Georges Nivat

(1982)

Vers la fin du mythe russe

Essais sur la culture russe de Gogol à nos jours

Parties 1, 2, 3

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

Courriel : <mailto:mabergeron@videotron.ca>

Dans le cadre de la collection : "Les classiques des sciences sociales"
dirigée et fondée par Jean-Marie Tremblay,
professeur de sociologie au Cégep de Chicoutimi
Site web : <http://classiques.ugac.ca/>

Une collection développée en collaboration avec la Bibliothèque
Paul-Émile-Boulet de l'Université du Québec à Chicoutimi
Site web: <http://bibliotheque.ugac.quebec.ca/index.htm>

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

Georges Nivat.

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

Parties 1, 2 et 3 du livre.

Polices de caractères utilisés :

Pour le texte : Times, 12 points.

Pour les citations : Times 10 points.

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

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

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

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

Georges Nivat

Vers la fin du mythe russe

Essais sur la culture russe de Gogol à nos jours.

SLAVICA

Georges Nivat
**VERS LA FIN
DU MYTHE RUSSE**
*Essais sur la culture russe
de Gogol à nos jours*

L'Age d'Homme

GEORGES NIVAT

**VERS LA FIN
DU MYTHE RUSSE**

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

*Pour Lucile
et pour son élève Anne.*

L'ÂGE D'HOMME

DU MÊME AUTEUR

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

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

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

Soljenitsyne. Le Seuil, 1980.

TRADUCTIONS DE

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

Andreï Biely : *Kotik Letaïev*, Lausanne 1973.

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

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

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

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

AVERTISSEMENT

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

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

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

Georges NIVAT.

Table des matières

[Index](#)

[PRÉFACE](#)

[Le « panicaut des steppes »](#)

[PREMIÈRE PARTIE](#)

LES FONDATEURS DU MYTHE

[Chapitre 1 :](#) Gogolgrad, ville de liège

[Chapitre 2 :](#) Le « grand jeu » russe

[Chapitre 3 :](#) Herzen et le « four russe »

[Chapitre 4 :](#) Les chuchotis dostoïevskiens

[Chapitre 5 :](#) Résurrection ou la naissance d'un genre

[Chapitre 6 :](#) La peau de chagrin tchékhovienne

[DEUXIÈME PARTIE](#)

SOUS LE SIGNE DE L'APOCALYPSE

[Chapitre 7 :](#) Chevaliers de l'Apocalypse

[Chapitre 8 :](#) Moravagine, fils de la Terreur russe

[Chapitre 9 :](#) Du « panmongolisme » au « mouvement eurasien »

[Chapitre 10 :](#) Dans l'haleine de la mort

[Chapitre 11 :](#) Le roman russe et ses « rejetons »

[Chapitre 12 :](#) Esthétique du symbolisme russe

[TROISIÈME PARTIE](#)

POLÉMIQUES SUR LA « VOIE RUSSE »

[Chapitre 13 :](#) Un styliste de l'histoire

[Chapitre 14 :](#) La « voie russe »

[Chapitre 15 :](#) Antirussisme et polémiques

[Chapitre 16 :](#) Un russophile... Pierre Pascal

[Chapitre 17 :](#) Un russophobe... Alain Besançon

[Chapitre 18 :](#) De la terreur au propre et au littéral

[Chapitre 19 :](#) Les Stalines de l'imaginaire

[Chapitre 20 :](#) Le « bonhomme Staline »

[Chapitre 21 :](#) Volkoff et la « fratrie » russo-européenne

QUATRIÈME PARTIE UTOPIE DES ANNÉES 20

Chapitre 22 : L'étoile absinthe

Chapitre 23 : Leonov ou le voleur de vie

Chapitre 24 : Le crayon vert de Harms

Chapitre 25 : Les aquarelles d'Olecha

Chapitre 26 : Platonov ou l'homme mutilé

CINQUIÈME PARTIE NATION RUSSE, NATION ZEK...

Chapitre 27 : « Eux » et « Nous »

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

Chapitre 29 : Soljenitsyne ou les fortifications du moi

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

Chapitre 30 : Le poumon siniavskien

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

Chapitre 32 : Le père Doudko et la rétractation

Chapitre 33 : Utilité du drolatique

Chapitre 34 : La reprise de parole

Chapitre 35 : Le pénitenkhoze de Zinoviev

Chapitre 36 : Utilité du fantastique

Chapitre 37 : Dissidents de la dissidence

Chapitre 38 : Le clair-obscur de Maximov

Chapitre 39 : Un maître du défi

Chapitre 40 : Le bûcheron et le forestier

Chapitre 41 : Le « Tsar-poisson »

Chapitre 42 : Trifonov, observateur doux-amer

SEPTIÈME PARTIE LE MINISTÈRE DES POÈTES

Chapitre 43 : Le « point du jour » pasternakien

Chapitre 44 : Lucidité mandelstamienne

Chapitre 45 : Akhmatova ou l'exercice de la mémoire

Chapitre 46 : L'espace de Brodski

Chapitre 47: La momie du poète

Épilogue : Vers la fin du mythe russe ?

Index

[Retour à la table des matières](#)

Abramov Fiodor	Batiouchkov Constantin	Carlisle Olga
Adamovitch Georges	Baudelaire Charles	Caroll Lewis
Adler Alexandre	Beaujour E.K.	Carrère d'Encausse
Aïtmatov Tchinguiz	Becket Samuel	Hélène
Akhmadullina Bella	Bek Alexandre	Cassou Jean
Akhmatova Anna	Belinkov Arkady	Castex Pierre-
Aksakov Ivan	Belov Vassili	Georges
Alcibiade	Benedetti C.	Cathala Jean
Alexandre I ^{er}	Benjamin Weniamin	Catherine II
Alexandre II	Berdiaeff Nicolas	Catteau Jacques
Alexelïeff Alexandre	Berelovitch Vladimir	Cendrars Blaise
Alexis Mikhaïlovitch	Beria Lavrenti	Cervantes, 15, 247.
tsar	Berlin Isaiah	Chafarevitch Igor
Aliev	Bermanos Georges	Chagall Marc
Allilouïeva Svetlana	Besaçon Alain	Chalamov Varlaam
Amalrik André	Bielinski Vissarion	Chaleil Paul
Amalrik Ghiouzel	Biely Andreï	Char René
Ancyferov N.P.	Birioukov Pavel	Chaplin Charlie
Andersen	Blanqui Auguste	Charrière Ernest
Andreev Leonid	Blok Alexandre	Chateaubriand
Anne, reine de France	Blot Jean	Chatelain Hélène
Apollinaire Guillaume	Body Marcel	Chemiakine
Araktcheïev	Bogdanov Alexandre	Mikhail
Argentov A.	Bokov Nicolas	Cherniavski M.
Aron Raymond	Böll Heinrich	Chestov Léon
Artaud Antonin	Bosch Jérôme	Chirico Giorgio de
Artsybachev Mikhail	Bossuet, 184	Chklovski Victor
Astafiev Victor	Boukharine Nicolas	Chmelev Ivan.
Aucouturier Gustave	Boukovski Vladimir	Cholokhov Mikhail
Saint Augustin	Boulgakov Mihail	Chostakovitch
Avvakum	Bounine Ivan	Dmtri
Axionov Vassili	Bourliouk David	Chukchine Vassili
Azeff	Bourtsev Nicolas	Chtcharanski
Babel Isaac	Brejnev Leonid	Anatole
Bachelard Gaston	Brik Illy, 391.	Claudé Paul
Bagritski Edouard	Briousov Valère	Clemenceau
Bahterev Igor	Brodski Iosif	Georges
Bakhtine Mihail	Bunuel Luis	Clément Olivier
Bakounine Mihail	Burroughs William	Coggio Roger
Balmont Constantin	Bykov Vassili	Cogniot G.
Balzac Honoré de	Byron George	Confino Michael
Baranskaïa Natalia	Cagliostro	Conquest Robert
Barrault Jean-Louis	Caligula	Constant Benjamin
Barthes Roland	Callot Jacques	Corvalan L.
Barychnikov Mihail	Cambyse	Custine Astolphe de
Bataille Georges	Camus Albert	Cyrano de Bergerac

Czapski Joseph	Fejtő François	Grimmelshausen
Daix Pierre	Fernandez Dominique	Grossmann Leonid
Danilevski Nicolas	Ferro Marc	Grossmann Vassili
Daumal René	Fet Afanassi	Guillaume II
Davydov Iouri	Feuchtwanger Lion	Guillemin Henri
Debauche Pierre	Feuerbach	Guinzbou Evguenia
De Foe Daniel	Figner Vera	Gus M. S.
Deibner Père	Filonov P.	Haimson Leopold
Delavaud Louis	Fiodorov Nicolas	Harms Daniil
Denis Lily	Florensky Pavel	Hegel
Derjavine Gabriel	Fonzivine Denis	Heine Heinrich
Deutscher Isaac	Forch Olga	Heller Michel
Dickens Charles	Foucault Michel	Hemingway
Diderot Denis	Fourier Charles	Henri I ^{er} de France
Dobrolioubov	Franck Joseph	Héraclite
Alexandre	Freud Sigmund	Herwegh
Dolgun Alexandre	Fréville J.	Herzen Alexandre
Dombrovski Iouri	Frioux Claude	Hippius Zinaïda
Domenach Jean-Marie	Froissart	Hitler
Donne John	Frounzé M. V.	Hobbes
Dostoïevski Fiodor	Galanskov Iouri	Hoffmann E.T.A.
Dostoïevski Michel	Galitch Alexandre	Hokusai
Doudko Père Dmtri	Gance Abel	Hugo Victor
Douryline Serge	Garibaldi	Iagoda H.
Dovjenko Alexandre	Gengis Khan	Iaroslav
Drawicz Andrzej	George Henri	Ibsen
Dufy Raoul	Gerchouni Alexandre	Iejov N. I.
Dunham Vera	Gerschenzon Mihail	Ingoulov S.
Durckheim Émile	Gibien George	Ionesco Eugène
Eco Umberto	Gide André	Iskander Fazil
Efremov Ivan	Giraudoux Jean	Ivan IV le Terrible
Ehrenbourg Ilia	Glazounov Ilia	Ivanov Alexandre
Eichenbaum Boris	Glinka Mihail	Ivanov Viatcheslav
Einstein Albert	Goethe	Ivanov Razumnik
Eisenstein Serge	Gogol	Ivinskaïa Olga
Elisabeth, tsarine	Goldstücker	Jakobson Roman
Elpidine éditeur	Golenichtchev-	Jankelevitch
Elsberg Jacob	Koutouzov	Vladimir
Engels	Golomstock Igor	Jarry Alfred
Emine	Gombrowicz Witold	Jdanov Andreï
Emmanuel Pierre	Gontcharov Ivan	Jean Raymond
Ermakov Ivan	Gorbanevskaïa Natalie	Jeliabov Andreï
Erofeiev Victor	Gorki Maxime	Jirmounski Victor
Eschyle	Gorodetski Serge	Jeromski Stefan
Essenine Serge	Goudzi N. K.	Johannet Geneviève
Essenine Volpine	Goukovski Grigori	Joukov G. K.
Etkind Efim	Goumilev Nicolas	Juvénal
Evdokimov Paul	Gracieux E.	Kafka
Evtouchenko Eugène	Gracq Julien	Kaliaev
Exter	Granville	Karno
Fadeiev Alexandre	Gray Camilla	Kandinski Vassili
Fanger Donald	Greco	Kant
Falconet	Green André	Kaplan Dora
Fédine Constantin	Grigorenko Piotr	Karakozov

Karamzine Nicolas	Livschitz Benedikt	Moravia Alberto
Karlinsky Simon	Lobatchevski	Morelly
Kartachev A. V.	Lo Gatto Ettore	Moussorgski
Kataïev Valentin	Lorrain Claude	Mozart
Katkov M. N.	Lortholary A.	Nabokov Vladimir
Kazakov Iouri	Letman Iouri	Napoléon
Kazakov Vladimir	Lossky Nicolas	Nekrassov Nicolas
Keaton Buster	Lountz Lev	Nekrassov Victor
Kehayan Jean et Nina	Lubac Père de	Netchaev
Khardjieff N. I.	Lucacs Gyorgy	Netchkina M. V.
Khlebnikov Velemir	Luneau Sylvie	Nevski Alexandre
Khomiakov Alexis	Luther	Nicolas I ^{er}
Khrennikov Tikhon	Lyssenko	Nicolas II
Khrouchtchev Nikita	Machiavel	Nietzsche
Kirceviski Ivan	Magritte	Nikon
Kliouev Nicolas	Maïakovski Vladimir	Nilsson N.
Klioutchevski V. S.	Maistre Joseph de	Nodier Jean
Koestler Arthur	Malevitch Casimir	Noulens
Koni A. F.	Malia Martin	Novembergski
Kopelev Lev	Mallarmé Stéphane	Odoevski Vladimir
Kormer Vladimir	Malychkine Alexandre	Okoudjava Boulat
Kouprine Alexandre	Mandelstam Ossip	Olecha Iouri
Kourbski A. M.	Mandelstam Nadejda	Oleinikov Nicolas
Kouznetsov Edouard	Mann Thomas	Olivier Daria
Kouznetsov Anatole	Maramzinc Vladimir	Orwell George
Krassine L. B.	Markevitch Igor	Oustrialov Nicolas
Kravchenko	Marks Éditeur	Panine Dmtri
Krivochéine Mgr	Martinez Louis	Pankratova A. M.
Kroutchounykh Alexis	Martchenko Anatole	Paoustovski Georgi
Kundera Milan	Martini Simone	Paperny Z.
Kusmin Alexis	Marx Karl	Paradjanov S.
Küchelbecker Wilhelm	Masioutine	Parijanine Maurice
La Boétie	Maspéro Éditeur	Parvus
La Bruyère	Maturin	Pascal Blaise
Lakchine Vladimir	Matzneff Gabriel	Pascal Pierre
Lamennais	Mauriac François	Pasternak Boris
Lavrov P. L.	Maximov Vladimir	Paul I ^{er}
Ledru-Rollin	Mazzini	Paul saint
Légras Jules	Medvedevkine Roy	Pavlenko P. A.
Lem Stanislas	Medvedkine	Perovskaia Sophie
Lenine V. I.	Meeus A.	Pestel P. I.
Leonov Leonid	Memling	Peterson N.
Lermontov Mihail	Merejkovski Dmtri	Petlioura Simon
Leroy-Beaulieu	Mérimée Prosper	Petrachevski M. V.
Alexandre	Meyerhold Vsevolod	Pierre le Grand
Leroy-Ladurie	Michaut Jacques	Pierre André
Emmanuel	Michelet Jules	Pikoul V.
Leskov Nicolas	Mickiewicz Adam	Pilniak Boris
Levitan Isaac	Mikhalkov Nikita	Pipes Richard
Lidine Vladimir	Milioukov P.	Pisarev D.I.
Lifar Serge	Modigliani	Pivot Bernard
Likhatchev Dmtri	Mommsen	Platon
Limonov Edouard	Montaigne	Platonov Andreï
Lioubimov Iouri	Montherlant	Plehve V. K.

Plekhanov G. V.	Saitykov Chtchedrine	Starobinski Jean
Pleynet Marcel	Mihail	Stendhal
Pliautch Leonid	Sand George	Stern Dr. Isaac
Plotin	Sangnier Marc	Sterne Laurence
Pobedonotsev K. P.	Sanine Kira	Stepniak-
Poe Edgar	Sartre J.-P.	Kravtchinsky
Pogodine M. P.	Satie Eric	Stirner Max
Pokrovski M. N.	Savinkov Boris	Stravinsky Igor
Polonski Iakov	Scarpetta Guy	Suétone
Poplavski Boris	Savonarole	Supervielle Jules
Pouchkine Alexandre	Scammel Michael	Sviechnikov N.
Porphyre	Schakhovskoy	Swedenborg
Potter Philippe	Alexandre	Swift Jonathan
Pougatchev Emelian	Schakhovskoy Zinaida	Sylvestre
Prichvine Mihail	Schakhovskoy D. I.	Szamuely Tibor
Prokofiev Serge	Schelling	Tacite
Propp Vladimir	Scherrer Edith	Talleyrand
Proudhon Charles	Schiffirin J.	Tarlé Eugène
Proust Marcel	Schiller	Tarsis Valeri
Przybyszewski Stanislav	Schloezer Boris de	Tatu Michel
Quénet abbé Charles	Schopenhauer	Tchaadaïev Pierre
Quincey Thomas de	Scriabine Alexandre	Tchaïkovski P. I.
Rabelais	Semprun Jorge	Tchakovski
Raditchev Nicolas	Sénèque	Alexandre
Rambaud Étienne	Serafimovitch	Tchekhov Anton
Raphaël	Alexandre	Tchernytchevski
Raspoutine Valentin	Serge Victor	Nicolas
Razine Stenka	Serge Grand-duc	Tchertkov Georges
Razumovsky A.	Shakespeare	Tchitchérine G. V.
Réau Louis	Simonov Constantin	Tchoukadova
Redstock Lord	Siniavski Andreï,	Marietta
Reddaway Peter	pseudonyme, Abram	Tchoukovskaïa
Reed John	Tertz	Lydia
Rernizov Alexis	Skitalets Stepan	Tchoukovski Kemei
Répine Ilia	Smith Adam	Tchoukov Georges
Reznikoff Natalie	Snejnevski A. V.	Téniers Le Jeune
Ribbentrop	Socrate	David
Rilke R.-M.	Soljenitsyne Alexandre	Terzieff Laurent
Rimbaud Arthur	Sollers Philippe	Tintoret
Ripa de Meana C.	Sologoub Fiodor	Tioutchev Fiodor
Rolland Romain	Solooukhine Vladimir	Tkatchev Pierre
Romains Jules	Soloviev Vladimir	Todd Emmanuel
Rostropovitch Mstislav	Soloviev Serge	Todorov Tsvetan
Roublev Andreï	Sophie Régente	Toepffer
Rousseau Jean-Jacques	Sophocle	Tolstoï A. N.
Roy Claude	Souleimenov Oljas	Tolstoï A. K.
Rozanov Vassili	Souslova Apollinaria	Tolstoï Léon
Sade, marquis de	Souvarine Boris	Tolstoï Sophie
Sadoul Georges	Souvorine A. S.	Tomachevski Boris
Saint-Cyran	Spechnev Nicolas	Tourgueniev Ivan
Saint-John Perse	Spender Stephan	Trifonov Iouri
Saint-Simon	Spengler Oswald	Trotski Léon
Sakharov Andreï	Staël Germaine de	Tsvetaeva Marina
	Staline Joseph	

Toukhatchevski M. N.	Vichnevski Vsevolod	Wyzewa Theodore
Tszizeskij Dmitri	Vigny Alfred de	de
Tucker Robert C.	Vinci Léonard de	Yanovski S. D.
Tvardovski Alexandre	Vinogradov V. V.	Youkina, Maria
Ulam Adam	Vladimov Georges	Zabolotski Nicolas
Urman Gleb	Vogt Karl	Zaitsev Boris
Vaginov Constantin	Vogüé Melchior de	Zamiatine Eugène
Vaguine Eugène	Véinovitch Vladimir	Zamoyska Hélène
Valéry Paul	Volkoff Vladimir	Zassoulitch Vera
Van des Goes	Volkov Salomon	Zemtsov I.
Van Gogh	Voltaire	Zinoviev
Varchavski Vladimir	Vorochilov K. E.	Alexandre
Vauban	Veznessenski Andreï	Zochtchenko
Venguerov S. A.	Vvedenski Alexandre	Mihail
Venturi Franco	Vyssotski Vladimir	Zola Émile
Verdi	Vychinski A.E.	Zweig Stefan
Verlaine Paul	Weidle Vladimi	
Véronèse	Whitman Walt	
Viardet Louis	Wilde Oscar	
Viazemski P. A	Wrangel Baron	

PRÉFACE

« LE PANICAUT DES STEPPES »

[Retour à la table des matières](#)

Le « panicaut des steppes » est une sorte de chardon qui, à maturité, se détache de la tige et, comme un ballon d'enfant, noir, griffu et aérien, s'envole par dessus la steppe, insaisissable... Le mot même est, en russe, un joli mot aérien, ailé et il défie la traduction : « perekati-polié » c'est un peu « déboule-champ », un peu « dévale-steppe ». Tchekhov, dont la poétique est toujours spatiale, ouverte, insaisissable, aimait la steppe, qu'il a chantée et décrite mieux que quiconque et aimait l'étrange et capricieux « panicaut des steppes ». Il en a fait le titre d'un de ses récits, publié en 1887. Là c'est un personnage humain, un de ces pèlerins errants de la Russie, insatisfait, instable à jamais qui évoque pour lui le ballon incongru des steppes. Gorki s'est également comparé au « panicaut des steppes ». Ce nom qui semble lui-même voler à grand coup d'aile évoque pour moi l'instabilité de l'homme russe, de la culture russe. Ce sera un des leitmotive de ce recueil.

