somme, faisons venir en Sibérie de nouveaux Stolz et la Sibérie sera sauvée ! Bâtissons de nouvelles Sarepta sur l'Ob ou l'Ienisseï ! Sauvons l'Europe de son enlèvement en lui offrant cet exutoire, et la Russie de son délabrement en invitant ces nouveaux colons...

---

<sup>133</sup> Cette ville allemande au nom biblique disparut avec l'époque soviétique, englobée dans Stalingrad, mais aujourd'hui on essaie de lui rendre un vernis allemand.

Cette nouvelle rêverie russe ne s'arrête pas là, et Fiodorov continue en imaginant une « Moscou-2 », qui serait bâtie au centre géographique de la Fédération de Russie, c'est-à-dire loin en Sibérie, plus exactement à Krasnoïarsk. Les bolcheviks ont déplacé la capitale de Saint-Pétersbourg à Moscou, faisons un bond de plus vers nos aîtres profonds, c'est-à-dire dans l'espace sibérien. Il donne l'exemple d'autres capitales transférées récemment comme celle de l'actuel Kazakhstan, qui a quitté Alma Ata pour Astana. Ce transfert serait évidemment lié à une nouvelle colonisation et à un afflux nouveau d'investissements économiques en Sibérie. « Pour la Russie, la vraie question est par quelle ville remplacer Moscou, dans ses fonctions de capitale, ce n'est pas du tout une démarche de vassalisation en direction de Bruxelles. » On se rappelle que Soljenitsyne a souvent évoqué cette idée, en particulier dans *Comment réorganiser notre Russie* ; elle est reprise de l'ultime message de Dostoïevski dans la dernière livraison de son *Journal de l'Ecrivain* : l'avenir russe n'est ni en Europe, ni en Méditerranée, mais dans le Nord-Est sibérien, terres vides et ingrates, mais immenses et promises à nous par Dieu... C'est ce que l'on peut baptiser le « projet sibérien » en opposition au « projet grec » de Catherine lorsqu'elle voulait faire de la Nouvelle Russie autour d'Odessa une nouvelle Grèce (et placer son petit-fils Alexandre sur le trône de Grèce). Des deux projets, le « grec » et « l'eurasien », c'est le second qui est aujourd'hui à la mode. C'est là qu'est le projet national...

Fantasmagorie, brouillardieux ! disent les détracteurs ; Fiodorov rétorque : pas plus imprécis que le devenir européen aujourd'hui ! L'Europe aujourd'hui n'est-elle pas en train de s'assoupir dans une Oblomovka écologique ? L'éternelle question russe, ce « Que faire ? », que Lénine avait emprunté à Tchernychevski (mais Lénine n'était pas oblomovien !), est presque devenue aujourd'hui, à en croire de tels analystes, une question moins russe qu'« européenne », en tout cas l'incapacité à se situer dans l'avenir a gagné l'Europe.

Reste donc l'option eurasiennne, à quoi l'on trouve des références de plus en plus nombreuses dans les discours officiels ou dans les chroniques d'éditorialistes, on souligne le besoin d'affirmer une autonomie politique et culturelle russes, qui diminuerait la dépendance psychologique de l'Europe. Spécificité de l'orthodoxie russe, spécificité de l'eurasisme territorial, spécificité de la « sobornost »... Bref tant le pouvoir que l'opinion ont tendance aujourd'hui à relativiser les relations russo-européennes. Nécessaires certes, mais point stratégiques. Il faut régler des

problèmes locaux, rebâtir une entente avec les pays baltes, développer l'enclave de Kaliningrad, obtenir la liberté de circulation. Mais en l'absence de dessein européen précis, l'Europe n'est plus la grande destination de la Russie.

[476]

Cette vision de l'Europe n'est pas partagée par tous en Russie, mais elle prédomine de plus en plus. Certes dans les deux capitales, on peut se sentir de plain-pied avec l'Europe, tout ce qui agite les esprits à Paris ou Berlin est connu à Moscou et Saint-Pétersbourg, Delumeau, Derrida, Starobinski ou Houellebecq sont sur les rayons des librairies, traduits et publiés en russe. Le rattrapage intellectuel de la Russie, brimée sous le communisme, est aujourd'hui achevé. Et même la Russie reprend la parole avec des philosophes comme Sergueï Khorouji, théologien, mathématicien, et traducteur d'*Ulysse* de Joyce ou comme Vladimir Bibikhine, phénoménologue et auteur du remarquable essai « Monde-paix », ou encore Vladimir Toporov, auteur de magnifiques ouvrages sur Enée ou sur la sainteté russe... Il existe à présent une aire culturelle russe que l'Occident ne connaît pas. On aboutit presque à une inversion des choses, une Russie cultivée qui nous connaît bien, un Occident soumis au politiquement correct, qui ne connaît presque rien de la culture russe actuelle, hormis quelques déconstructeurs postmodernes qui rivalisent avec les nôtres.