La culture russe est jeune. Avant Pouchkine c'est une lourde culture empruntée, soit à Byzance, soit à l'Occident (polonais en particulier). Puis brusquement survient l'aérien, l'insouciant Pouchkine qui nomme tout l'espace russe avec une virtuosité sans appel. Cet insouciant rêvait pourtant de lester la Russie d'une aristocratie indépendante et cultivée, de corps intermédiaires qui auraient fixé l'instable Russie. Son idéal politique (et littéraire aussi) c'était Benjamin Constant. Dans la Fille du capitaine Pouchkine nous fait partager son inquiétude : la Russie est toujours prompte à divaguer... La steppe est le lieu de tempêtes, qui surviennent avec une fantastique rapidité et brouillent pistes et destins humains. Dans le récit « Tempête de neige » il n'en résulte qu'une « comédie des erreurs » que le temps d'ailleurs corrigera galamment. Mais dans La Fille du capitaine la tourmente qui surprend le jeune noble

Grinev et lui fait rencontrer un vagabond qui n'est autre que le futur rebelle et imposteur Pougatchev est plus maléfique, elle annonce la « tourmente » dans le destin de Grinev et celui de la Russie. En 1924 Mihail Boulgakov reprend le mytheme de la tempête, dans *La Garde blanche*. Steppe et tempête de neige sont un topo favori de la littérature russe, car c'est le lieu de l'errance et de la divagation qui rend tout révocable. L'hymne final des Âmes mortes est un hymne à l'espace russe et nul mieux que Gogol n'a su dire l'instabilité, l'inachevé, l'inhabité de l'espace russe. Tolstoï reprendra le thème de la steppe et de la tourmente, en particulier dans *Le maître et l'ouvrier*, où le marchand égoïste et cupide ne recouvrera le sens d'autrui que dans le désarroi de la tempête.

Le « paysage russe », dans la littérature russe, prophétise sans fin. Jusqu'à Soljenitsyne, chancre des forces souterraines de révolte et de courage qui gisent dans la profondeur d'un paysage en apparence morne et quelquefois mièvre dans sa version tourguenévienne (et celle de Levitan en peinture). Cette prophétie de l'espace russe, qui va de Gogol à Blok et de Blok à Soljenitsyne, c'est celle des énergies cachées. Sous la steppe où erre le capricieux panicaud, sous l'espace ouvert, à plein ciel de la steppe gogolienne, sous la morne Russie blokienne, c'est une « Nouvelle Amérique », c'est un continent caché d'énergie qui sommeille. Rares sont ceux qui ne cèdent pas à cette fièvre prophétique. Rares ceux qui ne se mêlent pas à la foule errante des mystiques insatisfaits, rares ceux qui ne fuient pas, tel Gogol, le réel vers un surréel eschatologique. Un de ces rares « sédentaires » du réel, c'est Pouchkine au XIX^e siècle, c'est Pasternak au XX^e. Un Pasternak qui ne se lasse pas de célébrer la beauté de l'espace russe, de ce qu'il appelle le « Noël russe ». Les neiges russes sont pour lui des carrières ouvertes de beauté et d'extasiement. Dans la tourmente il ne songe qu'à robinsonner, comme le docteur Jivago (« le Vivant ») et Lara, dans la beauté perdue et hivernale de Varykino.

Le nomadisme est le grand thème de la culture russe. À quel prix peut-on sédentariser la Russie et est-ce que cela en vaut la peine ? Le cri de désespoir de Tchaadaev, en 1837, lance la polémique. Elle rebondit de slavophiles en occidentalistes, de populistes en symbolistes. Et en 1920 elle anime la curieuse « correspondance des deux coins » que mènent dans une salle d'hôpital, en pleine guerre civile, à Moscou, le poète symboliste Viatcheslav Ivanov et l'historien Mikhaïl Gerschenzon¹. L'un défend la mémoire, la sagesse écrite dans les strates des cultures (c'est un élève de Mommsen, un brillant latiniste et helléniste), l'autre lui oppose l'ivresse de la « tabula rasa » des révolutions, le rejet des cultures asservissantes. L'un est « égyptien », l'autre « scythe », l'un sédentaire, l'autre nomade, l'un rassasié, l'autre assoiffé. Ivanov redoute le fatal nomadisme culturel russe déjà dénoncé par Tchaadaev en 1837, l'autre

¹ V. Ivanov, M. Gerschenzon : *Correspondance d'un coin à l'autre*, préface par O. Deschartes – Lausanne, 1979.

en appelle à une « création nouvelle qui n'emmure pas ». C'est un débat fondamental : Ivanov, lesté de culture byzantine et grecque, représente la résistance au « mal russe » de l'anarchisme culturel, si aigu de Gogol à Tolstoï et de Tolstoï à Platonov ; Gerschenzon représente l'abandon à ce « mal russe », l'ivresse de l'errance, la joie de l'oubli. Ou plutôt Gerschenzon, tout en éprouvant lui-même les joies « diurnes » de l'hellénisme ivanovien, ajoute : « Toute révolution est un retour au principe : la monarchie est remplacée par une assemblée unique, le parlementarisme appelé à céder la place à une forme plus ancienne : l'association, et ainsi de suite jusqu'au moment où le point de départ sera atteint ». À quoi Ivanov rétorque : « Nous autres Russes, tant d'entre nous ont été des errants. Nous sommes poussés à fuir, à fuir sans un regard en arrière. Mais il y a en moi une répugnance innée à résoudre les difficultés par la fuite ». Le débat russe sur l'arriération russe (faut-il profiter de notre arriération, de notre « jeunesse » pour court-circuiter le capitalisme ?) devient ici un débat sur la fuite même : faut-il plonger dans le fleuve Léthé pour en ressortir pur et nu ?

Les plus pessimistes des penseurs russes n'ont en tout cas jamais abdiqué un espoir : la langue russe. Cette langue d'une infinie richesse, d'une musicalité antique, d'une souplesse incomparable, héritière du slave byzantin et de la rudesse russe comme de la richesse hellénique. Herzen, Tolstoï, Soljenitsyne partagent une foi dans le salut par la langue russe. (Le pire péché de Lénine, aux yeux de Soljenitsyne, a été l'appauvrissement et la bureaucratisation à l'allemande de la langue). Il n'y a pas eu que le célèbre hymne de Gogol au mot russe, ou le non moins célèbre éloge de la langue russe par Tourguenev. Ce sont tous les grands créateurs de la langue russe qui ont vu dans cette langue l'ultime richesse et dotation du Russe (hormis peut-être Saltykov-Chtchedrine qui affirmait que la langue russe a pour passion le « mentir »). Le nomade russe emporte avec lui une langue qui est un trésor. « La langue russe est une langue hellénistique. En raison de circonstances historiques, les forces vives de la culture grecque, cédant l'Occident aux influences latines et sans s'attarder dans la stérile Byzance, se sont orientées au sein de la langue russe, lui ont communiqué le secret et la maîtrise de soi de la vision hellénistique, le secret de la libre incarnation et c'est pourquoi la langue russe est devenue chair sonore et parlante ». Cette déclaration du poète Ossip Mandelstam date de 1922. Le poète russe le plus clairvoyant et le plus désespéré ne désespérait pas de la langue russe.

La littérature russe a connu plusieurs mythopoïèses axées précisément sur la langue russe. Ces descentes dans la « nuit mythologique » de la langue ont donné Biely et Remizov, Tsvetaeva et Khlebnikov qui est presque un chaman de la langue russe. Mais ces anabases linguistiques n'ont jamais été gratuites. Toutes étaient des entreprises de salut du peuple russe. Et l'on ne saurait comprendre l'entreprise d'Alexandre Soljenitsyne sans voir que lui aussi entend sauver la Russie par la langue russe. C'est, bien entendu, un aspect des

choses qu'il est assez malaisé de faire sentir à des lecteurs de traductions. Le russisant se heurte à l'appauvrissement, à la simplification et même à l'élimination de cette profondeur linguistique, de cet héritage proto-slave d'un Khlebnikov ou hellénistique d'un Mandelstam. Dans mon livre sur Soljenitsyne j'ai tenté d'indiquer ce qu'était pour Soljenitsyne l'« écrire russe ».

Un autre et non moindre obstacle pour le russisant, c'est le déchirement intérieur qu'il éprouve. À moins de se cantonner aux régions olympiennes de la philologie, il ne peut pas ne pas se heurter à la dichotomie en Russie et URSS. L'extraordinaire redressement moral incarné par la dissidence russe, l'avènement d'une grande littérature de résistance morale et de reconstruction de l'homme sur le charnier putride du Goulag doit-il le rendre aveugle à l'autre Russie, la « soviétique », qui élabore sa vie quotidienne « en faisant la part du péché », comme on dit en russe ? Or en Occident, et plus particulièrement en France, la « perception » que l'on a de la Russie est parfaitement artificielle, exclusivement idéologique. La grille de lecture exaltée et progressiste a longtemps aveuglé ; une autre lui succède qui fait de la Russie-Soviétie un lieu zéro où tout est laminé par un totalitarisme orwellien. Il arrive même que les deux « grilles » se superposent...

Inutile alors de prêcher l'attention sincère et vraie à ce pays ! C'est perdre son temps, nous dit-on. Alors que rien n'est si simple, que les âmes ne sont pas laminées, que n'être pas dissident ne signifie pas forcément être vendu ou être détruit. Une étrange soif spirituelle s'exprime jusque dans la littérature publiée qui compte quelques voix inflexibles et parfaitement authentiques. Le proclame Soljenitsyne lui-même. Mais il est vrai que beaucoup de ses paroles sont mésinterprétées. Son appel au secours pour une nation et une culture russe en danger n'est-il pas travesti en « fascisme russe » — ce qui est parfaitement incompréhensible à mes yeux. Nous n'accordons pas au Russe ce que nous accordons au Breton ou au Kabyle...

L'altérité est, dans l'échange des cultures, l'essence même du plaisir. L'idéologie communiste est venue profondément troubler l'économie de l'échange culturel entre culture française et culture russe. C'était inévitable puisque la « tabula rasa » de 1917 fascinait presque autant les Français que les Russes. Mais nous devons réagir contre la tentation du poker culturel : le tout ou rien. C'est une tentation qui s'évanouit d'elle-même lorsque l'on veut bien prêter attention. La littérature est, en l'occurrence, le meilleur prêt d'une nation à l'autre.

Ce recueil ne prétend nullement couvrir tout l'espace de la culture russe. La plupart des articles ont été écrits à propos de parutions d'ouvrages russes en traductions françaises. D'autres sont des textes écrits pour des colloques. C'est dire que ce livre est partiellement tributaire de la « perception » française des choses russes, avec ses choix arbitraires.

Je ne crois pas que le nomadisme culturel russe soit achevé. Le Leviathan que décrit Zinoviev n'a pas réussi l'assujettissement des âmes russes à la fonction et à l'idéologie. Il y a un jargon soviétique, une vie quotidienne soviétique, un contexte soviétique de la vie (où l'idéologie — minéralisée — fait partir du décor, du « byt » comme disent les Russes), mais je ne crois pas qu'un « homo sovieticus » ait supplanté l'homme russe définitivement. De Soljenitsyne à Astafiev la littérature russe contemporaine nous montre encore assez de ces incorrigibles errants de la vie russe qui sont d'incorrigibles réfractaires à la sédentarisation. Tout n'est pas fixé dans un outre-temps orwellien. Il y a encore des panicauts qui roulent dans la steppe.

(1981)

PREMIÈRE PARTIE

LES FONDATEURS DU MYTHE

CHAPITRE I

GOGOLGRAD : UNE VILLE DE LIÈGE.

« La pureté et la beauté de l'échec. »
Walter Benjamin.

[Retour à la table des matières](#)

Gogol avait « l'esprit de l'escalier ». Il ne trouvait le sens de ce qu'il écrivait qu'après publication. Ainsi *Le Révizor* (1836) fut par lui interprété, complété, annoté après les premières représentations. Ainsi *Le Portrait* (1835) fut réécrit et pourvu d'un épilogue radicalement différent du premier (1843). Ainsi *Les Âmes mortes* (1842) furent commentées et présentées sous un jour nouveau par leur créateur lui-même dans ses fameux *Passages choisis d'une correspondance avec des amis* (1847). On peut dire qu'il en fut de même pour les Nouvelles de Pétersbourg. Écrits séparément, sans liaison organique entre eux, les récits ne s'ordonnèrent qu'après coup, pour le tome III des *Œuvres complètes* de 1843, sous l'enseigne de la ville de Pétersbourg. Gogol, influencé sans doute par la mode, par la lecture de Dickens ou du Ferragus de Balme, et très certainement par les célèbres récits « physiologiques » de Jouy, traduits en russe et très prisés du public, se rend alors compte que les cinq récits *La Perspective Nevski*, *Le Portrait*, *Le Journal d'un fou*, *Le Nez* et *Le Manteau* ont un commun dénominateur : la ville nouvelle, la capitale artificielle, brillante et trompeuse de l'Empire, Saint-Pétersbourg. Un mythe va naître : le mythe de Pétersbourg ¹. Certes Gogol n'est pas le premier à célébrer la ville de Pierre I^{er} :

¹ Sous ce titre *Il mito di Pietroburgo*, le slavisant italien Ettore Lo Gatto a consacré un livre utile et bien illustré à une revue presque exhaustive de tous les auteurs qui, du XVIII^e siècle au XX^e, ont célébré ou décrit la ville fondée par Pierre I^{er} (Milan, 1960).

les poètes officiels du XVIII^e siècle l'ont fait avant lui. Derjavine chante la « Palmyre du Nord » en même temps qu'il encense Catherine. Viazemski et Pouchkine ajoutent leurs odes à celles de leurs prédécesseurs. Mais qu'appréciait-on dans la Ville ? C'étaient les palais de Quarenghi et de Rastrelli, les coupoles de Montferrand, les lourds quais de granit, les colonnes rostrales de l'Amirauté, bref la monumentalité de la ville nouvelle. Pouchkine, dans le fameux prologue au *Cavalier de bronze* (1833), résume en un seul hymne toute cette tradition :

*Je t'aime, création de Pierre,
J'aime ton élégance austère,
Le cours souverain de ton fleuve
Et sa bordure de granit,
Les festons de fonte de tes grilles
Et de tes nuits lourdes de songe
Le clair-obscur...*

Chant d'amour à la ville surgie du néant, à Pierre le « thaumaturge » qui créa la Cité comme Dieu créa le Monde... Pouchkine célèbre un symbole : le symbole du rempart contre les éléments. Car, ne l'oublions pas, *Le Cavalier de bronze* raconte la terrifiante inondation de 1824. Son héros, le petit fonctionnaire Eugène, devient fou en constatant que sa fiancée a péri dans l'inondation. C'est alors qu'il entend gronder derrière lui les sabots de la statue célèbre de Falconet : sous l'effet de la révolte et de l'impuissance du « petit » contre le « Grand », la statue s'est animée et Eugène est devenu fou...

L'image clé de Pétersbourg est, chez Pouchkine, celle de la digue. Digue-rempart contre le flot, contre la rapine, contre l'invasion. Si Pétersbourg est proclamé « fenêtre sur l'Europe », il est surtout, dans la réalité des images, digue contre le flot, c'est-à-dire contre la vague mouvante du peuple et de l'histoire... Eugène a tort. Pierre le Grand reste « grand ». L'Histoire progresse, malgré les « bavures »...

Avec Gogol le mythe se transforme profondément. Pétersbourg n'est plus le rempart russe contre soi-même, mais le lieu de déportation de l'homme russe, le lieu de sa souffrance, l'espace de son aliénation. Les cinq récits de Pétersbourg sont tous les cinq des « exercices de privation ». Privation de son rêve de pureté infligée à Piskariov dans *La Perspective Nevski*. Privation de la protection sociale dans *Le Journal d'un fou*, privation de son propre corps dans *Le Nez*, privation de son propre talent infligée à l'artiste du *Portrait*, privation de toute compagne de vie dans *La Pelisse* (*Le Manteau*).

La ville gruge, mutile, berne, châtre les homoncules qu'elle héberge. Elle prive de sens. Elle déracine au sens propre les bannis qui s'y agglomèrent tant bien que mal.

C'est peut-être parce que Gogol était un « provincial » et même un Petit-Russien que Pétersbourg acquit dans son œuvre ce rôle de bourreau. La ville forme contraste avec le paradis ethnique et folklorique, des *Veillées du hameau de Dikanka*. La Terre gogolienne est génitrice par excellence. Mais Pétersbourg, lui, est un précipité de rêve et d'eau (le marais finnois) où l'homme ne peut plus s'enkyster dans la glèbe, le chaume, la bonne chère, les dictons et le folklore, bref le terreau sacré des us et coutumes, la Terre. Gogol est « monté » à Pétersbourg de sa lointaine province dans l'hiver 1828-1829, à vingt-trois ans. Il était plein du rêve de « servir » et l'État, et la Russie, et la Science. Tout n'a été qu'échec et le succès est venu accidentellement, adventicement en quelque sorte, avec ses pochades ukrainiennes. C'est dans l'une d'elles, *La Nuit de Noël* qu'apparaît Pétersbourg pour la première fois : le forgeron Vakoula, à califourchon sur le diable, se rend voir la tsarine pour rapporter une paire de bottines impériales à sa bien-aimée. « Le forgeron volait toujours ; et soudain il aperçut Saint-Pétersbourg qui scintillait, tout ruisselant de feux. » Voici dont la ville des mirages : tout scintille, tonne, crie, se bouscule ; les rues sont festonnées de lumière et les chaussées regorgent de riches pelisses... Mais sitôt la paire de bottines extorquée par supplication à la tsarine, notre forgeron vole de retour auprès de sa Roxane rurale...

En 1836 Pouchkine publia dans sa revue *Le Contemporain* un article anonyme de Gogol qui, dans le style journalistique de l'époque, compare Pétersbourg à Moscou. « En vérité comment la capitale russe a-t-elle pu se fourvoyer dans ce bout du monde ! Étrange peuple que le russe : il avait une bonne capitale à Kiev — bien au chaud, où il ne gèle presque pas ; il a fallu la déménager à Moscou : eh bien, non, à Moscou il ne gèle encore pas assez : Dieu aidant, ce sera Pétersbourg ! Et quel tableau, quelle nature ! l'air est tendu de brouillard ; une terre blafarde, gris verdâtre avec des souches d'arbres à demi brûlées, des sapins, des tertres... » Suit une amusante comparaison entre Moscou la marchande, la rassise, l'économe et Pétersbourg le petit-maître, le fat, le dissipateur... Derrière l'exercice de style nous retrouvons deux catégories qui ordonnent tout l'univers gogolien : les gros et les maigres (dont parle Tchitchikov au chapitre I des *Âmes mortes*). Les gros accumulent : Moscou ! Les maigres dilapident : Pétersbourg !

Dans ce même essai « physiologique » sur Pétersbourg nous relevons encore une caractéristique intéressante : Pétersbourg, explique Gogol, est insaisissable il a « quelque chose d'une colonie européen-américaine : tant il y a peu de caractère national, et beaucoup d'amalgame étranger ». Là nous touchons à un point essentiel : Pétersbourg n'est pas russe, ni dans son architecture, ni dans ses mœurs, ni dans sa population hybride... Au fait, le marquis de Custine trouvait lui aussi à la ville impériale une sorte de « laideur américaine », c'était, écrivait-il aussi, une « Laponie badigeonnée »... et Khomiakov — le grand poète slavophile — écrivait de son côté : « ville où

tout est de pierre, les maisons, les arbres et les habitants », cependant qu'en 1860 Ivan Aksakov, un autre slavophile notoire, écrira à Dostoïevski : « La première condition pour ranimer en nous le sentiment national, c'est de détester Pétersbourg de toutes nos forces, de toute notre âme et de lui cracher dessus... » À Pétersbourg, conclut Gogol, on ne saurait s'alimenter que de rêve : « Il fait bon mépriser cette vie sédentaire et rêver d'évasion vers d'autres cieux, vers des bosquets méridionaux, des contrées à l'air neuf et frais. Il fait bon entrevoir au bout de l'avenue pétersbourgeoise les hauteurs ennuagées du Caucase ou les lacs d'Helvétie ou l'Italie couronnée de laurier et d'anémone, ou la Grèce somptueuse dans sa nudité... Mais halte-là, ma pensée ! Ne suis-je pas encore tout entouré et écrasé par les bâtisses de Pétersbourg ? »

Apercevoir au bout de la rue pétersbourgeoise le soleil d'Italie ou d'Espagne, c'est ce que feront les personnages des *Nouvelles de Pétersbourg* ; mais cela les conduira sur le lit de leur agonie ou le grabat de l'asile psychiatrique...

C'est en 1833 que Gogol introduit le thème de Pétersbourg dans son œuvre, et commence à écrire *Le Nez* et *Le Journal d'un fou*, puis *La Perspective Nevski* et *Le Portrait* première version. Un premier embryon du *Manteau* date de 1834. Ainsi c'est à Pétersbourg même, dans les années 1833-1834, que sont conçues toutes les nouvelles regroupées pour former le tome III des *Œuvres Complètes* de 1843. En janvier 1835 il publie un recueil assez ambitieux et très composite, justement intitulé pour cette raison *Arabesques*. On y trouve à côté de sa leçon inaugurale à l'Université, de plusieurs articles romantiques, d'inspiration schellingienne, sur l'histoire, la géographie et l'esthétique, trois nouvelles : *La Perspective Nevski*, *Le Portrait* et *Le Journal d'un fou*. *Le Nez* paraîtra en octobre 1836 dans *Le Contemporain*, avec les *Notes sur Pétersbourg* que nous avons citées, tandis que *Le Manteau* (que nous préférons appeler *La Pelisse*), conçu en 1834, rédigé en 1839, paraît seulement en 1843 dans le tome III des *Œuvres complètes*. Il peut être amusant et utile de dire un mot de la traduction française de ces nouvelles. C'est Louis Viardot le premier qui en 1845 publia un choix de *Nouvelles russes* de Gogol. Ignorant la langue de l'original, Viardot déclare s'être fait aider par deux jeunes Russes désignés sous leurs initiales : l'un d'eux, I. T., n'est autre que Tourguéniev. *Le Manteau* sera traduit en 1856 par Marmier, l'ensemble retraduit par Ernest Charrière dans les années 60. « En France on traduit du russe sans savoir le russe », écrit en 1852 le chroniqueur des *Annales de la Patrie*. Il n'a pas tort et l'on reste rêveur quand Viardot rappelle la règle que Cervantes donne aux traducteurs : « Ne rien mettre, ne rien omettre. » Dans toutes les traductions françaises de Gogol au XIX^e siècle, on ajoute et on omet à l'envi. La situation, ou plutôt les malheurs de Gogol, dans les traductions anglaises de la même époque, ne doivent guère être différents puisque Nabokov écrit à ce sujet qu'il voudrait voir retirer de toutes les bibliothèques publiques et universitaires les traductions anglaises du XIX^e siècle... Le résultat est, en tout cas de ce côté-ci

de la Manche, une incompréhension patente. Gogol, pour le critique de la *Revue des Deux Mondes*, Saint-Julien, est surtout « un cœur compatissant, un cœur plein de miséricorde ». Pour Mérimée, qui présente le 1^{er} novembre 1851, dans cette même revue, le recueil de Viardot, Gogol est un « imitateur de Balzac avec un goût décidé pour le laid ». Et n'oublions pas que c'est un Français, le vicomte Eugène-Melchior de Vogüé, qui dans son Roman russe (1886) lança la phrase célèbre qu'il attribue à Dostoïevski : « nous sommes tous sortis du *Manteau* ». Bref, pour les Français, Gogol se perd dans le détail, se noie dans les laideurs du réel, il est le père de la littérature misérabiliste russe... « Il tient de Téniers et de Callot. Malheureusement, tout absorbé par cette étude minutieuse de détails, M. Gogol néglige un peu trop de les rattacher à une action suivie » (Mérimée).

Sur ce point au moins Prosper Mérimée n'a pas tort. Au demeurant, Gogol a prévenu ses détracteurs : « Non, cela ne tient pas debout, je ne le comprends absolument pas... Mais ce qu'il y a de plus étrange, de plus extraordinaire, c'est qu'un auteur puisse choisir de pareils sujets... Je l'avoue, cela est, pour le coup, absolument inconcevable, c'est comme si... non, non, je renonce à comprendre. Premièrement, cela n'est absolument d'aucune utilité ; deuxièmement... mais deuxièmement non plus, d'aucune utilité ! » (*Le Nez*). Gogol donc plaide coupable. Car il est conscient que ses *Nouvelles de Pétersbourg* rompent avec l'unité du récit. Les récits ukrainiens fondés sur le folklore et le féérique faisaient coexister rêve et réel. Les récits pétersbourgeois, fondés sur le fantastique, détruisent le réel, l'abolissent ou l'émiettent. C'est ce qu'André Biely, dans son *Art de Gogol*¹, appelle la première et la deuxième phase gogolienne. Première phase : le rythme chantant (la prose rythmée) recrée une communauté légendaire (que ce soit le hameau de Dikanka ou la Setch des Zaporogues) d'où le traître, l'agresseur se fait exclure (le sorcier d'*Une terrible vengeance*). Deuxième phase : la fable et la communauté sociale se désagrègent. Nous avons affaire à des déracinés, des bâtards sans famille. C'est le règne de l'incognito : incognito des rencontres sur la Perspective Nevski, incognito du fou qui emprunte l'identité du roi d'Espagne², incognito d'Akaki Akakiévitch détroussé et dépersonnalisé, incognito du « nez » métamorphosé en grand seigneur et incognito de Tcharkov l'artiste transformé en « M'sieur Zéro »...

De l'homogénéité du récit provincial et féérique (encadré dans la fiction rassurante du conteur des « veillées », l'apiculteur Roudi Panko) nous passons à l'hétérogénéité des nouvelles « urbaines » : s'instaurent la déception (le monde est un leurre) et la dissonance (entre le monde rêvé et le monde subi pas

¹ Andrej Belyj : *Masterstvo Gogolja*, Moscou, 1934.

² « Je me suis promené incognito sur la Perspective Nevski... Toute la ville a ôté ses bonnets et j'ai fait de même ; pourtant je n'ai nullement laissé voir que j'étais le roi d'Espagne ! » (*Le Journal d'un fou*).

d'autre passerelle que l'opium, la folie, l'absurde ou le fantastique). Troisième phase : l'épopée ressoudé le monde brisé par la tromperie et la vilenie de l'homme, Tchitchikov rachète sa propre imposture et réoriente sa phénoménale force de filouterie vers le bien de la Russie ; c'est la phase « idéologique » et elle fera long feu... tout en nous donnant les *Âmes mortes*.

Il vaut la peine de remarquer que seuls les écrits de la deuxième phase sont écrits « sur place » : la musique des *Veillées du hameau de Dikanka* ne paraît si harmonieuse à Gogol que parce qu'il l'entend de son « exil » à Pétersbourg et la « récupération » idéologique des « âmes mortes » ne peut fonctionner que depuis le « lointain merveilleux » d'un autre exil, l'exil italien... Seuls les récits de la deuxième phase, ces *Nouvelles de Pétersbourg*, ont-été écrits *in situ*. Bref tout se passe comme si seule la distance pouvait créer l'homogénéité et la consonance. Gogol, pour créer une fable harmonieuse (pour être heureux), a besoin de l'absence. Vladimir Nabokov l'a excellemment montré dans son petit *Gogol*¹ : Gogol n'est à l'aise que dans la fuite, y compris la fuite hors du sujet. Jamais il n'eût été un bon élève en France : il ne « traite » pas le sujet (Mérimée le lui fait bien sentir). Les êtres secondaires prolifèrent, brouillent les pistes et s'évanouissent. Le monde « second » des digressions est premier chez Gogol. Le « sujet » existe aussi peu que les « âmes mortes » ou que la vieille redingote d'Akaki Akakiévitch : « Des morceaux, ça se trouvera toujours — répond le tailleur aux supplications du pauvre hère venu apporter les « dépouilles » de la pelisse — mais impossible de les faire tenir là-dessus, c'est usé jusqu'à la corde, voyons ! ça sera en charpie dès que j'y mettrai l'aiguille. »

Le monde de « Pétersbourg » est cette belle loque qui tombe en charpie dès qu'on veut y mettre de l'ordre. *La Perspective Nevski* est son emblème. L'épilogue poétique de ce récit est resté célèbre : « Tout respire l'imposture. Elle ment à longueur de temps, cette Perspective Nevski, mais surtout lorsque la nuit s'étale sur elle en masse compacte et accuse la blancheur ou le jaune pâle des façades, quand toute la ville devient éclair et tonnerre, quand des myriades d'attelages débouchent des ponts, quand les postillons hurlent sur leurs chevaux lancés au galop, quand le démon lui-même allume les lampes uniquement pour faire voir les choses autres qu'elles ne sont. » Ce démon est un illusionniste ; ses tours de passe-passe, ses effets de lumière, ses fantasmagories cinétiques font ressembler le « Pétersbourg » de Gogol à un palais du trompe-l'œil. L'art de Gogol s'apparente ici au romantisme baudelairien : kaléidoscope d'impressions créé par le trafic urbain et promiscuité des solitudes sur le trottoir de la métropole. Certes la « scène de boulevard » était à la mode dans la presse de l'époque. Les « nocturnes », les scènes de mœurs de la grande ville, les descriptions des métiers de la rue, les instantanés dans les échoppes sont thèmes fréquents dans les journaux russes

¹ Vladimir Nabokov: Nikolai Gogol, New York, 1946. Traduction française : La Table Ronde, 1953.

des années 30¹. Des « panoramas » sont fréquemment réclamés aux artistes. Le ton « parlé » de la causerie enthousiaste ou humoristique est de rigueur dans cette littérature à sujet urbain. Si bien que les exclamations, les prises à partie du lecteur, les redondances indignées du narrateur de la *Perspective* ne doivent pas nous étonner. Gogol, Odoevski et Pouchkine avaient même eu le projet d'une sorte de revue : la « Maison à trois étages » où chacun des trois eût décrit un étage de vie...

Simon Karlinsky fait justement remarquer que même la vision tronquée et quasi cinématographique de la rue chez Gogol : moustaches, chapeaux, paires d'yeux ou de manches se baladant séparément dans une vision constructiviste avant la lettre correspond à une mode : le caricaturiste Granville représenta ainsi le premier la salle de spectacles. Mais l'art de la « poésie urbaine » atteint chez Gogol à un raffinement étonnant. Le défilé de mode sur l'Avenue semble sortir d'un film allemand expressionniste : tantôt au niveau des bottines, tantôt à celui des chapeaux, la caméra de Gogol virevolte et folâtre capricieusement, désarticulant le décor et créant une éblouissante métaphore du mouvement.

Ce mouvement obéit aux lois de l'aimantation sociale. Ce sont des « rangs », des « grades » et des « positions » qui défilent chacun à son heure sur le trottoir de l'avenue, en attendant l'heure crépusculaire où Éros mêle toutes les classes... Au demeurant *La Perspective Nevski*, tout embrouillée qu'elle paraisse, obéit à une harmonie secrète : le long prologue qui célèbre l'Avenue est suivi de l'épisode central du rêveur tué par son rêve puis de la contrefaçon triviale (et plus courte) de cet épisode central avec l'aventure galante mais avortée du lieutenant Pirogov.

Ces trois parties de *La Perspective Nevski* — la vie unanimiste sur l'avenue tout au long de la journée, la déception et la mort de l'artiste Piskariov, la « correction » et la résignation du lieutenant Pirogov — obéissent à une proportion précise : 1-3-2. L'opposition du rêveur qui meurt du refus d'adaptation au réel et du réaliste qui encaisse les coups bien peu glorieux d'un réel très terre à terre ne prend sa vraie signification que sur le fond de carrousel des ombres et des lumières de l'Avenue. Pour un rêveur dont tout l'être devient « absence », désir insatiable, « distraction » impénitente, il y a toujours un réaliste trivial qui « entre deux gâteaux feuilletés » s'accommode des avanies du réel. Remarquons que Gogol n'accorde ni à l'un ni à l'autre la rétribution sentimentale et sexuelle à quoi il aspire : la femme poétique que Piskariov poursuit est une putain qui l'éconduit grossièrement, la blonde sémiillante aux pas de qui s'attache le lieutenant est une épouse fidèle... Mais l'un se réfugie dans le rêve, l'opium, l'insomnie et la mort, l'autre se satisfait de deux bons « feuilletés ». La gastronomie est le seul remède vraiment gogolien aux

¹ Voir l'étude sur ce sujet de N. A. Nilsson : *Gogol und Petersburg*, Stockholm, 1954. – Cf. également Donald Fanger : *Dostoevsky and romantic realism*, Harvard, 1965.

difficultés d'être. Encore note-t-il qu'en ville les bouches sont souvent inadaptées aux mets. Tel a une bouche plus large que l'Arc de l'État-major, et rien à y mettre. Tel a un excellent cuisinier mais une bouche en cul-de-poule incapable d'avaler plus de deux bouchées...

La ville ici est responsable de tout : c'est elle qui aguiche le rêveur, elle qui engendre le stupre : « Tout cela ne lui laissa point douter qu'il venait d'entrer dans le repaire infâme où élit domicile la triste débauche qu'enfantent la civilisation de clinquant et l'effroyable entassement humain de la capitale. » De plus le Séducteur est toujours là, sous les traits de l'étranger : le Persan, marchand de tapis et d'opium, propose à l'artiste de lui troquer de la drogue contre le dessin d'une belle femme aux yeux d'olives. Le thème était à la mode depuis le *Journal d'un mangeur d'opium* de De Quincey (traduit en russe et devenu célèbre) mais on remarquera la présence obsédante dans l'œuvre de Gogol de cet entremetteur louche qui n'est jamais russe, mais persan (ici, ou dans *Le Portrait*) ou grec (*Les Âmes mortes II*), ou d'une nationalité indéfinissable : le Malin, sans doute, ne saurait être russe... Dans une lettre à sa mère du 30 avril 1829, Gogol déclarait déjà : « Pétersbourg ne porte aucun caractère ; les étrangers qui s'y sont engraisés ne ressemblent plus à des étrangers, et les Russes à leur tour y sont devenus des sortes d'étrangers et ne sont plus ni l'un ni l'autre... »

Les quatre autres nouvelles pétersbourgeoises développent elles aussi le thème de l'absence et de la privation. La plus romantique est *Le Portrait*. Gogol y reprend explicitement le thème du pacte avec le diable qu'on voit chez Maturin, Balzac ou dans *La Dame de pique* de Pouchkine. La première version parue dans le second recueil *Arabesques* en 1835, fut remaniée à Rome en 1837 et parut dans *Le Contemporain* en 1842. La première version est ultra-romantique : le portrait surgit miraculeusement chez Tcharkov, l'Antéchrist y est « incarné » et le maléfice s'évanouit cinquante ans plus tard lors d'une vente aux enchères du tableau où assiste le fils du malheureux artiste auteur et victime du démoniaque tableau : l'Antéchrist, vaincu, s'évanouit.

La seconde version est plus « idéologique » : le fantastique a été gommé, le tableau, acheté par Tcharkov, se trouve « naturellement » dans sa chambre et ce qui perd l'artiste c'est à la fois le goût du lucre et l'excès de réalisme : l'artiste doit être un homme de foi autant qu'un artiste (comme Ivanov, le peintre russe dont Gogol a fait la connaissance à Rome, et qui consacre sa vie entière à une « Apparition du Christ au peuple »¹. L'ascétisme est la condition

¹ Simon Karlinsky, dans un très intéressant ouvrage, révèle qu'Ivanov voulait même faire figurer Gogol dans cette immense fresque. Des études de nu préparatoires représentent Gogol (comme aussi son ami malade le prince Vielgorski). Gogol tenait à l'anonymat et demanda à Ivanov de renoncer au projet lorsque Pogodine, à son insu, eut fait reproduire la première effigie connue de l'écrivain. Cf. Simon Karlinsky, *The Sexual Labyrinth of Nikolai Gogol*, Harvard University, 1976.

première de l'art et cet ascétisme doit purifier, simplifier, filtrer le réel trop enclin à proliférer... *Le Portrait* a donc changé de sens. Il est devenu une figure du propre destin de Gogol : car cet excès de réalisme, cette transgression par l'artiste « réaliste » d'un interdit divin, c'est en somme le péché sous le poids duquel geindra l'auteur des *Âmes mortes* lui-même. Et il est bien curieux de constater que Gogol lui allie le péché de cupidité (si Gogol sut mal gagner sa vie, on sait qu'il s'offrit de substantielles compensations gastronomiques : il aimait la chère d'amour coupable...)

Le Portrait déroule donc son action dans un Pétersbourg romantique : échoppes de vendeurs de gravures, riches intérieurs de l'aristocratie, mansarde noyée de lune du peintre en mal de gloire. Mais il est un épisode important où Gogol s'attarde à une description détaillée du quartier de banlieue de Kolomna. Pouchkine y avait situé son pastiche loufoque de *La Maissonnette à Kolomna*. Custine, lui, détestait ces alentours informes de la capitale : « La superbe ville créée par Pierre le Grand, embellie par Catherine II, tirée au cordeau par tous les autres souverains, à travers une lande spongieuse et presque toujours submergée, se perd enfin dans un horrible mélange d'échoppes et d'ateliers, amas confus d'édifices sans nom, vastes places sans dessin, et que le désordre naturel et la saleté innée du peuple de ce pays laissent depuis cent ans s'encombrer de débris de toutes sortes, d'immondices de tous genres » (*Voyage en Russie*, 1839). Or c'est ce confin informe qui sert de cadre à la deuxième partie du *Portrait* : « Dès qu'on y pénètre, tout désir, toute ardeur juvénile, vous abandonne. » Kolomna est un dépotoir humain : on y devine vivre « toute une catégorie d'individus qu'on peut qualifier de *cendreaux*, car leur costume, leur visage, leur chevelure, leurs yeux ont un aspect trouble et gris, comme ces journées incertaines, ni orageuses ni ensoleillées, où les contours des objets s'estompent dans la brume ». Ce peuple *cendreaux*, cette marge de la ville, c'est l'espace du Pétersbourg gogolien par excellence. Et c'est là qu'est tapi l'Ennemi, en l'occurrence l'usurier diabolique : « Était-il Hindou, Grec ou Persan ? Nul n'aurait su le dire. Sa taille quasi gigantesque, son visage hâve, noiraud, calciné, d'une couleur hideuse, indescriptible, ses grands yeux, animés d'un feu extraordinaire, ses sourcils touffus le distinguaient nettement des cendreaux habitants du quartier. » Une fois de plus voici le « bouc émissaire » gogolien, cet Intrus de nationalité indécise, cet être hybride et autre qui sévit dans la « cendre » sociale de Kolomna...

En cette « cendre » et cet anonymat est peut-être le salut. Mais le peintre a voulu peindre le « feu extraordinaire » des yeux du Persan et il y a perdu son âme : l'art, lui aussi, devrait être « cendreaux », ascétique... Trahi par son désir excessif, Tchartkov devient un « anti-créditeur » maudit, rachetant avec l'argent que lui procure son art stipendié les chefs-d'œuvre authentiques qu'il lacère et piétine dans le secret... Comment comprendre *Le Portrait* ? Kolomna et le maléfique Usurier ne sont-ils pas des figures du combat intime de Gogol entre ascétisme et désir, entre mortification et art ? Le désir — dont l'art est une

expression — porte malédiction. Il est présenté comme une transgression et comme une intrusion. « Tu ne créeras point d'effigies. » L'interdit biblique prend ici une signification nouvelle : ne te connais pas toi-même ! Un art trop « enflammé », un art qui trahit trop le désir, qui « regarde » trop profond est un art destructeur et maudit. Le portrait maléfique est la première des condamnations portées par Gogol sur lui-même. Ne désire pas comme Piskariov ! Ne regarde pas comme Tchartkov ! Sois cendre, sois poussière, entre dans le rebut des « laissés-pour-compte » et tu seras sauvé !

Tchartkov ne supportant plus les portraits, rachetant tous les chefs d'œuvre inconnus des jeunes débutants à seule fin de les détruire — voilà, après Piskariov, le deuxième châtiment infligé par la Ville à ses victimes : « Chaque portrait se dédoublait, se quadruplait à ses yeux, tous les murs se tapissaient de ces portraits qui le fixaient de leurs yeux immobiles et vivants ; du plafond au plancher, ce n'étaient que regards effrayants, et, pour en contenir davantage, la pièce s'élargissait, se prolongeait à l'infini. » Dans *Le Journal d'un fou*, devenu aujourd'hui populaire grâce à la pièce et au film de Coggio, nous assisterons au même élargissement déliriel de l'espace de la ville : la venue pétersbourgeoise, devenue géométrie du désir inavouable, se prolonge jusqu'à l'horizon et surgit alors le paysage de rêve que chaque « cendreau » esclave de la « Mégapolis » cache en son for intime... Notons que, dans toute l'œuvre de Gogol, *Le Journal d'un fou* est l'unique récit à la première personne.