La Russie vient d'opérer un immense retour intellectuel à soi. Un recueil du poète Youri Koublanovski, lui-même étant rentré d'émigration, s'intitule : « Sur le chemin du retour ». Quel est ce chemin du retour ? c'est d'abord le retour de l'immense héritage culturel de l'émigration russe. Avec orgueil, la Russie a découvert que ses fils « perdus » avaient conquis des places éminentes dans la pensée et la science occidentales. Que des sociologues comme Pitirim Sorokin, des historiens comme Rostovtsev ou George Vernadsky, des économistes comme Leontiev, des philosophes comme Kojève ou Koyré en France avaient fondé des écoles, écrit toute une œuvre, en anglais, ou en français. Sans parler des peintres comme Nicolas de Staël ou Lanskoy, ou des musiciens, que tout le monde connaît, des épigraphistes, des physiciens, des biologistes. La Russie a découvert qu'elle détient un immense réservoir de forces et de talent qui sont hors frontières, et elle commence à miser sur cet atout. Elle a organisé en 2005, le retour des dépouilles du général

Denikine, et du philosophe Ivan Ilie. À chacun de ses déplacements, le président reçoit l'ancienne émigration, et lui prodigue les hommages. « Quand je reviendrai... » chantait le barde dissident Galitch. Lui-même n'est pas revenu, mais les dissidents et la Russie de l'émigration sont revenus, physiquement ou symboliquement.

Rétablie (presque ...) l'unité ecclésiologique rompue par l'arrivée du communisme en Russie, depuis que l'Église russe hors frontières s'est ralliée à Moscou. Rentrées au bercail la littérature, la théologie et la culture russes émigrées ! La Russie est bien sur un « chemin du retour ». Ce retour de Russie extérieure en Russie intérieure signifie une émancipation par rapport à l'occident, il se manifeste par le regroupement de la mémoire russe sur son propre territoire. Avec des aspects revanchards, certes, mais également avec des réalisations remarquables comme la Maison de l'émigration russe à Moscou, fondée par Soljenitsyne, aidé par le maire de Moscou, Loujkov.

Dostoïevski faisait dire à Versilov, dans *l'Adolescent*, l'Europe est un cimetière, mais un cimetière que nous aimons. Il n'est pas sûr qu'aujourd'hui l'amour soit au rendez-vous. Le très grand cinéaste Alexandre Sokourov, dans son *Élégie du chemin*, traite de la relation entre la Russie et l'Europe, Il transporte sa caméra depuis les monts de Valdaï, [477] château d'eau de la Russie, où les villages sont désertifiés, mais où il nous montre, mystérieux et mystique, le baptême d'un petit enfant dans un monastère isolé, – à travers les autoroutes de Pologne et d'Allemagne, les hurlements du trafic et le néon des aires de stationnement – jusqu'en Hollande, cette Hollande où le jeune tsar Pierre vint faire son apprentissage d'ouvrier naval. Cette Hollande qui en somme fut la marraine au baptême européen de la Russie. Ce pèlerinage vers les fonts baptismaux de la Russie moderne aboutit dans un petit musée de Rotterdam, devant le tableau d'un des maîtres de ce réalisme hollandais du XVII<sup>e</sup> siècle qui sacralisait le quotidien dans une attention religieuse au détail. On va en quelque sorte de l'informe russe à l'enclos hollandais du réel. Du sacré russe au néopaganisme européen ; et l'on entend alors la voix hors champ de Sokourov murmurer « Pourquoi suis-je ici ? »

*L'Élégie de la traversée* est une plainte sourde : la traversée d'Europe ne donne plus rien à l'âme ! Il fut un temps où le désir russe d'Europe correspondait au désir européen de Russie, qu'avait si fort symbolisé le poète suisse Blaise Cendrars. Cendrars fuyait vers une Russie autre, rutilante, sauvage et pleine des sen-

teurs de sa foire de Nijni Novgorod, chantée également par Apollinaire. Mystérieuse, symbolisée par cette « Légende de Novgorod », texte qu'on croyait perdu, et qui a été retrouvé en Bulgarie avec quatre-vingt-huit ans de retard <sup>134</sup>....