Le héros du *Journal d'un fou* est un misérable fonctionnaire. Il appartient à ce petit prolétariat de la bureaucratie russe qui fournira également à Gogol le héros du *Manteau* et qui entrera dans les stéréotypes de la littérature russe sous l'appellation de « l'homme de petite envergure ». À plusieurs égards il est le plus humain des êtres créés par Gogol : sa révolte et sa fierté de petit fonctionnaire, son rêve d'accéder à l'amour de Sophie, sa revendication d'un droit à l'existence plénière d'homme en font une exception dans le monde des êtres mutilés de Gogol. Écrasé, Poprichtchine s'enfuit par la porte du délire psychotique. Banni de la « vraie vie », il s'exile vers un Ailleurs qui a nom Espagne (non les châteaux, mais les rois en Espagne...). Toutes les figures de ce délire sont des figures de *l'absence* : les coqs ont leur « Espagne » (ailleurs...), les cervelles sont exilées sur la mer Caspienne, les nez sont bannis sur la lune... Et la troïka de rêve offre la fuite (comme dans *Le Révizor*, comme dans *Les Âmes mortes*). Le « réel » qui fait souffrir Poprichtchine n'est donné qu'indirectement, car la satire sociale n'est nullement le dessein premier de Gogol : que Son Excellence se rengorge infantilement en recevant un ruban nous signale la fatuité et la futilité du monde des grands, mais ce « signal » nous parvient par la médiation de la correspondance des deux chiennes, c'est-à-dire qu'il est intégré dans le délire de Poprichtchine, faisant partie, pour ainsi dire, du tableau « clinique ». Ce qui rend si impérissable cette œuvre de Gogol, c'est l'art de combiner le normal et le pathologique, l'humain et le délire, en un mot l'art de faire souffrir Poprichtchine devant nous. Sans sa mesquinerie, sans

son amour-propre, Poprichtchine nous toucherait-il ? Lorsqu'il découvre la correspondance canine et s'indigne que les chiennes écrivent bien qu'elles ne soient pas *nobles*, nous comprenons que le héros se défend pas à pas, tragiquement, ridiculement et pitoyablement, contre la perte de son *privilège* d'homme et de son identité même. Gogol a conféré au basculement déliriel une expression particulièrement frappante : le temps se dérègle, annonciateur de la paranoïa. Bientôt voici l'Ennemi : c'est le diable, caché derrière ce gros général que regardent amoureusement les femmes (l'échec sexuel de Poprichtchine trouve donc sa justification) ; et puis ce sont les « Mahométans » qui envahissent tout, c'est-à-dire l'Autre, l'Impur (l'Infidèle... Poprichtchine connaît vaguement l'histoire de l'Espagne). Par saccades la roue du délire tourne : voici l'Espagne (l'hôpital psychiatrique), voici la cérémonie d'adoubement (les coups des infirmiers), voici le Grand Inquisiteur (le docteur-bourreau)... Le délire, c'est tout simplement une autre « lecture » du réel. Dans la ville de Gogol chacun est seul, chacun délire, chacun « lit » le réel à sa façon. Et pourtant il reste encore un cordon, un lien ténu mais qui ne rompt pas avec le temps antérieur : c'est l'ultime cri de souffrance et l'appel à la mère, le retour à la mère, dans l'isba natale, intime, fœtale... Puni d'avoir rêvé, puni d'avoir imaginé la fille de son supérieur en train d'enfiler son bas, puni de n'avoir pas accepté sa case sur le damier social et bureaucratique, puni de s'être révolté, Poprichtchine (le nom veut dire celui qui cherche son « emplacement », sa « carrière ») est banni du réel et, roué de coups, se pelotonne dans la matrice originelle.

Le nez se dit en russe « *nos* » ; le premier titre de l'œuvre était « *son* », qui veut dire « rêve ». Cet anagramme signifie-t-il autre chose qu'un jeu de mots (ou d'idées) et devons-nous penser que le héros malgré-lui de cette histoire loufoque subit — le temps du récit — une « inversion » de sexe en perdant son nez ? Quelle fonction joue ici le rêve — qui est si fréquent dans les *Nouvelles* dont nous parlons (parfois même le rêve dans le rêve, avec « faux » réveil) ? Si *Le Nez* est un rêve (comme il est dit expressément dans une première rédaction), que veut dire ce rêve ? Qu'il ait une signification sexuelle était une évidence pour les lecteurs bien avant Freud (et avant le professeur Ermakov, auteur d'une étude psychanalytique sur Gogol publiée en 1928, à la veille de l'interdit jeté sur Freud en U.R.S.S.). La « nasologie » était un thème journalistique à la mode, comme l'a montré l'académicien V. V. Vinogradov. La chirurgie des nez commençait et toutes sortes de plaisanteries couraient dans la presse en mal de copie. Ce nez qui a l'air d'un beignet bien cuit, le nez protubérant de l'employé des petites annonces qui « prise » bruyamment sous le nez (absent) de Kovaliov, les allusions aux « faux nez », la satire des médecins soigneurs de nez, tout cela représente des variations sur un thème à la mode mi-sérieux, mi-licencieux. Le diable, plus tard, racontera à Ivan Karamazov une histoire... de nez. Les calembours sur le nez (mener par le bout du nez, faire un pied de nez, etc.) et leur *prise au sérieux* sont aussi pour Gogol une source de comique. Gogol n'a pas plus inventé le thème du nez que Cyrano

ou Sterne. Mais il a su élaborer sur ce thème un récit « grotesque » aussi parfaitement cohérent dans le loufoque que *Le Journal d'un fou* dans le délire paranoïaque.

En premier lieu le « Nez » est une synecdoque « réalisée ». La partie se substitue au tout. L'homme parlant fait des synecdoques comme M. Jourdain de la prose. Mais Gogol développe et « réalise » cette figure de la rhétorique traditionnelle. Tout l'effort de Kovaliov, le bon et trivial major subitement privé de son appendice, consiste à « remettre à sa place » son nez. La rencontre à la Galerie des Marchands (la censure interdit à Gogol que cette rencontre eût lieu à la cathédrale de Notre-Dame de Kazan) entre le nez « déplacé » et son propriétaire dépossédé donne lieu à une véhémence exhortation au nez d'avoir à « connaître sa place ». Alexeïeff, dans son merveilleux court métrage tiré du *Nez*, a su parfaitement illustrer la synecdoque gogolienne. Tout le désordre humain commence lorsque les êtres ou les choses ne « connaissent plus leur place ». « En place ! » supplie la victime pitoyable de cette mauvaise aventure. Mais le « nez » d'Alexeïeff avec ses deux naseaux-bajoues, avec son bicornes et son épée de fonctionnaire, se détourne avec dédain du ridicule « sinistré » de la synecdoque ! Où est l'unité du sujet, réclamée par Mérimée, quand même le personnage se découpe en morceaux ?... ¹

C'est que la logique se réfugie ailleurs : le sujet « ne tient pas debout » mais la manière de l'accueillir est parfaitement naturelle. Le barbier et sa femme, le major Kovaliov se comportent dans le loufoque de cette « phantasie » à la Hoffmann comme dans le quotidien le plus trivial : c'est-à-dire avec couardise, petitesse d'esprit, prudence, crédulité... Kovaliov se défend en énumérant ses « relations », mais le nez réfute tout d'un seul argument : son grade supérieur !

Le Nez est, de tous les récits qui nous occupent, le plus riche en « scènes de genre » : l'échoppe du barbier, le pandore qui guette le barbier sur le pont, le bureau des petites annonces, le panorama social de ces mêmes petites annonces, la confiserie-refuge du major, les breloques et les espoirs de dot du sieur Kovaliov, la famille du gendarme surgissant au grand complet, le diafoirus local avec ses favoris noirs, sa manie du récurage des dents et sa philosophie des honoraires... *Le Nez* est une greffe d'absurde sur du trivial. Plus l'absurde est absurde, plus le quotidien doit être trivial : alors transparait mieux l'homme, cet homme gogolien peureux et jouisseur, qui toussote et tapote ses amulettes avant d'aborder « l'inexplicable ». Mieux que jamais apparaît, éclate le talent de *mime* de Gogol. Le mime fait surgir la scène, le geste, l'homme du néant. Exactement comme Gogol, en mimant avec son extraordinaire observation du détail infime les gestes précautionneux du barbier autour du nez

¹ Eichenbaum, un des meilleurs formalistes russes, écrivait : « La composition, chez Gogol, n'est pas caractérisée par le sujet ; le sujet est pauvre ou plutôt il est inexistant » (*À travers la littérature*, 1928).

retrouvé de Kovaliov, « compose » devant nous ce nez, le rend présent, ou absent, ce qui revient au même. Au cœur de la pantomime humaine : ce vide, ce fiasco, cette peur triviale et grotesque... La ville avec ses avenues, ses « grades », sa hiérarchie, ses confiseries et, « du pont de la Police au pont Anitchkov, le flot des dames s'écoulant le long du trottoir comme une cascade de fleurs », est le jeu constant de la *rumeur* ; la Ville est le lieu même de ce vide, de cette absence. Elle « meuble ». Tragiquement ou grotesquement. Elle « meuble » notre vide... comme elle meuble l'appartement du chef de la police chez qui se rend Kovaliov « de hautes piles de pains de sucre offertes à lui par les marchands en toute amitié », ainsi qu'il est dit dans la première rédaction du *Nez*. (La flagornerie et la corruption poussées à l'absurde composent ce palais de sucre qui ne signifie plus rien...)

De tous les récits de Pétersbourg, c'est *Le Nez* qui annonce le mieux *Les Âmes mortes* : les héros du récit appartiennent au type trivial, non au type romantique. Ce qui, avec Pirogov, n'était qu'esquissé dans *La Perspective Nevski* devient ici essentiel : l'homme trivial, « courant », s'enkyste dans n'importe quel matériau. La Ville a beau lui jouer les tours les plus pendables, le berner ou le châtrer momentanément, ce personnage caméléonesque et insignifiant ne renonce jamais à s'incruster, à s'enraciner fût-ce dans l'inexistant. Le barbier n'a pas de nom de famille, mais quelle obstination à lutter contre l'absurde, à survivre à l'absurde ! Toute l'étoffe du réel se découd, mais le fonctionnaire gogolien restera chatouilleux sur son « grade » et ses prérogatives bureaucratiques jusqu'à dissolution complète dans le non-être. Tchekhov, pour ses premiers récits, a dû trouver ici son inspiration : cet homme retors dans l'insignifiant et insignifiant dans l'essentiel, cette marionnette sociale, mais marionnette capricieuse et rusée, c'est aussi l'homme tchékhovien, l'homunculus timoré et têtu confronté à un réel implacable, « absurde »... Inchangé, il réapparaîtra chez un Kafka.

N'oublions pas que tous les réveils en cascade de ces homoncules gogliens, ces yeux qui se frottent dans ce qui est un deuxième rêve (où donc est la véritable « veille » de l'homme ?), c'est aussi ce qu'a vécu Gogol. Nulle part « chez lui », il n'éprouva enfin le sentiment d'être dans sa vraie patrie qu'en Italie, c'est-à-dire à l'étranger. « L'Italie ! Elle est mienne !... La Russie, Pétersbourg, les neiges, les sacripants, les ministères, la chaire à l'Université, le théâtre — tout cela n'a été qu'un rêve. Voici que je me suis enfin éveillé dans ma patrie... La patrie de l'âme, où mon âme a vécu avant moi, avant ma venue au monde... »

Voici donc l'aveu... Quel sera le dernier réveil dans tous ces réveils en cascades ? Et puisque qui dit rêve (« son ») dit nez (« nos »), quel sera le dernier pied de nez ? Gogol ne marche qu'à reculons, hors d'un réel tenu comme le rêve dans un autre réel rêvé... Seuls comptent la saccade de la main du rêveur, le soubresaut de celui qui se réveille à l'improviste, ou plutôt croit se

réveiller, mais tombe d'étage en étage dans ce curieux échafaudage qu'est la vie... avec, tout au bout de ces chutes successives, la patrie d'avant la naissance, Poprichtchine pelotonné dans la matrice... et la verrue sous l'énorme nez du dey d'Alger (seule preuve que tout existe quand même...).

Cette régression hors du vivant, cette « inversion » des forces vives de la vie, cette progressive immobilisation et « diminutio vitae », c'est toute la trame, tout le drame de *La Pelisse* (mais l'usage, hélas, nous oblige à dire *Le Manteau*). Le copiste Akaki Akakiévitch est un être « cendreur » par excellence, un typique homoncule fabriqué, malmené et finalement dissous par la Ville. D'origine, il n'a point. Même sa naissance onomastique fut laborieuse : voyez la kyrielle de prénoms impossibles qui fut présentée à la pauvre accouchée. Pour finir il sera Acace (Akaki) comme son père. Que dit d'Acace le *Martyrologe romain* de Grégoire XIII ? « Le 28 juillet. À Milet, en Carie, saint Acace martyr. Sous l'empereur Licinius, il fut, après divers tourments, jeté dans une fournaise où le secours de Dieu le conserva sain et sauf : décapité enfin il acheva son martyre ¹. » Pauvre Acace qui n'est préservé dans la fournaise que pour pouvoir mieux achever son martyre sous la hache ! Gogol, le pieux Gogol, confit en dévotion et assiégé de dames en mal de religion aurait-il choisi ce saint au hasard ? Bien sûr que non ! Acace c'est aussi, en grec, celui qui ne connaît pas le mal. Akaki l'innocent subira le double martyre que lui infligera la ville, et se retirera de l'existence sur la pointe des pieds. Mais il est vrai aussi que le nom sonne bizarrement en russe : ce redoublement presque onomatopéique fait rire, d'autant plus qu'une association incongrue se fait avec « obkakat' » (conchier). Ne voyons-nous pas le pauvre innocent Akaki traverser la rue comme dans un rêve (*c'est un rêve*, il marche sur les portées de sa copie, il est jambage de « cursive », il est liaison de « bâtarde » et court dans la ville-copie, la ville-circulaire) et se faire barbouiller par le fumiste puis blanchir par le plâtrier ? Avec son habit de suie et son bonnet de chaux, il est vraiment Acace, Acace le saint innocent, Acace le vilipendé, le « souillé »...

Il en est du récit comme du vieux manteau : rapiécé, couleur du temps qui passe, la vieille pelisse « part » de partout tandis que la nouvelle s'évanouira dès le premier soir. Le crime d'Akaki Akakiévitch sera d'avoir *désiré*. La concupiscence était cachée chez ce saint homme : voyez l'amour coupable qu'il met à préférer certaines lettres à d'autres, la jouissance qu'il retire de son humble copie. Et ce redoublement d'ascèse pour mieux économiser l'argent de la nouvelle pelisse, n'est-ce pas aussi une ruse du désir ? Serait-ce « la tentation de saint Acace » ? Effectivement l'idée de la nouvelle pelisse inocule à notre homme des idées folles, des virus de libertinage. Lui si timoré, qui bredouille devant n'importe quelle idée à exprimer, que le tailleur terrorise rien qu'en

¹ *Martyrologe romain*, Traduction par Dom Baudot et Dom Gilbert, revue par Dom Schmitt. Castermann, Paris-Tournai, 1953.

émittant des « gros chiffres » (comme des « gros mots »), le voici même qui tombe en arrêt devant une échoppe de vendeur de gravures. Tiens, cette femme qui enlève son soulier l'intéresse, l'aguche du fond de la vitrine ? Et dans l'émoi qui s'ensuit Akaki ébauche même une poursuite amoureuse... Aurait-il au fond de lui-même cette chose « pour laquelle chacun conserve du flair », comme l'écrit l'auteur ?

Notre homme donc s'éveille. Il joue même au « sybarite » (oh, si peu !) mais la punition va fondre sur lui. Le poing du voleur « gros comme la tête d'un fonctionnaire » remet tout à sa place : Acace, tu n'as pas droit au désir, reprends ta vieille pelisse, ta compagne usée, frigide, inexistante... Akaki se met en colère, une fois unique dans sa vie, mais le réel a vite fait de retourner les choses. C'est lui le suspect, bientôt le coupable ! L'« important personnage », descendu de la tabatière de Pétrovitch où il figurait (un général avec le visage enfoncé), « exerce » son autorité sur le pauvre hère. Commencés devant le miroir, les exercices d'autorité se déchaînent devant Akaki : roulades et arpegges de cris, de remontrances, d'indignations offusquées : « Comment osez-vous ? »

Dans le délire d'Acace mourant la pelisse devient un piège, une chausse-trape... Le malheureux se retire des vivants en laissant pour tout héritage ses plumes à écrire et sans même avoir droit à l'attention que portent aux mouches les naturalistes...

Le vent et l'immensité informe de la banlieue pétersbourgeoise jouent ici le principal rôle d'accompagnement : c'est l'immense place ventée qui sert de complice au voleur, c'est tout Pétersbourg qui persécute et punit Akaki. Il est vrai que Pétersbourg lui offre une revanche posthume, cette légende du fonctionnaire arrachant les pelisses aux épaules des messieurs bien emmitoufflés... Revanche par le fantastique, la rumeur... et la délinquance urbaine, car, bien entendu, c'est le voleur qui continue à sévir...

Tout est grotesque, rapide, saccadé dans cet épilogue. On dirait un *muët* de Charlot : le détrousseur fantastique sévit inopinément, un cochon renverse un flic, et — grand triomphateur — le froid pince les dos de messieurs les conseillers tandis que la cité policière est la proie d'une panique comique — « Attraper le mort, mort ou vif » est l'ordre lancé. Mais l'éternuement du fantôme met en déroute toute une maréchaussée et tout se résume à un remueménage de marionnettes qui détalent...

Tel est le martyre d'Akaki Akakiévitch : une vie de traîne-misère, *illuminée* un instant par « l'idée éternelle de la future pelisse » et brutalement écrasée après ce modeste embrasement du désir. Akaki n'avait pas d'existence à lui, il était un humble rouage bureaucratique, une ombre dans la Ville, sa mort n'est qu'un épisode administratif. Fausse entrée dans la vie, fausse sortie. Il était,

avec son cou branlant comme celui des chats en plâtre, et la carapace d'ordure que la ville lui jetait dessus, le souffre-douleur de Pétersbourg. Mais un souffre-douleur automate, quasi « idiot ». Il n'avait, nous dit Gogol, ni marotte, ni dada, ni impulsion quelconque. Il était « copie » du monde. Seul le cheval soufflant sur sa joue au moment où il va se faire écraser dans la rue le fait, un instant, sortir de son monde majusculaire et minuscule, de sa Scribopolis...

Depuis la parution du *Manteau*, les interprétations de ce petit récit n'ont pas manqué. La génération de Biéliniski a salué l'humanisme de Gogol (la larme fameuse versée par un collègue d'Akaki, le « je suis ton frère ») sans s'attarder sur l'idiotie d'Akaki Akakiévitch, qui aurait pu être, quand même, une victime sociale plus sympathique (qu'on compare avec les *Contes de Noël* de Dickens, parus la même année, avec le père Scrooge devenu en une nuit un brave homme). Gogol fut proclamé père de l'« école naturaliste » et reste jusqu'à aujourd'hui, dans les manuels soviétiques, le meilleur exemple du « réalisme critique ». Ce malentendu entretenu par le prosélytisme idéologique fut entrevu par Dostoïevski dès ses débuts. Diévouchkine, le héros des *Pauvres Gens*, proteste contre les mauvais traitements infligés par Gogol à son Akaki Akakiévitch. Diévouchkine est, comme le héros du *Manteau*, un être dérisoire et frustré, mais lui, au moins, prétend sentir et aimer comme un homme. La hargne de Gogol envers son personnage l'indigne. Et il écrit à Varvara, dans sa lettre du 8 juillet, que les Akaki Akakiévitch n'existent pas : Gogol a perversément inventé ce pauvre « idiot ».

Au XX^e siècle interprétations et adaptations cinématographiques n'ont pas manqué : Eichenbaum, dans un texte paradigmatique du formalisme russe¹, démontre que *Le Manteau* est une combinaison de procédés, une « pantomime » stylistique qui permet à Gogol de déployer à l'intérieur d'un monde fantastiquement réduit un jeu d'hyperboles grotesques (l'ongle du tailleur gros comme une carapace de tortue, le poing du voleur gros comme une tête de fonctionnaire). Alternance de styles contradictoires (bureaucratique, pseudo-épique, faussement sentimental, populaire, rhétorique...), *Le Manteau* nous fait rire parce qu'il est un manteau d'arlequin : ce sont les sutures entre les pièces qui déclenchent le comique... L'analyse d'Eichenbaum reste un morceau de critique insurpassé. Mais s'il nous dit « comment fut fait *Le Manteau* », nous dit-il ce que signifie *Le Manteau* ?

Les freudiens soviétiques des années 20² s'y sont essayés : symbole du sexe féminin, le manteau représente le désir sexuel inavoué, réprimé d'Akaki Akakiévitch, qui le sublime en une « idée éternelle de la future pelisse »... Un

¹ Cf. *Théorie de la Littérature*, textes des formalistes russes réunis, présentés et traduits par Tzvetan Todorov. Le Seuil, Paris, 1965.

² La Bibliothèque psychoanalytique » publia des ouvrages traduits et originaux, sous la direction de I. Ermakov, de 1923 à 1928.

grand théologien orthodoxe, Paul Evdokimov¹, reprit quant à lui l'idée de Merejkovski (dans *Gogol et le diable*) en l'adaptant au *Manteau* : le récit porterait sur la tentation d'Acace le pur par le Diable — (habillé en tailleur) : le Malin s'y prend par les petites autant que par les grandes séductions... « On reconnaît ici, écrit Evdokimov, l'influence de la lecture attentive des écrits ascétiques sur l'emprise et la possession qu'exercent les passions sur l'âme humaine. » « Akaki est un être minuscule et en même temps il appartient au type des grands amants pour qui l'amour est plus fort que la mort. »

Tszizewskij, un grand russisant allemand, a, de son côté, montré que *Le Manteau* était fait d'un flux hyperbolique de parler courant, s'entassant absurdement jusqu'à ce que la tension créée se résolve en une bagatelle. L'emphase se dissout en insignifiance, éveillant chez le lecteur l'angoisse sur le sens du vivant...

Dans son ouvrage *Dans l'ombre de Gogol*², André Siniavski ne parle pas explicitement du *Manteau*, mais son interprétation du rire gogolien s'y applique fort bien : « Le rire s'apparente au goût russe du miracle, au penchant pour Dieu, l'éternel, le maximalisme. Tout ce qui n'est pas absolu est passible du rire. » Ce rire gogolien, qui paraît si cruel à Dostoïevski, serait une voie de recherche de Dieu, une variante éminemment russe, mêlant le sacrilège au sacré, approche de l'éternel...

Reste l'interprétation « sexuelle » proposée par Simon Karlinsky. Les six héros des *Nouvelles de Pétersbourg* sont des hommes célibataires, seuls dans la ville et en quête d'une « compagne ». Tchartkov (dans *Le Portrait*) a vingt-deux ans, Piskariov et Pirogov (dans *La Perspective Nevski*) ont dans les vingt-cinq ans, Kovaliov (dans *Le Nez*) a trente-sept ans, Poprichtchine (dans *Le Journal d'un fou*) a la quarantaine, Akaki Akakiévitch a la cinquantaine. Ce sont tous des hommes seuls, tous torturés par la recherche de la femme : la prostituée de Piskariov, la belle Allemande de Pirogov, la fille du général dans *Le Journal d'un fou*, M^{me} Podtotchine pour le major Kovaliov (elle essaie de le prendre aux rets du mariage), la « pelisse » pour Akaki Akakiévitch (« ne seriez-vous pas allé dans une mauvaise maison » lui demande d'un air soupçonneux le policier...). Seul Tchartkov le peintre n'a pas de femme précise en vue mais ce sont des portraits mondains de jeunes femmes qui le perdent...

Inutile d'insister : relisons Hyménée, ou encore *Chponka et sa tante*, partout chez Gogol ce ne sont que fuites des fiancés devant les femmes nubiles, retraits, abandons, désarrois du sexe mâle... La thèse de Karlinsky reprend l'hypothèse (romanesque) de Dominique Fernandez dans *Les Enfants de Gogol*. Gogol homosexuel luttait contre son « anormalité » et aurait confessé

¹ Cf. Paul Evdokimov : *Gogol et Dostoïevski*. Desclée de Brouwer, Paris, 1961.

² Abram Tertz (André Siniavski) : *Dans l'ombre de Gogol*. Le Seuil, Paris, 1978.

son « secret » au père Matthieu à la fin de sa vie : d'où la pénitence sévère infligée par celui-ci et la dure agonie de Gogol. Karlinsky écrit : « La correspondance et les autres documents biographiques de Gogol nous disent que les années pétersbourgeoises de Gogol furent une période de fiévreuse activité sociale et littéraire, un moment particulièrement heureux de sa création artistique. Est-il possible que la discipline qu'il dut s'imposer pour se priver de la seule espèce de contact humain affectif dont il était capable ait déjà commencé à sévir en lui, engendrant les sentiments de solitude, de frustration et d'aliénation qui sont si manifestes durant la dernière décennie de sa vie ? Une telle hypothèse expliquerait en grande partie la situation désespérée des hommes seuls dans les récits de Pétersbourg et la décision ultérieure de s'installer à Rome. »

Que l'homosexualité refoulée de Gogol explique de nombreux aspects de son œuvre nous paraît démontré. Mais il n'en reste pas moins que ces cinq récits pétersbourgeois sont aussi et surtout des récits sur la cruauté de la ville. Pétersbourg, catalyseur de l'aliénation de Gogol, lui offrait une parfaite occasion de « transfert » de sa névrose. Pétersbourg ville artificielle, ressentie comme un lieu de déportation pour les hommes et pour l'histoire russes, devient avec Gogol le chevalier de la souffrance russe au XIX^e siècle. Sans Gogol nous n'aurions pas eu l'extraordinaire Pétersbourg de *Crime et châtiment* ou de *L'Adolescent*, ni celui des symbolistes russes, celui d'Alexandre Blok et plus encore d'André Biely. Il y a dans ce Pétersbourg gogolien, dans cette cité que Dostoïevski proclamera dans *L'Adolescent* « la plus fantastique du monde », une fondamentale souffrance d'inadaptation. On voit sur une des gravures d'Alexeïeff qui illustrent *Le Journal d'un fou*¹ un Poprichtchine à genoux, désarticulé en trois morceaux, avec une grande tête blanche et vide découpée sur un ciel noir où dansent de petites isbas. Alexeïeff a bien senti que Pétersbourg est un exil d'où la Russie est absente. Absente et présente comme dit Vladimir Weidlé. Absente parce que tout y est artificiel, importé, inadapté, que l'être russe y boite et y souffre. Présente parce que sans le rêve russe qui habite les fous et les monomanes de Pétersbourg, Pétersbourg ne serait pas... « Point d'hommes sur la Perspective Nevski ! Mais un myriapode rampant et hurlant. L'espace humide déversait une cacophonie de voix, une cacophonie de mots ; et tous ces mots, après s'être emmêlés, s'assemblaient en une phrase. Cette phrase paraissait absurde, elle s'élevait au-dessus de la Perspective Nevski et elle stagnait, nuage noir d'ineptie » (André Biely, *Pétersbourg*²).

Le Pétersbourg de Biely, bouche de l'absurde, point de rencontre de la terre et de la quatrième dimension, espace « circulatoire » véhiculant les hallucinations de la Russie, patrie des ombres et des névroses, *brèche* dans le

¹ N. Gogol, *Le Journal d'un fou*, gravures d'Alexeïeff, traduction de Boris de Schloezer et Jacques Schiffrin. Paris, 1927.

² Le roman de Biely date de 1916. Sa traduction française a paru à Lausanne en 1967.

mur de la Russie, a véritablement été engendré par Gogol. Dostoïevski l'a enrichi des cauchemars de Raskolnikov, de ce frisson de fièvre et de complicité que communique la ville en chaleur à l'assassin-idéologique : par toutes ses bouches anonymes la ville chuchote à l'étudiant en délire : tue, tue, affirme et tue !...

Ce Pétersbourg *maléfique*, c'est-à-dire porteur de la malédiction de la Russie, c'est véritablement Gogol qui l'a « inventé », c'est-à-dire qui l'a vu le premier. Il est un lieu proprement *fantastique*, c'est-à-dire où l'homme *habite mal*. Ce n'est ni le Londres cruel et tendre de Dickens, ni le Paris étincelant et sordide de Balzac : c'est la cité russe de la « non-russité », c'est l'écran artificiel où se projettent les rêves avortés de l'homme russe. Par les fenêtres allumées de ce Pétersbourg-là on voit la carte d'Espagne où dévale le cabriolet de Poprichtchine et la steppe russe où navigue l'imposteur Tchitchikov. Mais on ne voit pas Pétersbourg : il n'a pas d'âme, il est un artifice, un mirage, un leurre optique, un « pointillé » comme dira le Doudkine de Biely. Il est parent du Prague de Kafka, du Berlin de Benjamin.

Le fantastique sous-entend toujours une *déchirure* du réel et Pétersbourg a été la déchirure par où Gogol a exprimé son angoisse de vivre. Il y a logé deux types opposés de solitaires : l'un appartient au type des minus gogoliens : la ville l'élimine et le malmène sans relâche, il finit par quitter l'espace sur la pointe des pieds, méconnu de tous et c'est Piskariov ou Akaki. L'autre est un célibataire replet, trivial, couard mais increvable, il annonce Tchitchikov, il s'appelle ici Pirogov ou Kovaliov, il boit tous les affronts, il retombe toujours sur ses pieds, il colmate sans fin et sans vergogne la brèche... L'un s'efface, l'autre se dilate, l'un est un « maigre », l'autre est un « gros ». Tous deux se promènent dans l'espace circulatoire de la *Perspective* Nevski. Tous deux souffrent de la ville. L'un en meurt, l'autre encaisse les coups et va manger « deux gâteaux feuilletés ». Mais aucun des deux n'est installé dans l'espace « réel » de la ville. L'un fuit par la brèche dans l'espace « lointain » de son imaginaire ou de sa souffrance. L'autre se réfugie dans l'espace « immédiat » du détail, du quotidien le plus trivial, du « gâteau feuilleté ». Comme un œil détraqué, Gogol ne sait pas « accommoder » et entre ces deux espaces « clos » et « ouvert », « proche » et « lointain » (dont le structuraliste soviétique Lotman a excellemment fait l'analyse), il n'y a que le vide, l'absence, le brouillard. La vie est un trompe-l'œil. « Dieu sait quelles billevesées ont lieu dans le monde ! » La ville est cette communauté de rêve et de tromperie qui seule relie les êtres humains. Dans le *Petersbourg* de Gogol il n'y a ni palais, ni balustres de fonte, ni revues militaires au Champ-de-Mars. Tout y est froidure, vent et inconsistance. « Les hommes s'imaginent que le cerveau se trouve dans la tête. Pas du tout : c'est le vent qui souffle de la mer Caspienne qui nous l'apporte. » À l'histoire monumentale, du Pétersbourg de Pierre le Grand, Gogol oppose le caquetage inconsistant des automates humains, et ce bain solitaire où tout éros avorte, où toute autonomie comporte son autopunition...

Est-ce parce que le lecteur d'aujourd'hui vit dans un monde où rien n'est « en place », où Kafka, Beckett et Soljenitsyne nous ont bannis de notre confort, où la vue normale et bien « accommodée » du monde semble moins vraie que toute autre — il nous semble que Gogol ne fait que « gagner » avec le temps. Magritte ou Chirico semblent des prolongements de sa vision « absurde » du monde. Le premier il nous a fait entendre le bruit mat de nos peurs : « Allons, allons! remets-toi en place, animal ! lui disait Kovaliov, mais le nez semblait sourd et retombait chaque fois sur la table en émettant un son étrange, comme s'il eût été de liège. » Comme s'il eût été de liège... De liège...

PREMIÈRE PARTIE

LES FONDATEURS DU MYTHE

CHAPITRE II

LE « GRAND JEU » RUSSE

[Retour à la table des matières](#)

« Il nous regarde jouer » disent d'Herman les autres joueurs. C'est qu'Herman ne vit pas, il veut vivre, il s'apprête à vivre, ce qui est tout autre chose. Entre la « vie vivante » comme dira Dostoïevski en 1863 et le désir de vivre, la littérature russe — avec la *Dame de Pique* — instaure cette distance, cette frontière spéculaire qui dure jusqu'à aujourd'hui. Herman donc regarde les autres jouer. Les autres sont russes, russes sans problèmes et dilapident sans arrière-pensée le patrimoine. Herman est un Russe allemand. Loin de dilapider, il amasse, au moins en imagination (et son imagination est capable d'une concentration frénétique). Ses trois cartes sont « économie, tempérance et travail » mais ce sont des cartes, précisément. C'est-à-dire qu'il mise sur un comportement de sagesse, mais cette mise est accompagnée par l'investissement passionnel des plus grand joueurs. Il ne joue pas encore, mais quand il jouera ce sera avec délire. Herman, ce Russe pas tout à fait russe, ce monomane du désir de vivre, ce voyeur déliriel, c'est l'*intelligent* russe. Avec lui naît l'extraordinaire guérilla que le poète Alexandre Blok baptisa à la veille de la Révolution la guerre de Koulikovo. Koulikovo — ou le Champ des Bécasses — c'est en 1380 la victoire du prince Dmtri Donskoï sur la Horde et ses alliés (traîtres) russes. La Russie, selon Blok, mène continuellement la lutte contre cet envahisseur de l'intérieur, ce Tatar russe qu'elle porte en elle, cet étranger qu'elle nourrit de son lait l'*intelligent* (l'intellectuel).

« La passion du jeu est la plus puissante de toutes les passions » déclare Pouchkine. La *Dame de Pique* est sans doute l'œuvre la plus populaire, la plus trans-nationale de Pouchkine précisément parce qu'elle met en œuvre cette passion qui dévore l'Europe dès la fin du XVIII^e siècle et a laissé en chacun de

nous son vestige : le tapis vert ne sévit plus comme avant, mais il remue encore le tréfonds et l'on n'entre pas dans un « casino » sans éprouver un peu ce qui remue Herman en pénétrant chez Tchekalinsky. L'opéra de Tchaïkovski — cet « opéra de la peur » comme a dit le poète Kuzmin — est venu surajouter ses ondes frémissantes, le halètement des voix et des cordes qui confèrent à la fable de Pouchkine une vibration anxieuse que celle-ci n'avait pas. De Hoffmann à Balzac, de Pouchkine à Lermontov le thème des cartes, du hasard, de la vie jouée comme une partie de pharaon ou de poker exprime, dans la première moitié du siècle, après le trouble révolutionnaire et l'audacieux « banco » napoléonien l'insatisfaction et le désarroi de l'Europe. L'année qui suit la *Dame de Pique*, Lermontov écrit son drame le plus sombre, *Mascarade*, où l'homme apparaît tantôt comme un joueur frénétique et perdant, tantôt comme un bretteur désespéré. À vrai dire duel et jeu de hasard font partie de la même conception mondaine, désœuvrée et tragique du monde. Ils sont les deux défis jetés au hasard, promu souverain dieu des existences humaines. Ce sont deux hypostases du combat, mais d'un combat entre hommes et dieux.

Celui-ci est enflammé... celui-là –
 Plus pâle qu'un mort dans son caveau.
 Assoyons-nous... le combat s'enfièvre !
 L'âme est toute traversée
 Par une légion de passions et de frissons,
 Et souvent une pensée géante
 Monte alors le ressort de l'esprit agité.
 Si tu mets à genoux l'adversaire,
 Forçant à plier devant toi le destin –
 Napoléon alors te semblera
 Un nain pitoyable et mesquin.

(*Mascarade*)

On le voit, le profil du Corse hante les tables de jeux, la mèche célèbre se retrouve chez Herman, comme plus tard chez Raskolnikov : c'est que Bonaparte a donné l'exemple du plus effréné coup de « pharaon ». Le héros de Lermontov, celui de Pouchkine, ne font-ils pas qu'appliquer les règles « napoléoniennes » de la recherche du succès, des règles qui furent données à l'Europe dans un bréviaire poétique du cynisme : *Le Rouge et le Noir* de Stendhal,

Le monde est pour moi un paquet de cartes,
 La vie est une « banque » ; le destin taille, moi je ponte
 Et j'applique aux hommes les règles du jeu.

(*Mascarade*)

On retrouve le jeu de hasard dans une multitude d'œuvres russes, depuis les comédies de Fonvizine et d'Emine au XVIII^e siècle jusqu'aux *Joueurs* de

Gogol et au *Joueur* de Dostoïevski (respectivement en 1842 et 1866) en passant par les vaudevilles du prince Schakhovskoy et même l'*Eugène Onéguine* de Pouchkine :

Ô piques et cœurs ! ni les dons de la liberté
 Ni Phébus, ni Olga, ni les festivités
 N'auraient su, il n'y a guère, arracher
 Notre Onéguine au jeu qui le domptait.
 Pensif, jusqu'au petit matin,
 Il était prêt, à cette époque-là,
 À questionner le destin, attendre son arrêt
 Le valet sortira-t-il à gauche ?
 Déjà sonnait la première messe,
 Au milieu des jeux décachetés
 Sommeillait le banquier épuisé ;
 Mais lui, renfrogné, pâle et aux aguets,
 Plein d'espoir ; les yeux clos ;
 Il pontait sur son troisième as...

(brouillons d'*Eugène Onéguine*)

Un mémorialiste connu de l'époque d'Alexandre I^{er}, Serge Glinka, rapportant cette furie du jeu qui s'était emparée de l'aristocratie russe assimile humoristiquement la circulation des biens provoquée en Russie par ce phénomène au libéralisme économique prôné par Adam Smith : en somme, ce serait la variante russe du libre-échangisme !

Le jeu de cartes, comme tous les jeux, est un simulacre du combat social. Mais dans la Russie pouchkinienne ce simulacre se substitue bel et bien à la vie elle-même. Là où la mobilité sociale, l'initiative économique ou intellectuelle sont étroitement bridées, le jeu assure la part d'aventure nécessaire au vivre. De plus il exprime dans une métaphore parfaite la fragilité de la situation sociale dans la société de Nicolas I^{er}. À la fin du XVIII^e siècle le jeu symbolisait la montée sociale miraculeuse, l'ascension instantanée de favoris tirés du néant comme Orlov, comme Zoritch, paysan serbe devenu général en passant par le lit de Catherine et cité par Pouchkine ; dans les années 1830 le jeu est devenu tragique : il symbolise la chute toujours possible, la disgrâce potentielle et vertigineuse.

Le texte de Pouchkine est un des plus concis, des plus laconiques même de cet auteur. La seule fioriture est celle des épigraphes, facétieuses et fantaisistes (aucun commentateur n'a pu retrouver la citation attribuée à Swedenborg...) Le sujet est « monté » comme une bonne horloge : chez Naroumov Herman entend raconter par Tomski l'histoire du secret des trois cartes gagnantes qui aurait été transmis à sa grand'mère par le comte de Saint-Germain (lui-même

l'aurait reçu de Cagliostro). Herman gagne les faveurs de Lise, la suivante souffre-douleur de la Comtesse, dont il a retrouvé la demeure par hasard. Il se fait donner un rendez-vous chez la jeune fille et en profite pour attendre la Comtesse dans sa propre chambre, au retour d'une de ses sorties. Lorsque la vieille est seule, en chemise de nuit, il sort de sa cachette, exige la transmission du secret, braque un pistolet. La vieille meurt de peur. Trois jours après on l'enterre. Herman s'approche de la morte pour l'embrasser (selon l'usage orthodoxe) ; à cet instant il croit voir la vieille cligner de l'œil. Il s'évanouit, on le relève ; quelqu'un dans l'assistance murmure à son voisin qu'il doit s'agir d'un fils naturel de la défunte. Rentré chez lui, il s'endort d'un sommeil de plomb et voit en rêve la vieille comtesse ; elle lui livre le secret des trois cartes (trois-sept et as) tout en lui commandant d'épouser Lise. Dévoré par l'*idée fixe* d'utiliser son secret, Herman va chez le riche Tchekalinsky. Il mise tout son capital, soit 47.000 roubles et gagne une première fois avec le trois. Le lendemain il mise capital et gain et regagne avec le sept. Le surlendemain il mise encore capital plus les deux gains sur l'as, mais au lieu d'as, il a devant lui la dame de pique, qui lui cligne de l'œil. Herman devient fou ; il est interné. La simplicité linéaire du sujet n'a pas empêché les commentateurs de faire assaut d'ingéniosité pour élucider le « secret ». Mikhaïl Gershenzon, un historien du début du XX^e siècle a justement fait remarquer que ce texte de Pouchkine comporte assez de sous-entendus pour nous orienter vers une élucidation « libertine » : le fameux secret a été inventé par Saint-Germain, le célèbre aventurier de la fin du XVIII^e siècle, tout simplement pour camoufler l'infidélité conjugale de la comtesse : ayant perdu au jeu, la jeune et jolie femme a payé sa dette en termes de galanterie peu avouable... Et lorsque, devenue vieille, elle accorde le secret au jeune Tchaplitsky qui lui aussi, a perdu au jeu et doit une somme effarante au comte Zoritch (le favori de Catherine II), le secret de la « bonne fortune » du jeune homme passe sans doute tout simplement aussi par l'alcôve de l'ex-« Vénus moscovite ». Le récit du secret fait au petit matin, champagne en main, par le sémillant Tomski ne dit pas, mais suggère cette « clé » grivoise. Nul n'est besoin d'insister, tout va de soi sans être dit : le fameux secret sert à couvrir des fredaines. Mais le vrai sujet n'est pas là : il est dans la « réception » du secret par Herman. Herman littéralement « délire » de ce secret. Le monde devient pour lui un jeu de cartes, comme il devient pour le héros de Nabokov, Loujine, un échiquier...

« En voyant une jeune fille, il disait : « Quelle jolie taille ! un vrai trois de cœur ! » On lui demandait l'heure ; il répondait : « Un sept moins cinq ! » Tout gros homme qu'il voyait était un as. Trois-sept-as le poursuivait en songe, prenant toutes les formes possibles. Le trois s'épanouissait en splendide *magnolia grandiflora*. Le sept représentait un portail gothique ; l'as une araignée monstrueuse ».