Puissent la *Légende* de Cendrars et la *Traversée* de Sokourov exprimer longtemps encore le désir européen de Russie et le désir russe d'Europe ! Puisse dans le ciel européen rouler encore longtemps « le soleil géant des Slaves, roue à rayons de bois, qui restera toujours la cinquième roue du carrosse des peuples » ! Puisse la traversée d'Europe préserver longtemps encore son mystère !

---

<sup>134</sup> L'extraordinaire histoire de ce texte magique perdu et retrouvé nous est dite dans le petit livre publié par Fata Morgana : *Blais Cendras, La légende de Novgorod*, 1996.

[479]

**VIVRE EN RUSSE** (2007)

## DÉDICACE

[Retour à la table des matières](#)

Cet ouvrage, je le dédie à la mémoire de tous ceux, connus ou inconnus, qui m'ont aidé à parler en russe, à aimer en russe, à vivre en russe, et en particulier à Guéorgui Nikitine, mon premier mentor, à Clermont-Ferrand, Nikolai Otsoup, poète et lecteur de russe à l'École normale supérieure, Pierre Pascal, qui n'était pas russe, mais était entré en religion russe, Mme Stoliaroff et M. Sinani, ses deux assistants à la Sorbonne, piliers du cours où Pierre Pascal nous parlait du Dit d'Igor ou des fables de Krylov... Aux écrivains du Paris russe qui ont eu la gentillesse d'accueillir le jeune étudiant encore inculte que j'étais, Guéorgui Adamovitch, Vladimir Weidlé, Boris Zaïtsev, Boris de Schloezer. A Nikolai Valentinov, dit Volsky, vieux et intraitable menchevik, qui faisait revivre Lénine comme un adversaire encore vivant. Alexandre Koussikov, le poète imaginiste compagnon d'Essénine, vivant dans la dernière de ses garçonnières, et survivant au cruel mot que Maïakovski lui avait décoché en 1928...

Et puis, dès 1956, et plus encore en 1959 et 1960, jusqu'à mon expulsion en août 60, Olga Ivinskaïa, à qui je dois tant, et qui fut comme une seconde mère pour moi, et Dimitri Vinogradov, son fils, mort trop tôt, hélas, mais dont le char-



me subsiste en moi, Boris Pasternak, dont les visites rue Potapov ou dans la maisonnette de bois de Bakovka ont immensément enrichi ma vie, Nikolaï Goudzi, professeur et académicien, dont j'ai suivi le séminaire « à domicile » sur Tolstoï, et dont l'aide fut cruciale en certains moments de ma vie d'étudiant à Moscou, Sergueï Bondi, prestigieux professeur, dont le cours à la Vieille Université de la rue Mokhovaïa renouait pour nous le lien avec la culture russe de l'Age d'Argent...

À Guéorgui Katkov, historien, petit-fils du « Grand Katkov », dont l'amitié et la *furia* intellectuelle furent pour moi si précieuses durant mes années à St Antony's College (1957-58 et 1959-60), Max Hayward, autre ami-mentor d'Oxford, lui aussi, comme Pascal, un « non-Russe » entré dans la langue russe comme dans une seconde maison natale, dont l'amitié et les séminaires furent décisifs pour ma vocation, au professeur Boris Unbegaun, ironique et inépuisablement savant, que je revois arrivant donner ses cours avec les ailes de sa toge flottant au vent, à Isaiah Berlin, « Sir Isaiah », dont les cours à « *Schools* » et la conversation dévorante dans son manoir de campagne étaient un délice et une phénoménale leçon...