Alexeïeff, qui a illustré en 1928 la traduction par Mérimée de la Dame de Pique (chez Pouterman, à Paris) a merveilleusement saisi cette déréalisation

d'un monde qui se fait table à jeu, les symboles mystérieux des cartes — piques, trèfles, carreaux, cœurs — venant reconstruire la vision de la ville, du canal, du monde. Les mains avides des joueurs dansent autour du carré brun et noir où l'on « ponte » : le monde d'Herman est un monde « nabokovien », monomane, dépsychologisé. Pouchkine n'écrit-il pas : « Deux idées fixes ne peuvent coexister dans le monde moral de même que dans le monde physique deux corps ne peuvent occuper une seule et même place ». Herman serait prêt à « payer » le secret comme a fait Tchaplitsky : « Il faut que je gagne sa confiance, voire que je devienne son amant. Mais tout cela exige du temps... et elle a quatre-vingt sept ans ! » C'est dire que l'interprétation « libertine » est dans son esprit, mais qu'elle ne résiste pas au flux de la folie : Herman ne vit plus que de son « idée fixe ». André Green — éminent psychanalyste et théoricien de la critique psychanalytique, a fourni une lecture freudienne de la *Dame de Pique* que nous ne saurions ignorer¹. C'est évidemment du contexte grivois de l'œuvre que part André Green. Derrière le marivaudage explicite de Pouchkine (nullement difficile à déchiffrer) aurions-nous une lecture plus profonde, cachée avec soin ? Green démonte le schéma du texte : Herman est demandeur, il a sa vie à faire ; la comtesse est détentrice ; elle voudrait « garder » sa vie et ses charmes de Vénus moscovite. Entre eux deux un médiateur — sexuel par excellence — l'argent. Green nous montre le fantasme sexuel d'Herman concernant la comtesse : prendre la suite des amants qui ont emprunté ce même escalier dérobé, devenir le galant, l'amant de la Vénus. Herman quête l'amour-argent, la puissance procréatrice. Il est Œdipe, elle est la Sphynge mais ne répond que par le clin d'œil posthume. Le délire qui embrase Herman est sexuel : le magnolia, le portail, l'araignée — transcriptions visuelles des trois cartes — symbolisent le sexe féminin. À la vieille comtesse Herman demande le secret de la multiplication (gagner de l'argent, faire fructifier le capital, procréer). Bref, la *Dame de Pique* « cacherait » la hantise qu'a Pouchkine de ses origines ; sans cesse il refait son « roman familial », entamant sa « Généalogie », faisant figurer un Pouchkine dans Boris Godounov, écrivant l'histoire de son aïeul Le Nègre de Pierre le Grand (inachevé). La *Dame de Pique*, avec sa hantise de la bâtardise, sa quête du secret familial, serait la mise en scène — très chiffrée — du *boitement* familial de Pouchkine : le descendant du nègre, l'époux malheureux de Natalie est à jamais blessé dans sa « généalogie ». Le souvenir ancien de la nudité surprise de sa mère réapparaît ici, transposé dans la scène où Herman, caché derrière un paravent, assiste au déshabillage de la vieille comtesse. Il s'aggrave au fantasme de faire un enfant à la mère (pour remplacer le petit frère Nicolas mort en bas âge) et ce fantasme se reporte sur une image de grand'mère, avec effacement du père. Le texte est un compromis avec les fantasmes de l'auteur. Il évacue une impossibilité de vivre : Herman, fils naturel de la Comtesse, se punit par la folie et tout rentre dans l'ordre.

¹ André Green : *L'illusoire ou la Dame en jeu*. Nouvelle revue Psychanalyse. Automne 1971.

De l'analyse d'André Green on peut garder au moins un élément essentiel : la quête de l'argent et celle de la famille ne font qu'un. Herman n'aura pas le « petit bonheur » du simple quidam. Les courts brouillons connus de ce texte ébauchent en effet une idylle bourgeoise avec une voisine, Charlotte. L'idylle en question disparaît totalement dans la version définitive. Mais ce schéma rapproche incontestablement l'Herman de la *Dame de Pique* de l'Eugène du *Cavalier d'Airain*. Ici comme là, le défi au destin prive son auteur de la satisfaction sexuelle (Paracha — Charlotte ou Lise) et le dévoie vers la folie. Ce même rapport argent-procréation se retrouve dans les *Âmes mortes* de Gogol où Tchitchikov joue sa chance dans des spéculations sociales hasardeuses et rêve de sa future « descendance ». L'un et l'autre héros, le pouchkien comme le gogolien, s'opposent évidemment au modèle familial patriarcal — provincial chez Gogol, tempéré par le libertinage chez Pouchkine. L'un et l'autre sont en *infraction* avec le modèle social reconnu.

Les cartes jouaient un rôle ambivalent à l'égard de ce modèle social. Le structuraliste soviétique Lotman, auteur d'un article remarquable sur « le thème des cartes et du jeu de cartes dans la littérature russe du début du XIX^e siècle »¹ montre bien que le jeu comportait aussi sa variante « d'ordre », parfaitement intégrée à la vie sociale. C'est le whist, ce sont les jeux « commerciaux » qui établissent entre joueurs rassis un échange sage et même vertueux à raison de l'à-propos et du savoir-faire des joueurs. Cette variante du jeu reproduit fidèlement le « commerce social » et stabilise la bonne société. L'autre variante — représentée ici par le pharaon — c'est le jeu sans bride, où le hasard règne en maître, fait et défait les fortunes et les vies. C'est ce jeu-là, destructeur et proprement séditieux, qui règne sur l'esprit de Herman et qui entraîne vers l'abîme Arbénine, le héros de *Mascarade* de Lermontov. Herman joue aux cartes comme le « fataliste » de Lermontov joue à la « roulette russe ». C'est que le hasard peut avoir deux *sens* bien différents : face à un organisme vivant, sain, historiquement heureux, le hasard est intrusion d'illogisme, de chaos, de mort. Face à une société mécanisée, réduite à une « étiquette » grotesque et étouffante, le hasard est incursion de la vie. Pouchkine hésita dans son élaboration d'une vision historique de la Russie. Le *Cavalier d'Airain* est précisément à la fois vie (le cavalier, l'élan de la Russie, le mouvement réformateur de Pierre) et mort (l'airain, la société pétrifiée, « l'enchinoisement » de la Russie comme dira Herzen). Face au pouvoir russe Pouchkine hésite, glorifiant le tsar rassembleur des peuples, brocardant d'épigrammes licencieuses l'autocrate tatillon. Historiographe officiel, chargé d'écrire une chronique du soulèvement de Pougatchev, Pouchkine analyse l'esprit de révolte russe et porte un diagnostic sévère. Romancier, auteur de la *Fille du Capitaine*, Pouchkine trahit une secrète sympathie pour le révolté et l'usurpateur... Herman vit dans un monde automatisé soumis au carcan de l'étiquette : vieilles femmes en ruine qui trônent dans les bals, aristocrates

¹ *Semeiotikè*, VII, Université de Tartu, 1975.

impavides qui tiennent de nobles tripots : l'apparence triomphe et paralyse. Seul Herman, le demi-Russe, par son vouloir plus qu'humain, tente de vivre sa vie selon son propre désir. Le Hasard symbolise une énergie qui peut asservir le « beau monde » des Tchekalinsky mais que lui-même prétend assujettir à son frénétique *vouloir vivre*. Mais par ailleurs ce projet de vie, devenu manie puis folie, assujettit à son tour Herman, l'emprisonne dans le carcan de la vision délirante d'un monde de « cartes » et finalement l'enferme dans la cage de la folie. Lotman a montré avec raison que dans *la Dame de Pique* ou l'on se pétrifie, ou l'on tressaille. L'alternative vie/mort prend tout de go la forme de la pétrification du vivant ou du tressaillement de l'inanimé. Bref, la « dame de pique » est paradigmatique : c'est elle qui anime ou qui paralyse ; elle-même est soit figure de carte figée, soit image « animée » dont le clin d'œil est comme un scandale contre nature... La dernière vision que nous gardons d'Herman, c'est précisément sa pétrification après la substitution maléfique de la dame de pique à l'as. Lui se pétrifie, cependant que le « jeu reprend son cours ». Ce jeu qui reprend son cours, c'est la vie bien endiguée, c'est le hasard fermement domestiqué, le « commerce » social avec ses petites mises et ses grandes comédies. Herman, lui, a voulu introduire le « grand jeu », comme ont dit plus tard Daumal et les surréalistes. Mais le « grand jeu » libère d'abord et tue après (« Le Grand Jeu groupe des hommes qui n'ont qu'un Mot à dire, toujours le même, inlassablement, en mille langages divers »), Herman, par sa folie assumée est un être surréaliste, un contemporain de Daumal et d'Alexeïeff, notre contemporain... Seulement Pouchkine n'insiste pas et ne nous montre pas les infirmiers de l'hôpital Oboukhov où Herman, interné porte le n° 17 ; Pouchkine, voltairien, arrête le conte dès que l'action piétine. Or elle piétine dès le troisième jour : « trois-sept-as, trois-sept-dame » marmotte mécaniquement le malheureux « à une vitesse extraordinaire ».

Tchaïkovski n'a, semble-t-il, qu'à moitié compris le texte étonnamment concis de Pouchkine. Il a développé la ligne mélodieuse et tragique des amours de Lise et d'Herman. Il a donné au drame d'Herman la profonde anxiété de sa propre vie, vécue sous le signe de l'angoisse et de l'amour « anormal » impossible. Cependant, il a su extraire de la *Dame de Pique* l'accent de panique primordiale qui accompagne le « grand jeu » d'Herman. Cette ambivalence extraordinaire du personnage-clé, cette hésitation du texte entre l'ordre du désordre (social) et le désordre de l'ordre (nouveau, rêvé par Herman) a profondément marqué la littérature russe (à l'exception — considérable — de Tolstoï). Car la folie d'Herman a engendré celle de Raskonnikov et de tous les héros solitaires de Dostoïevski. Dans la *Nef des fous*, roman-apologue où Olga Forch met en scène — sous des pseudonymes transparents — tout le Pétersbourg littéraire de 1921-22, à la fois grelottant de froid, affamé, loqueteux et parcouru de transes et visions historiosophiques, un des personnages dresse la généalogie de l'« intelligent » russe (qui est en train de crever...)

« Herman est l'embryon de l'intellectuel russe plébéien selon les caractéristiques suivantes : pas de famille, pauvre, torturé d'amour-propre (...) Les signes de l'intellectuel sont : la pensée sans objet, la volonté d'accomplissement sans aucun « au nom de ». Le géniteur de cet être révolutionnaire, qui est filigrané dans le *Roman des échéances* ¹ en tant que volonté pure — c'est Pierre ».

On le voit, la littérature russe ne peut passer à côté de l'histoire russe. Elle se charge de l'interpréter en termes d'une vaste saga culturelle où Pierre, le Réformateur, assume le rôle de Père aimé-haï...

« Herman est floué par la comtesse : ce n'est pas l'as, c'est la dame qui sort ! La volonté forte, précipitée devant soi dans le vide, fait boomerang et dévore le coupable : elle réduit l'homme à un fou maniaque. Le trois, le sept et l'as, sont une contrefaçon dérisoire de la trinité suprême : raison, volonté, sentiment. »

« Herman est de fonte, solidement bâti, mais il a le profil de Napoléon — pas le sien. Il porte la malédiction d'une forme imposée d'ailleurs. » Il a le profil de Napoléon et l'âme de Méphistophélès » dit Tomsy de lui ». (Olga Forch : *La net des fous*)

Herman, donc, entre dans la lignée des fils du Réformateur. Comme le Père mauvais et fort qu'avait été Pierre I^{er} pour la Russie, il est hybride : russe et non-russe ; il veut passionnément ; il commet un crime et se fait berner par une Russie-marâtre maligne et retorse qui brouille les cartes et opère une maléfique substitution...

En un sens il est l'assassin (sans le vouloir) de cette Russie. Herman n'est-il pas l'assassin (sans préméditation) de la vieille comtesse ? Tchekalinsky lui dit, avec son imperturbable sourire d'automate mondain, en constatant qu'il a perdu : « Votre dame est tuée ». « Tuée » au pharaon, cela veut dire perdante ; mais l'allusion au crime d'Herman n'est-elle pas explicite ? Assassin, mais assassin berné par sa victime, Herman vit donc un destin de fausse culpabilité qui sera celui de toute l'intelligentsia russe.

Dostoïevski a repris le thème du défi d'Herman (dans *La Dame de Pique*) et d'Eugène (dans *Le Cavalier d'Airain*). L'ambiguïté de ce défi est formulée chez lui par la ville elle-même, Saint-Pétersbourg, « création de Pierre » et mirage sur les paluds finnois...

« J'estime que le matin pétersbourgeois — apparemment le plus prosaïque de cette planète — est en fait le plus fantastique au monde. C'est ma

¹ Ainsi est désigné, dans le livre à clé de Forch, le grand roman d'Andreï Biely : *Petersbourg* (1916).

conviction personnelle, ou plutôt mon impression, mais j'y tiens. Par un de ces matins pétersbourgeois, pourris, noyés, brouillardeux, le fantasme flou d'un Herman de Pouchkine ne peut que se renforcer »...

Ce passage célèbre de l'*Adolescent* nous livre une clé qui ouvre presque toutes les œuvres de Dostoïevski : la Ville rend fou, la Ville qui est elle-même le produit d'une Volonté dévoyée, projetée dans le vide. L'intellectuel russe, arraché au réel, greffé dans la géométrie et les brumes du matin pétersbourgeois, rêve son rêve et devient lui-même fantastique, puis fou...

L'étudiant Raskolnikov ne joue pas sur le tapis vert, mais il participe aux *enchères idéologiques* du XIX^e siècle. Le réel a disparu. Il ne reste que les *idées*, celle de Napoléon, celle de Fourier, celle de Marx... Les hommes conscients jouent à quelle idée sera la plus forte. Et l'on sait que Raskolnikov le « détaché » (du réel) tue l'usurière pour se prouver son idée : qu'il n'est pas un « pou », qu'il est de la trempe des Napoléon. Le schéma même de la *Dame de Pique* transparaît ici : la figure « Herman-la comtesse-Lise » se retrouvant dans le triangle « Raskolnikov-l'usurière-Sonia ». Tout se passe comme si le gain de l'amour (Lise, Sonia) passait par le meurtre symbolique et réel à la fois d'une mère-marâtre. Et chez Dostoïevski, comme chez Pouchkine, la marâtre Mère trompe ce fils parricide : le secret des cartes fait long feu, le meurtre de l'usurière enchaîne encore plus Raskolnikov et le pousse à la folie. Ici comme là, l'Idée-conviction (marque distinctive de l'Intellectuel) conduit à l'asservissement de la folie.

Bien entendu, le *jeu* lui-même occupe une place éminente chez Dostoïevski : dans la vie, comme dans l'œuvre. Dans *Le Joueur*, c'est aussi une grand'mère marâtre qui « brouille les cartes » et entrave le jeu d'Alexis (y compris son jeu amoureux avec Pauline). Bien que Roulettenbourg soit située par le romancier en Allemagne, c'est une ville « russe », un mirage de la passion russe, de cette foi passionnée au salut immédiat (par l'argent, bien que l'argent soit objet de mépris). Dans l'*Adolescent* le jeu tient également une place importante et l'idée même d'Arcadi — devenir un Rothschild — s'apparente aux « idées fortes » des héros de Pouchkine : autant qu'Herman, intervient ici le « chevalier avare » qui est un Harpagon métaphysique, un fou qui jouit cérébralement de la possession du métal précieux.

Le prince Schakhovskoy avait d'ailleurs amalgamé les deux passions « cérébrales » du jeu et de l'argent dans une pièce qui date de 1836, et qui est une adaptation théâtrale de la *Dame de Pique* de Pouchkine, la *Chrysomanie*.

Pour Dostoïevski, comme pour Pouchkine, le *jeu*, obsession morbide, trahit quelque chose de plus profond encore : l'attirance russe pour le *défi*. Bien sûr, une lecture psychanalytique du jeu peut et doit être faite. Green démontre avec brio que l'as dans la fameuse série trois-sept-as est tantôt le début (le *un*) tantôt

la fin de la série (la carte la plus forte) et que cette tromperie est celle-là même du sexe. « Le détenteur originaire du pouvoir de multiplication a fait défaut, laissant le fils naturel être subjugué par celle qui devait n'en être que la dépositaire ». Mais, une autre lecture s'impose, la lecture « culturelle », celle que suggère si fortement toute l'œuvre de Dostoïevski : Herman est le premier dans la lignée des *forcenés russes de l'idée*. Autrement dit, naît avec lui ce qui, dès les années 70, va s'appeler enfin d'un nom destiné à la célébrité : *l'intelligentsia*. Les héros de Tchernychevski comme ceux de Dostoïevski dérivent de lui. Au cœur de cette intelligentsia se love l'intense et ambigu désir de parri(matri-)cide.

« Il n'éprouvait pas de remords en songeant à la mort de la vieille comtesse. Une seule pensée l'épouvantait : la perte irréparable du secret dont il avait attendu sa fortune.

— Vous êtes un monstre ! dit enfin Lise.

— Je ne voulais pas sa mort, répondit Herman ».

Ce passage de la *Dame de Pique* est presque un paradigme pour la littérature russe à venir. Perte du secret, absence du remords, procès de l'intention... Andreï Biely, dans son fameux roman *Pétersbourg* tirera en 1916 une sorte de trait final, de bilan général sur la descendance d'Herman. Le roman de Biely, qui est à certains égards une marqueterie de citations venues de Gogol, Pouchkine, Tolstoï et Dostoïevski emprunte également des images à la *Dame de Pique*, mais plutôt à l'opéra qu'au récit. Les scènes sur le canal derrière le Palais d'Hiver sont empruntées au dernier acte de Tchaïkovski, ainsi que, plus généralement, le thème de l'amour impossible entre Lise (Sophie Petrovna) et Herman (Nicolas Apollonovitch). On trouve donc dans le roman une parodie de la scène VI acte III de l'opéra : Lise, seule et désespérée, attend, au bout du canal Herman, qui est, en fait, incapable d'amour... Le sentiment de « répétition » produit par le roman de Biely est non seulement voulu, mais porteur du sens le plus profond de cette œuvre : l'intelligentsia russe répète un livret écrit pour (et par) elle il y a déjà trois quarts de siècle. Stérilement condamnée à la « mise en scène » d'épisodes connus, elle s'épuise comme Herman dans son asile psychiatrique à répéter convulsivement « trois-sept-as, trois-sept-dame ! »...

Herman, jeune ingénieur du Génie, est un héros « scientifique ». Il raisonne sur le risque, il calcule l'incalculable. Il appartient aux joueurs actifs, petite élite qui s'oppose à la grande majorité des joueurs passifs. De toutes ses forces cérébrales, il cherche la « martingale » qui lui donnera tout d'un coup. Pour lui, cette quête passionnée est plus réelle que le « réel » ordinaire. Lorsqu'il est trompé par son désir d'absolu, Herman s'enferme dans la folie. À son propos, on a évoqué les révoltés décembristes, Pestel ou encore Küchelbecker qui était

russe allemand et officier du génie ¹. De lui on pourrait dire qu'il est le Julien Sorel russe. On sait par une lettre à Khitrovo de Pouchkine (mai 1831) que celui-ci était « enchanté » de la lecture du *Rouge et le Noir*. Le « dandysme » de Beyle ne pouvait que le ravir. Au demeurant un épisode, qui ne semble pas encore avoir attiré l'attention des commentateurs rapproche la *Dame de Pique* du *Rouge et le Noir* ; il s'agit de l'épisode des lettres d'amour préfabriquées. Herman envoie à Lise des lettres d'amour « tendres, respectueuses et mot pour mot traduites d'un roman allemand ». Le prince russe Korasoff, pour mieux préparer la cour assidue que Julien devra faire à une prude de service en camouflage de sa vraie passion lui ouvre son nécessaire de « six volumes de lettres d'amour manuscrites » et lui en fait recopier par un copiste cinquante-trois « bien numérotées, destinées à la vertu la plus sublime et la plus triste ». N'oublions pas enfin que le titre même du roman de Stendhal a pu inspirer Pouchkine puisqu'il renvoie, comme la *Dame de Pique* à un terme de jeu et suggère que le destin de chacun se joue dans la vie comme à une vaste table de jeu ?

Un détail du si bref épilogue de Pouchkine peut nous donner une conclusion *a minima*.

« Lizaveta Ivanovna a épousé Un jeune homme très aimable. Il est fonctionnaire quelque part et possède une coquette fortune. C'est le fils de l'ancien intendant de la vieille comtesse. Lizaveta Ivanovna recueille chez elle une pupille, une parente pauvre ».

Ainsi, Pouchkine souligne-t-il la récurrence de la fable : une autre Lise entre au service d'une autre comtesse, pour une autre carrière de souffredouleur. Et très certainement, un autre Herman joue sa vie dans un défi à la fortune, perd, et devient fou. Quelle que soit notre lecture du texte, nous devons admettre cette clôture de l'action : l'homme est prisonnier du carcan journalistique. Les grands duellistes qui affrontent le hasard sont immanquablement vaincus. La loi, toujours, l'emporte chez Pouchkine. Les sages, comme la Tatiana d'*Eugène Onéguine*, acceptent son joug avec patience. Les rebelles croient s'en délivrer. Mais leur rébellion elle-même est « programmée » par l'ordre. Le désordre du défi n'est qu'une maille dans le tissu de l'Ordre.

Toutefois, le récit des passions et des exploits de ces transgresseurs punis passionne le public. Pouchkine prétend avant tout *raconter*. Le roman doit raconter, disait Stendhal, qu'il admirait ; n'est-ce pas encore plus vrai du récit ? Raconter sans juger, sans interférer. Certes Pouchkine-auteur s'insère, comme l'a noté le critique Vinogradov, dans le « chœur » des joueurs. Mais cette intégration à peine sensible ne fait que renforcer l'effet du récit : le jeu

¹ Cf. M. P. Alekseev : *Puskin* – Leningrad 1972.

continue, le « chœur » poursuit son désabusé commentaire de la vie, tandis que le héros est puni, comme Napoléon, d'avoir voulu forcer le destin. Pouchkine crée avec Herman le premier d'une longue série de rebelles russes qui jettent leur défi en pressentant leur punition. Mais qui, après lui, le fera avec cette concision et cette alacrité ?