À Anna Tourgueniev, la première femme du poète Andreï Biély, que j'allai voir à Dornach, près de Bâle chez les anthroposophes, à Vladimir Slepian, le grand ami de mes [480] jeunes années, peintre et mathématicien de génie, un désespéré qui céda à son désespoir, à Mikhaïl Gueller (Michel Heller) et sa femme Evguénia, avec qui les conversations s'éternisaient soit chez eux avenue de Saint-Ouen, soit chez moi, à Vladimir Maximov et tous les « dissidents » qui vinrent enrichir ma vie, et notre vie d'Occidentaux, chassés par un régime sénile qui ne savait plus ce qu'il faisait, l'inventeur de « l'Internationale de la Résistance » et le fondateur de la revue *Kontinent*, au malicieux et énigmatique Andreï Siniavksi, dont traduire *Dans l'ombre de Gogol* fut pour moi un régal, à l'ami fantasque, juvénile jusqu'à sa mort, charmant et colérique que fut à Moscou puis à Genève et à Paris Viktor Nekrassov, à Vadim Delaunay, le poète adolescent subtil, devant son verre de rouge au zinc du bar, à Andreï Amalrik, arrogant et mystificateur, incarnation du courage, mort absurdement sur une route d'Espagne, à Alexandre Zinoviev, le grand paradoxaliste, le dandy et l'inventeur de la narration en « cercle vicieux », le « conversationniste » brillant de Munich, de Lausanne, de Paris, puis de Moscou, mort en 2006, à Iosif Brodsky, qui me guida dans sa Venise, son Manhattan et dont la voix et les vers vivent en moi.

À Vadim Kozovoï, le grand ami, l'intrépide passeur de poésie entre France et Russie, poète à l'ouïe absolue, charmeur et franc-tireur de la vie à la fois, dont les lettres à l'écriture rouge emplissent plus d'un de mes tiroirs, à Efim Etkind, l'ami aîné, brillant et séducteur, si généreux de son énergie intellectuelle infinie... A Boris Sviechnikov, le peintre minimaliste du Goulag, chez qui m'emmena Vadim à Moscou dans les années 1970, à Nikolaï Khardjiev, chez qui m'emmena aussi Vadim, dont les longues et lentes digressions contenaient toute la culture russe d'avant-garde, et qui lavait les pommes dans sept eaux différentes avant de les offrir...

À Simon Markish, autre grand ami, lecteur gargantuesque, savant désarmé contre les embûches de l'Université, à Boris Tchitchibabine, le poète d'Ukraine qui pleura la chute de l'empire russe, et dont la haute silhouette chevaleresque reste pour moi liée au paysage de la Crimée, à Viktor Astafiev, un des athlètes de la prose soviétique de résistance intérieure, dont l'accueil à Krasnoïarsk fut impétueux et grandiose, à Mirab Mamardachvili, le philosophe dont la conversation gardait le même éclat entre ses cours et la table de cuisine, notre dernière rencontre eut lieu à Tbilissi, un mois avant sa mort...

Aux Russes d'Amérique dont je fis la connaissance lors de ma participation au Comité du « Central Research Centre » à New York, l'émouvante Vera Dunham, l'énergique Maurice Friedberg, et, un peu à part, car nous avons eu un « accroc », à Nina Berberova, la visite que je lui rendis à Princeton reste mémorable, car sa conduite automobile faisait frémir... À Alexandre Nékritch, l'historien compagnon de Heller, fréquenté assidûment à Harvard. Aux trois écrivains qui m'accueillirent en russe à mon arrivée à Genève, en 1972, Marc Slonime, homme de culture élégant et racé, jadis le plus jeune député de la Constituante russe réunie en janvier 1918, Vadim Andreïev, le fils de l'écrivain Léonid, lui-même poète et prosateur, celui qui fit passer le manuscrit de *L'Archipel* à l'Occident, Vladimir Varchavski homme de cœur par qui je humais un peu de l'air du Montparnasse russe des années trente, dont il avait fait partie.

[481]

À tous mes interlocuteurs de mes années d'étudiant à Moscou, à Paris et à Oxford, de mes années adultes de « Russie fermée » (1960-1972), de mes années d'amitié avec la « dissidence » réfugiée à Paris, Genève ou Boston, de mes années

de joyeuses retrouvailles avec un continent réveillé après 1989, à tous ces interlocuteurs d'hier et d'aujourd'hui qui sont tous des parts essentielles de « ma vie en russe », à l'université de Moscou, quand j'y étais « stagiaire » en 1956-1957 et en 1959-1960, dans le kolkhoze ukrainien où m'avait emmené mon cothurne des « Monts Lénine », dans les longs et lents déplacements dans les trains russes, dans les monastères anciens et nouveaux.

Je n'ai mentionné que les morts, mais je tiens à mentionner anonymement et collectivement trois personnes morales : la paroisse de Zaostrovié, près d'Arkhangelsk, celle de Sainte-Anastasia à Saint-Pétersbourg, et « l'université européenne à Saint-Pétersbourg ». Ma conversation avec la Russie et la langue russe a été renouvelée par la fréquentation des trois. A tous merci, merci !

**Fin du texte**