PREMIÈRE PARTIE

LES FONDATEURS DU MYTHE

CHAPITRE III

HERZEN ET LE « FOUR RUSSE »

[Retour à la table des matières](#)

Le sacrifice de soi avait inspiré, à des titres divers, bien des générations de révoltés russes et il est non seulement bon de saluer la parution des mémoires du plus grand d'entre eux, Herzen, mais également de rechercher dans cet ouvrage fondamental ce que fut l'histoire, la souffrance, le sacrifice d'une âme rebelle au XIX^e siècle. Nous devons cette monumentale édition à Daria Olivier, historienne et traductrice chevronnée : grâce lui soit rendue, de réparer l'injuste négligence française à l'égard d'Herzen, car si *Passé et méditations* était publié dans d'excellentes éditions commentées allemande et anglaise, l'unique traduction française, très incomplète, datait de 1862 !

Herzen, grand seigneur russe de culture européenne, publiciste et écrivain d'une fougue infatigable, l'adversaire farouche de Nicolas I^{er}, le compagnon de Garibaldi, le chanteur désabusé de 1848, l'exilé indomptable qui vécut trente ans hors de son pays et dont la dépouille repose au cimetière de Nice a apporté à l'intelligentsia russe naissante une générosité intellectuelle bouillonnante, le culte du peuple russe mais aussi, avec une lucidité extrême, des traits de pessimisme prophétique. Sa vie privée fut amère, sa fin fut amère, il mourut en 1870, moqué par la jeune génération des nihilistes. *Passé et méditations*¹, c'est un livre touffu, en quatre tomes et qui est le reflet des humeurs d'un être qui connut de dures vicissitudes et de grands espoirs. Herzen le dit dans sa préface : « régler mes comptes avec ma vie personnelle » car « tout ce qui est personnel s'effrite rapidement ». Nous n'avons pas l'espace pour analyser cette

¹ Ce titre est exceptionnellement difficile à traduire. Pour être plus exact, on aurait pu penser à « Ce qui fut et ce que j'ai pensé... »

confession d'un enfant de la révolution russe (la future, bien sûr). Le style même, si dynamique, syncopé, anacoluthique mériterait toute une étude. Disons seulement que la traduction de Daria Olivier rend fidèlement cet impétueux mouvement et cette transparence rapide qui caractérisent Herzen-écrivain. *Passé et méditations* se lit comme un récit, une confidence, une confession pleine d'aventures, peuplées de centaines de rencontres depuis le portrait du père grand seigneur voltairien et de la nounou jusqu'aux camarades d'Université, Bielinski, Khomiakov et tant d'autres noms célèbres, le despote tortionnaire qui régnait sur Viatka où il est exilé à 22 ans, le tsar, la haute société moscovite et pétersbourgeoise, les sbires de la police secrète, Mazzini, James Fazy, Garibaldi, Mickiewicz, Ledru-Rollin, Proudhon, Hugo... Longue et variée galerie des originaux produits par la Russie, dont Herzen nous fournit des croquis enlevés, rehaussés de couleurs, à l'emporte-pièce. « C'est comme cela qu'on les cuit dans les ; fours russes » fait-il dire à Pogodine. Et il nous montre le « four russe » à l'action non seulement chez les « grands » de l'histoire, mais aussi chez les « petits » du peuple... La vie sentimentale de Herzen (fils illégitime, fils « du cœur » — Herz) est en elle-même passionnante et émouvante : l'enlèvement clandestin, à Moscou, de Nathalie, sa cousine, puis en 1848, à Genève, la trahison de Nathalie, éprise du poète allemand Herwegh, sa mort prématurée en 1852, après le naufrage où ont péri la mère de Herzen et un de ses fils. Herzen ne cache rien, il n'a rien à cacher, c'est une nature intrépide et transparente.

La caractéristique majeure du livre est une sorte d'aura poétique due en particulier au jeu constant de la mémoire, à l'élargissement constant du personnel au collectif, à l'aller et retour entre l'homme et l'époque. Mais il n'y a là rien de systématique, rien qui ressemble à une alternance savante de scènes familiales et de scènes de *fond*. Herzen est l'époque, il en est l'artisan, la victime, le héraut, le sismographe. Daria Olivier écrit justement dans sa belle préface : « Sa force de conviction, qui stupéfiait ses contemporains, se traduit dans sa langue, qui semble toujours l'entraîner en avant ».

Or le grand ouvrage de Herzen, cette somme de ses fièvres et de ses luttes est marqué par une double réflexion sur l'histoire. La première porte sur la Russie. Herzen a vilipendé plus que quiconque l'encroûtement, la cruauté, la mesquinerie, la scélératesse de la société russe de son temps. Néanmoins son livre est aussi un chant d'amour à la Russie.

Parlant du cercle moscovite de ses amis, en 1842, au retour de son premier exil, il évoque l'atmosphère de ruche intellectuelle, hégélienne et romantique où vivaient lui et ses amis et il affirme : « Je n'ai rencontré nulle part — ni sur les sommets du monde politique, ni sur les plus hautes cimes du milieu littéraire et artistique, groupe semblable d'hommes aussi doués, aussi cultivés, si universels et si purs ». « Nous sommes, ajoute-t-il, plus artistes que les Occidentaux et beaucoup moins compliqués ». Herzen, plus que quiconque, a

forgé l'image du Russe universel, altruiste, exalté, telle que Dostoïevski la reprit dans ses romans, de Mychkine à Aliocha. Plus que quiconque il a misé sur l'intégrité du peuple paysan russe, sur le fond de communisme généreux que révèle l'institution de la communauté rurale, et plus que quiconque il a diagnostiqué une certaine mort spirituelle de l'Occident. L'Occident bourgeois, avide, enfiévré est l'objet de son dégoût. Même cultivé, l'homme occidental est borné par sa spécialisation, odieux par sa suffisance. « L'homme de l'Occident est en train de *déteindre*. Il a absorbé les révolutions manquées aucune d'elles ne l'a transformé, mais chacune a laissé sa trace en lui et a embrouillé ses idées » (ce jugement date de 1843 !). Sa véritable tête de Turc, c'est le bourgeois français, hypocrite et cupide. Il a su vider tout de son sens, la Réforme comme la Révolution, il a substitué à l'idéal féodal, l'idéal de la propriété et de la marchandise. Il pratique concurremment la dissimulation et l'étalage. L'exilé Herzen, malmené par la vie et déçu par la révolution en arrive à conclure : « Je me déshabituai non point des hommes, mais des liens intimes avec eux ». Dans les années 60, la réflexion de Herzen s'obscurcit de plus en plus. Le diagnostic sur la Russie vire au noir désespéré : « la laideur inhumaine du reître allemand greffée sur nos larges mâchoires mongoles et notre cruauté bestiale d'eunuque byzantin... ». Le diagnostic sur l'histoire même préfigure, dans *Fins et commencements*, Spengler et le *Déclin de l'Occident* :

« Sous l'influence d'instincts obscurs et d'images fantastiques, les peuples marchent comme des somnambules, à travers des séries d'antinomies insolubles ; ils se massacrent et ils aboutissent, mille cinq cents ans après la chute de Rome, à de nouveaux Germanic et Alaric habillés à la mode du XIX^e siècle... »

De Dostoïevski et Tolstoï à Soljenitsyne, tous les penseurs russes ont puisé à la source vive de Herzen. De lui ils ont hérité cette générosité sociale et cette inaptitude au compromis qui les différencient tant des Occidentaux, même les plus braillards. En 1905 Tolstoï notait dans son journal : « J'ai lu Herzen, *De l'autre rive*. Admirable. Il faudrait écrire sur lui pour que les gens de notre temps le comprennent. Notre intelligentsia est si avachie qu'elle n'est plus à même de le comprendre. Il sera lu par les lecteurs du futur. Loin au-dessus des têtes de la foule d'aujourd'hui, il transmet ses méditations à ceux qui seront aptes à les comprendre ». Herzen, nous semble-t-il aujourd'hui, avait parcouru un chemin qui ressemblait étrangement au nôtre. Mais il est une chose à quoi il ne se résigne jamais, dût-il perdre tout son crédit auprès des jeunes générations radicales et populistes : que le peuple fût déclaré incapable de se sauver lui-même. Car de tous les originaux sortis du « four russe », il n'admettait, au fond, que les fous généreux.

« Le passé, ce n'est pas une épreuve qu'on corrige, c'est le couperet de la guillotine : après qu'il a tombé, il n'y a guère de soudure, on ne peut réparer grand chose ». Le tome III de *Passé et méditations* est véritablement le cœur de

ce chef-d'œuvre de lyrisme, de pudeur, de passion, de désespoir sublime par et dans l'écriture. La souffrance qui est le sujet du tome III est aussi le ressort secret de cet immense livre. Sans l'outrage dans sa vie privée, sans la perte sentimentale puis la mort de son épouse-sœur, Nathalie, séduite par Herwegh, Herzen n'aurait pas eu ce sursaut d'énergie d'écriture qui l'a jeté dans la création d'un des plus singuliers chefs-d'œuvre de la prose russe. Tout le brio généreux, l'énergie révolutionnaire, l'élégance de ce grand seigneur socialiste se sont investis dans ce livre qui, ni Mémoires, ni réflexion historiosophique, ni confession intime est tout cela à la fois — un plaidoyer d'insurgé contre le destin.

Exilé en Europe, militant socialiste, Herzen se voit deux fois outragé, par l'Histoire qui piétine la Révolution de 1848, par Herwegh qui saccage son bonheur familial. D'ailleurs, s'il n'avait pas offert à Natalie « la coupe amère du scepticisme », aurait-elle succombé au cabotinage du révolutionnaire « prostitué » ? Vie publique et vie privée sont donc indissolublement liées chez ce rêveur de liberté. Il se tourmente lui-même, surprend en soi des instincts de bourreau et d'inquisiteur : « Au dedans de moi tout était outragé, sens-dessus-dessous... Contradictions flagrantes, chaos ; de nouveau la rupture, de nouveau le vide ». Il raisonne sur la jalousie, il refuse de « l'anéantir » car ce serait « anéantir l'attachement personnel »¹. Il en appelle au tribunal des révolutionnaires, à Proudhon son maître, à Michelet, à Vogt son fidèle ami... Il se sent « un Scythe » regardant avec plaisir l'écroulement du Vieux Monde, il en appelle aux hommes du futur, qui seront libres, généreux, altiers. C'est de révolution totale qu'il s'agit dans ce terrible conflit public et privé. Il est une victime du philistinisme infiltré dans la révolution occidentale. En Russie, pense-t-il, « notre poil dru pique sous la poudre, nous avons la ruse des sauvages et l'impudeur des animaux », mais pas la bassesse, pas la licence occidentales...

Tout frémissant de passion, de honte, d'ironie, Herzen est ici étonnamment contemporain de nous, assoiffé de révolution culturelle, hérissé par la froideur des utopistes, et surtout de son maître Proudhon. « On n'écrit plus de vers, nous assure Proudhon ; en revanche, le travail augmentera... On peut certes sacrifier le bercement de la religion à la liberté de l'individu, à l'initiative de ses actions, à son indépendance, mais tout sacrifier à l'incarnation de l'idée de justice — quelle sottise ! »

Les scènes dramatiques qui se jouent à Paris en 1849, à Nice en 1850, les portraits de cette Europe révoltée ou philistine, la parenthèse quasi idyllique de la naturalisation suisse de Herzen à Châtel (au Canton de Neuchâtel), la lutte de l'aristocrate révolté avec toutes les tyrannies d'Europe font de ce tome la chronique d'une passion, celle de 1848. « Omnia mecum porto » constate

¹ Le thème est quasi le même dans le grand poème de Maïakovski : *À propos de ceci*. (1924).

Herzen — de ce brasier d'espoir il ne reste que la *trace* et la douleur du vécu. Il pleure de n'être pas mort sur la barricade de la place Maubert en 48 ; il traque cette trace impondérable : le vécu dans l'Histoire.

Cent ans plus tard, deux femmes relisent Herzen : la poétesse Anna Akhmatova, la prosatrice Lydia Tchoukovskaïa. Pour elles aussi le vécu est douloureusement tressé à l'Histoire, pour elles aussi le « four russe » a cuit de bien étranges épreuves. On est en 1962, mais ce qu'écrivait un Herzen sombre et prophétique en 1862 leur semble à toutes deux dire mieux que tout ce qu'elles ressentent. Comme Alexandre Soljenitsyne elles puisent chez Herzen le diagnostic, la méditation, l'inquiétude et le repentir national. Lis Herzen dit au héros du *Premier Cercle*, le futur bagnard Volodine, son oncle ancien bagnard. Pour les Russes rescapés de l'ignominie du Goulag, comme pour les Russes des années 1860 rescapés de l'esclavage, Herzen le pessimiste a quand même un mot d'espoir :

« L'éveil de la conscience russe commence avec la confession... Comment savoir si un mot ne tombera pas comme une goutte de levain sur ces multitudes endormies et ne les élèvera pas vers une vie nouvelle ? »

Un levain... Un levain pour la fournaise du « four russe », tout Herzen est dans cet espoir désespéré.

PREMIÈRE PARTIE

LES FONDATEURS DU MYTHE

CHAPITRE IV

LES CHUCHOTIS DOSTOÏEVSKIENS : ÉTUDE SUR *CRIME ET CHÂTIMENT*

C'est une humanité plus fantastique que celle qui peuple La Ronde de nuit de Rembrandt. Et peut-être pourtant n'est-elle fantastique que de la même manière, par l'éclairage et le costume, et est-elle au fond courante.

Proust (*La Prisonnière*).

[Retour à la table des matières](#)

Dostoïevski est à Wiesbaden, grevé de soucis et de dettes. L'année 1865 est particulièrement pénible. Dostoïevski a perdu sa première femme (le 21 mars 1864), puis son frère Michel (le 10 juillet 1864). Il a chevaleresquement assumé les dettes de son frère, mais il a fallu mettre fin à la publication de leur revue commune, *L'Époque*. Tout semble écroulé, avorté¹. Il s'abandonne à son démon : le jeu. Il perd au jeu, l'hôtel cesse de lui faire crédit — « Ce matin on m'a annoncé à l'hôtel qu'il est interdit de me servir le dîner, le thé ou le café. » « Je continue de jeûner, voici deux jours que je me sustente de thé, le matin et le soir ; et, chose curieuse, je n'ai plus du tout envie de manger. Malheureusement on me persécute et parfois on me refuse un bout de chandelle pour le soir. » (Lettres à A. P. Souslova des 22 et 24 août 1865).

¹ « Et voici que je suis brutalement resté seul et la terreur m'a pris. Toute ma vie, d'un coup, s'est scindée en deux. Dans une première moitié, que j'ai déjà parcourue il y avait tout ce pour quoi j'ai vécu ; dans la deuxième moitié, encore pleine d'inconnu tout est hostile, tout est nouveau et il ne me reste littéralement plus aucune raison de vivre. » (Lettre à A. E. Wrangel du 22 février 1865).

C'est alors qu'est né le projet de *Crime et Châtiment* et l'idée d'en proposer la publication à Katkov, l'éditeur du *Messenger russe*, récemment encore un ennemi notoire et une des cibles de la revue des frères Dostoïevski ¹.

« Puis-je espérer publier mon récit dans votre revue *Le Messenger russe* ? Voici deux mois que je l'écris ici, à Wiesbaden et maintenant je l'achève. Il fera cinq ou six feuilles d'imprimerie, il me reste cinq à six semaines de travail, peut-être plus. L'idée de ce récit pour autant que je peux en juger ne contredit en rien les positions de votre revue, bien au contraire. Il s'agit du compte rendu psychologique d'un crime. L'action est contemporaine, de cette année même. Un jeune homme qui est un étudiant exclu de l'Université, d'origine roturière, vivant dans une extrême pauvreté, par légèreté et par manque de principes s'est laissé gagner par certaines de ces idées bizarres et encore embryonnaires qui sont aujourd'hui « dans l'air », aussi a-t-il décidé d'en finir une fois pour toutes et de sortir de sa misère. Il a décidé de tuer une vieille bonne femme, veuve de conseiller honoraire, et usurière de son état. La vieille est sotte, sourde, malade, avide, elle prend des intérêts de juif, elle fait le mal, elle suce l'existence des autres et elle a asservi sa propre sœur cadette. « Elle ne sert à rien ? » « Pourquoi vit-elle ? » etc. Ces questions égarent le jeune homme. Il décide de la tuer et de la dévaliser afin de faire le bonheur de sa mère qui vit en province, de délivrer sa sœur, dame de compagnie chez un propriétaire noble et qui subit les assiduités du chef de famille et risque ainsi sa perte, afin d'achever ses études, partir à l'étranger et ensuite toute sa vie être honnête, droit, inflexible dans l'accomplissement de son « devoir envers l'humanité », par là, bien sûr, il effacera le crime, si seulement on peut appeler crime la suppression d'une vieille qui est sourde, bête, méchante et malade, qui ne sait pas elle-même pourquoi elle est sur terre et qui de toute façon mourrait sans doute d'elle-même le mois suivant.

« Bien que de tels crimes soient terriblement difficiles à exécuter et qu'ils livrent presque toujours leurs tenants et aboutissants, car leurs auteurs abandonnent au hasard une grande part de l'exécution et cela les trahit presque toujours, néanmoins il réussit par un pur hasard à mener à bien son entreprise.

« Ensuite, il passe encore près d'un mois avant la catastrophe finale. Pas de soupçons contre lui, pas le moindre. Mais c'est là que se développe tout le processus psychologique du crime. D'insolubles questions se posent au meurtrier, des sentiments inattendus et insoupçonnables lui torturent le cœur. La vérité divine et la loi humaine reprennent le dessus et il finit par être *contraint* de se dénoncer lui-même. Quitte à périr au bagne, il est contraint de

¹ Au début des années 1860, Katkov défendait des positions libérales très anglophiles. Dostoïevski s'insurgea plus d'une fois contre le mépris de Katkov à l'égard des institutions russes et de « l'indigence » de la littérature russe. Mais l'insurrection polonaise de 1863 avait changé Katkov en un conservateur virulent...

s'agréger à nouveau aux hommes. Le sentiment d'isolement et de séparation d'avec l'humanité qu'il a ressenti dès le crime accompli l'avait mis à la torture. La loi de la justice et la nature humaine ont repris le dessus. Le criminel décide de lui-même de racheter son œuvre et d'assumer les souffrances. Du reste il m'est difficile d'exposer à fond mon idée.

« Dans mon récit, il y a en outre une allusion à cette idée que le châtiment juridiquement infligé pour le crime effraye beaucoup moins le criminel que ne le pensent les législateurs ; en particulier parce que lui-même, moralement, le réclame. » (Lettre à M. A. Katkov, septembre 1865).

Nous verrons plus loin que deux projets de roman ont fusionné dans *Crime et Châtiment*, un récit, les *Poivrots*, centré sur Marmeladov et le fléau de l'alcoolisme et un projet bien plus ancien qui est une *Confession de criminel*. Cependant la lettre à Katkov nous indique le thème dominant ; et il est frappant que Dostoïevski expose avant tout une *idée*. Cette idée c'est que la revendication du droit au crime, tôt ou tard, se heurte à la « loi divine », autrement dit que le meurtre rationnel est un acte extrémiste, insupportable à la conscience même de l'homme. La prétention d'échapper à la « loi divine », un jour ou l'autre, se retourne contre celui-là même qui l'élève.

L'action de *Crime et Châtiment* n'occupe au total que deux semaines, mais la pré-histoire du crime est beaucoup plus longue. L'article de Raskolnikov a été écrit six mois auparavant. Et pendant ces six mois germe, grandit et s'affermir l'étrange et monstrueuse idée du « crime permis ». Elle éclot en Raskolnikov : « Une étrange idée faisait toc-toc dans sa tête, comme un poussin dans l'œuf, et elle l'occupait de plus en plus. » Avant tout, ce crime est donc un acte cérébral, médité et voulu (dans l'exécution, les choses sont plus compliquées...). Pour mieux rehausser le problème, Dostoïevski habille même *l'idée* de justifications morales : Raskolnikov tue aussi pour sauver sa sœur, pour faire le bonheur de sa mère ; il ne jettera pas même un coup d'œil sur le contenu de la bourse de la vieille. C'est un crime qui est à la fois crapuleux et généreux. Raskolnikov dira à Sonia : « Je voulais être un Napoléon », mais il s'agit d'un Napoléon justicier et bon ¹. Cela ne modifie pas fondamentalement le problème, c'est même l'habillage idéologique normal de toute pensée politique (traduisez de tout vouloir politique). Pour être un Napoléon justicier (un Jean Sbogor, un Mauprat) ² il faut d'abord être un criminel et franchir la ligne du sang. Alors, la personne humaine peut-elle servir de moyen (à une ascension sociale, politique) ou est-elle une fin en soi ? Y a-t-il des hommes supérieurs et puis des hommes-poux, tout juste bons à être écrasés ? Le

¹ On trouvera cette idée développée dans l'ouvrage de M. Gus : *Idei i obrazy Dostoevskogo* – Moscou, 1971, p. 301.

² Types de brigands-justiciers, le premier est de Nodier, le deuxième de George Sand. Dostoïevski cite leurs noms dans ses *Carnets*.

problème, posé par Dostoïevski est d'actualité (pour nous, pour lui). « Il y a beaucoup de traces dans nos journaux, écrit-il encore à Katkov, de cet insolite ébranlement de toutes les notions, et qui pousse aux actes monstrueux. Bref, je suis persuadé que mon sujet est partiellement justifié par l'époque actuelle. »

Le « trouble » des années soixante

Sous l'influence de ténébreux instincts, d'images fantastiques, les peuples marchent comme des somnambules entre d'insolubles antinomies. Ils se combattent les uns les autres sans rien s'expliquer à eux-mêmes et mille cinq cents ans après l'écroulement du monde romain, ils en reviennent aux temps d'Alaric, transposés dans les mœurs de notre siècle.

Herzen (1863).

Raskolnikov rêve d'être un nouveau Napoléon. Mais, dès leur premier entretien, le juge Porphyre lui rétorque : « Qui donc, dans notre bonne Russie d'aujourd'hui, ne s'estime pas un Napoléon ? » Dostoïevski a souvent noté dans ses brouillons le mot « fantastique ». Ce qui, pour lui, relève du fantastique, c'est, au-delà du cas de Raskolnikov, toute l'époque. Elle est fantastique parce que tout est en mutation, parce que la Russie craque de partout et que l'avenir est rigoureusement imprévisible.

La Russie est en effet, en 1865, en situation paradoxale. L'ère des réformes, ouverte en 1861 par l'abolition du servage, bat son plein : réforme de l'administration locale avec introduction d'un self-gouvernement (les zemstvos), réforme de la justice (inamovibilité des juges, introduction des jurys, égalité de tous devant la loi) et réforme de l'enseignement secondaire (accès libre au gymnase pour les enfants de toutes origines et développement des Real-Schulen). Mais, surexcitée par la débâcle de l'ancien ordre, l'opposition, loin de désarmer, passe au terrorisme. Herzen, de Londres, n'est plus écouté ; la parole est aux extrémistes, à un type nouveau de « sectaires », qu'on appelle depuis le célèbre *Pères et fils* de Tourgueniev (1862) les nihilistes, et qui vont donner naissance à l'intelligentsia russe. Le mot d'intelligentsia ne paraît qu'un peu plus tard, vers 1868-1869. Mais le phénomène est déjà là, plus outrancier encore à ses débuts que par la suite. Comment le résumer ? il s'agit avant tout d'une extraordinaire inflation idéologique. Toute pluralité de valeurs est exclue, il n'y a qu'une éthique, élevée au rang de science, et selon laquelle le réel doit être remodelé de fond en comble. Confusion d'une option idéologique avec la raison, confusion du politique avec l'absolu, le nihilisme de l'intelligentsia aboutit à un dévouement aveugle à la Cause. Qu'on explique cette inflation idéologique par l'arriération économique et sociale ou par le rôle d'une noblesse bureaucratique, le fait est là, symbolisé par Bielinski : la rencontre du tâcheron intellectuel « prolétaire »

et de la philosophie hégélienne de l'Esprit aboutissait à cette hypertrophie monstrueuse d'une théorie politique en un Absolu ¹.

Bien sûr, beaucoup s'explique par la fragilité de l'édifice social russe : énorme corps paysan, agité de soubresauts, prompt aux jacqueries, impénétrablement mystérieux, et, aux franges de ce pays paysan, deux camps minuscules et fragiles : le pouvoir, avec son mélange de hardiesse et de timidité, qui, par ses réformes, fait avancer le pays d'un siècle, mais hésite devant les conséquences de ses propres actes, l'opposition, une poignée d'hommes vivant de phantasmes, mais qui font trembler le colosse. La première proclamation de la « Jeune Russie », en 1862, affirme que la Russie est irrémédiablement scindée en deux camps ennemis : « Bientôt viendra l'heure où nous déploierons le grand étendard du futur, le drapeau rouge, aux cris de Vive la république russe sociale et démocratique ! ». La troisième et dernière proclamation a pour titre « Prenez vos haches » (C'est avec une hache que Raskolnikov tue...). La première organisation de *Terre et liberté* (1862-1864) est une organisation fantoche et maximaliste à la fois, mais elle épouvante le frêle pouvoir, qui organise une chasse aux sorcières et déclare la guerre à une subversion qui était surtout un phantasme. Le dernier épisode de ce duel entre deux phantasmes sera le fameux groupe de Netchaev et son « Catéchisme » quasi fantasmagorique, avec le jeu de dupes entre Bakounine et Netchaev. Avec *Crime et Châtiment*, Dostoïevski analyse l'immoralisme de l'individu seul en proie à la « théorie ». Dans *Les Démons* il analysera l'immoralisme du groupe en proie au « despotisme de l'idée ».

Il ne faut pas oublier ce qu'a été le nihilisme. Le nihiliste cherche avant tout l'émancipation de l'homme, il doit commencer par sa propre émancipation. C'est ce que Tchernychevski a baptisé l'« égoïsme rationnel ». Le Bazarov de Tourgueniev, le Rakhmetov de Tchernychevski sont, si l'on peut dire, des « réalistes forcenés » : l'amour est de la physiologie, la société est un agencement d'égoïsme, et, comme a dit Pisarev, tout Pouchkine ne vaut pas une paire de bottes (quand on n'en a pas), ou encore « Raphaël ne vaut pas un sou de cuivre » (l'aphorisme est de Bazarov). Le nihiliste veut dépoétiser à toute force ; aussi a-t-il un culte pour le scalpel et les sciences naturelles. Le scalpel, lui, ne ment pas... Disciples du très simpliste Feuerbach, les radicaux russes font appel à l'égoïsme sacré de l'individu. On voit dans *Que faire ?* ² de Tchernychevski des héros libérés de tous préjugés faire assaut de générosité par « égoïsme rationnel » (d'où un ménage à trois très réussi) ; car en changeant le groupe (la cité, la société) on utilise au mieux l'individu.

¹ Cf. Martin Malia : *Alexander Herzen and the birth of Russian socialism*. Harvard, 1961.

² *Que faire ?* a été écrit par Tchernychevski en prison et même publié pendant son incarcération, en 1863.

Le héros de Tchernychevski, le modèle le plus achevé de son utopique atelier social, c'est Rakhmetov, une sorte de force de la nature, un ascète matérialiste qui dort sur des clous pour se tremper la volonté.

La polémique de Dostoïevski contre ces « hommes nouveaux » commence avec les fameuses *Notes du souterrain*, publiées en 1864 dans la revue des deux frères Dostoïevski ¹. L'anti-héros du souterrain est une caricature du héros tchernychevskien, en même temps qu'une réplique cinglante au scientisme optimiste des radicaux. D'un côté, il y a le culte des faits, une anthropologie moniste et biologisante. De l'autre, l'affirmation de la nature contradictoire de l'homme, le refus des faits, et même un refus furibond. « Ce ne sont là que des fondements secondaires qu'ils prennent, *eux*, pour les fondements premiers. » L'homme du souterrain n'a que ricanements pour l'« égoïsme rationnel », la croyance scientifique en une organisation rationnelle et bonne de la société. L'homme est irrationnel, il agit le plus souvent contre son intérêt, il crache sur les Palais de Cristal de la civilisation, il veut souffrir et il refuse d'arriver à ses fins : seule l'affirmation de son libre arbitre lui importe.

L'égoïsme rationnel ne conduit pas à la société harmonieuse, mais à un narcissisme frénétique, un repli dans le « souterrain », un volontarisme avorté, une parodie grotesque de l'homme fort. L'homme du souterrain est ambigu : caricature de l'« homme nouveau », victime des idées nouvelles, homonculus pitoyable, il est un anti-héros, et porte en lui tous les germes de la révolte à vide, celle de Raskolnikov et d'Ivan Karamazov. Mais il n'est pas qu'un embryon grotesque et révolté. Il dit aussi ce que Dostoïevski a à dire à tous ces positivistes impénitents, à tous ces socialistes « scientifiques » qui se croient si supérieurs aux « belles âmes » libérales et creuses des années 40 : leur Palais de Cristal ne sera qu'un poulailler où l'on se marchera les uns sur les autres. Sans Dieu, il n'y a que l'abject grouillement de ce « poulailler ».

Or c'est pendant la rédaction de *Crime et Châtiment* que survient un événement inouï qui illustre bien le délabrement de l'édifice social russe : l'attentat de l'étudiant Karakozov sur la personne du tsar Alexandre II le 4 avril 1866. Cet acte sans précédent prouvait que la rupture de l'édifice était achevée. En un sens, c'était l'accomplissement des sinistres pressentiments de Dostoïevski. Dévorée par un capitalisme rapace qui aime à se cacher sous le masque des idées nouvelles ², déracinée, devenue « une famille de hasard » la Russie, transgressant la dernière loi, devenait parricide par défaut d'âme.

C'est l'aboutissement de cet « orgueil démesuré » que personnifie avant tout Rodion Raskolnikov.

¹ L'ouvrage fut annoncé en décembre 1862 dans *Le Temps*. Mais il parut dans *L'Époque*, en 1864. Entre-temps la revue avait été interdite et reconstituée sous un autre nom.

² C'est le personnage de Loujine.

Ainsi *Crime et Châtiment* est inspiré par le sentiment qu'a Dostoïevski de l'ébranlement général de la société russe. Lui-même cite dans sa lettre à Katkov de septembre 1865 plusieurs faits divers significatifs : meurtres « cérébraux » commis par des jeunes gens intellectuellement dévoyés. Mais il y a une autre origine, littéraire cette fois, à l'« idée » de Raskolnikov. Les critiques ont depuis longtemps relevé l'attention avec laquelle Dostoïevski venait de lire *l'Histoire de Jules César* de Napoléon III dont la préface défendait les « idées napoléoniennes », c'est-à-dire la thèse de l'utilité des grands hommes pour les peuples. Par ailleurs, les brouillons du roman indiquent clairement la filiation de Raskolnikov avec le « brigand généreux » schillerien et romantique, à la manière du Jean Sbogard de Nodier. Cependant la source principale n'est pas donnée par les *Carnets* (du moins ceux qui nous restent). Elle remonte à l'auteur préféré du jeune Dostoïevski, celui qu'il traduit dès ses années d'étudiant : Balzac. Les liens entre Dostoïevski et Balzac ont été mis en évidence par le grand « dostoïevskien », qu'est Leonid Grossman¹, repris par Lukàcs². La confrontation du *Père Goriot* et de *Crime et Châtiment* ne laisse aucun doute. « Ce roman représente les prolégomènes indispensables à l'étude de *Crime et Châtiment*. L'histoire d'Eugène de Rastignac — c'est la formation progressive du sur-homme, qui acquiert sa stature définitive dans le crime » (Grossman). À bien des égards, le couple Raskolnikov-Svidrigaïlov peut être rapproché du couple Rastignac-Vautrin. Comme Vautrin, Svidrigaïlov exerce une fascination doublée d'amour-haine. Vautrin est en révolte contre un ordre moral qui n'est que mensonge. « On crache sur un petit filou, mais on ne peut refuser une sorte de considération à un grand criminel », dit-il, et l'article de Raskolnikov ne fait que systématiser cela. Vautrin n'a que mépris pour les hommes communs qui n'ont « assez d'étoffe ni pour faire un honnête homme ni pour faire un fripon ». Svidrigaïlov déclare (dans les *Carnets*) : « La seule chose qui compte, ce sont les convictions » — Vautrin méprise cet homme ordinaire : « On peut l'écraser comme une punaise, il est plat et il pue. » Raskolnikov, lui, parle de « poux tremblants » et il est obsédé par l'idée d'être lui-même un misérable pou. Tout le discours de Vautrin à Eugène a nourri le personnage de Raskolnikov, y compris ce « presque rien » par quoi Vautrin caractérise la suppression du père Taillefer. « Il faut vous manger les uns les autres comme des araignées dans un pot. »³ Détachée de son contexte, on croirait cette phrase de Dostoïevski. Bien sûr Rastignac résiste à Vautrin, n'utilise pas ce fameux droit des personnalités fortes à recourir au crime. Mais si Raskolnikov tue, il ne suit quand même pas Svidrigaïlov jusqu'au bout (ce sera tout le problème de sa régénération). Même le personnage de Goriot se retrouve — partiellement — en Marmeladov (son adoration pour sa fille) et

¹ Voyez en particulier Leonid Grossman : *Tvorcestvo Dostoevskogo*, Moscou, 1928.

² Lukàcs : *Der russische Realismus in der Welt Literatur*, Berlin 1953.

³ Pierre-Georges Castex a montré que l'idée venait du *Neveu de Rameau* de Diderot : « Dans la nature toutes les espèces se dévorent, toutes les conditions se dévorent dans la société. »

Dounia reprend le thème de la sœur « ange de beauté et de bonté ». Quant à Razoumikhine, il est préfiguré par le vertueux Bianchon. Qu'on se rappelle la discussion entre Rastignac et Bianchon au jardin du Luxembourg sur la vie du Chinois (« Te souviens-tu de ce passage où Rousseau demande à son lecteur ce qu'il ferait au cas où il pourrait s'enrichir en tuant à la Chine, par sa seule volonté, un vieux mandarin, sans bouger de Paris ? »). Cet épisode revient sous la plume de Dostoïevski, à la veille de sa mort, dans le brouillon du *Discours sur Pouchkine* (1881). C'est qu'il s'agit du problème clé de toute l'œuvre dostoïevskienne, et de *Crime et Châtiment* en particulier : la liberté de l'homme exige-t-elle que tout soit permis ?

Cependant, il y a loin de la pension Vauquer — avec ses plaisanteries éculées et sa joyeuse table d'hôtes — au sinistre grenier de Raskolnikov. *Crime et Châtiment* est un poème pétersbourgeois, comme *Le Père Goriot* est un récit parisien. La ville elle-même est une des sources vives de l'œuvre. Il y a, dans la littérature russe, un mythe de Saint-Pétersbourg. Cette ville artificielle, bâtie sur des marais, par ordre de Pierre I^{er}, par des armées de paysans déportés, est une ville artificielle et une ville-mirage. « Brasilia » de l'ancienne Russie, elle est organiquement étrangère à l'homme russe qui s'y sent mal ¹. Durant tout le XVIII^e siècle les poètes ont chanté la « Palmyre du Nord », avec ses espaces immenses, ses palais colossaux, ses lions et ses sphinx qui semblent étrangement transplantés de l'Égypte pharaonique, ce qui fera dire au poète Viatcheslav Ivanov, au XX^e siècle :

*Est-ce le mirage des blanches nuits
Qui vous attire en cette nordique captivité,
Ô Sphinx-énigmes de Thèbes-aux-cent-portes ?
Une Isis blême vous retient donc ici ?
Et quel secret a pétrifié
À vos lèvres cruelles ce filet de sourire ?
Car plus que les étoiles du Nil sacré
Vous plaît l'incessant ressac de ce Septentrion...*

C'est avec Pouchkine qu'au thème de la célébration de la Ville impériale succède, non sans ambigüité, le thème de la ville-qui-rend-fou. Eugène, le révolté du *Cavalier de bronze*, juché sur un de ces sphinx thébains égarés dans le marais finnois, contemple le flot furieux qui a submergé la ville, ravagé ses banlieues, et emporté sa fiancée. Le défi surhumain du Fondateur aux forces cosmiques de la terre paraît inutile et cruel au malheureux Eugène... Dans *Le Cavalier de bronze* le transgresseur, c'est Pierre le Grand lui-même, sa statue maléfique, sa ville trop audacieuse, son pouvoir de fer qui fait se cabrer la Russie au bord du précipice...

¹ On trouvera un précieux recensement des auteurs qui ont parlé de Pétersbourg, ville et mythe, dans : N. Ancyferov : *Dusa Peterburga*, Moscou, 1922.

Une autre œuvre — en prose — de Pouchkine reprend ce thème de la ville-qui-rend-fou : *La Dame de pique*. Hermann, est, comme Raskolnikov, un être solitaire dévoré d'orgueil et d'ambition. Pour parvenir au pouvoir de l'argent, il doit, lui aussi, s'attaquer à une vieille inutile à tous et lui dérober un secret de cartes dont elle ne fait pas plus usage que l'usurière de son argent. Hermann, dit Pouchkine, avait « le profil de Napoléon, et l'âme de Méphistophélès ». Raskolnikov veut apprendre à transgresser comme Napoléon, et il est possédé du démon. L'usurière joue le même rôle trompeur que la vieille comtesse : elle floue son meurtrier car il ne lui dérobe que son futur remords et sa future folie. Et le sourire maléfique de la « dame de pique » qui cligne de l'œil à l'adresse d'Hermann au moment où elle vient de le trahir, évoque irrésistiblement le cauchemar où Raskolnikov revoit la vieille usurière : « La mauvaise petite vieille était assise et riait, elle se tordait dans un rire silencieux à peine perceptible, en faisant tous ses efforts pour qu'il ne l'entendît pas. »

Ainsi le châtimement d'Hermann, comme de Raskolnikov, c'est la folie pour avoir voulu violenter une vieille femme, marâtre symbolique dont on se demandera si, au-delà de la mauvaise mère, elle ne symbolise pas la Russie.

Le Pétersbourg de *Crime et Châtiment* est un univers de leurre, comme dans *Le Cavalier de bronze*. Mais le plus remarquable est l'opposition centre-périphérie. Au centre les palais, les symboles solennels du Pouvoir, et chaque fois que Raskolnikov passe sur le pont Nicolas, il se sent transpercé par un froid inexplicable. « Il éprouvait toujours un froid inexplicable devant ce merveilleux panorama ; ce tableau somptueux était plein pour lui d'un esprit sourd et muet. » Cette citation cachée de l'Évangile rappelle l'épisode du démoniaque dont Jésus chasse l'esprit impur : « Esprit sourd et muet, je te le commande, sors de cet enfant. » Le Pétersbourg impérial est démoniaque, il est « sourd et muet », il ne « dit » rien à Raskolnikov. La vie, dans sa boue et ses crimes, se passe ailleurs, à la périphérie : bruyant et populeux quartier de la Place-aux-Foins, confins douteux et abandonnés des îles. Le grenier de Raskolnikov, la sinistre maison de rapport où vit l'usurière, l'immense et lugubre bâtisse où Sonia a loué sa chambre, labyrinthe vide où guette Svidrigaïlov, enfin le lointain hôtel Andrinople, loin dans les îles, où vient passer sa dernière nuit cauchemardesque ce même Svidrigaïlov. Les quartiers lépreux du canal Catherine, la populace de la Place-aux-Foins, l'angoissante vastitude des îles, tout est décrit dans le détail, à tel point qu'on a pu identifier à peu près tous les lieux de *Crime et Châtiment*. Or, toute cette ville lépreuse suinte la misère et l'angoisse. C'est elle qui écrase Marmeladov, rend folle Catherine Ivanovna, chuchote à Raskolnikov le dessein de son crime, conduit Svidrigaïlov au suicide. Elle est ville de populace et de solitude. D'irrésistibles besoins de foule poussent Raskolnikov vers la foule des rues, des tripots, des marchés. Mais c'est une foule hostile, qui souligne l'isolement. Elle écrase, elle dévoie, elle rend fou. Mieux que quiconque Dostoïevski a su rendre la

puant, la cohue et l'inhumanité de la grande ville capitaliste où la maison de « rapport », sinistrement, envahit tout.

Le Centre démoniaque — d'où partent les ordres — se tait comme l'esprit sourd et muet. Mais la périphérie fangeuse s'agite dans les convulsions du désir et de la misère.

Le thème de l'eau est étroitement lié au thème de la ville inquiétante et abjecte.

Non l'eau pure des lacs, mais l'eau croupissante du marais, une boue qui monte, avec ses cohortes de rats et de poisons, durant la nuit de déluge où Svidrigaïlov affronte le cauchemar de sa propre lubricité, et son suicide. Thème de l'inondation, venu lui aussi de Pouchkine. Mais ici ce sont non des eaux brigandes et torrentueuses, mais des eaux impures et chaudes qui, comme un flux menstruel, noient périodiquement les orphelins de la grande-ville marâtre...

Crime et Châtiment ne pouvait se passer ailleurs qu'à Pétersbourg. C'est dans la grande métropole impériale, avec ses banlieues misérables où vit une Russie déportée, dans la capitale « excentrique » de la Russie impériale que devaient se situer la maladie de Raskolnikov, et sa folie. Son rachat commencera à Pétersbourg, lorsqu'il baisera la terre ferme de la Place-aux-Foins, seul morceau de vraie Russie dans cette cité des eaux, mais la vraie rédemption n'aura lieu qu'en Sibérie, dans le « fin fond » du pays. Et puis, ce Pétersbourg de la populace, Dostoïevski le connaît par cœur, il y habite de 1861 à 1867, il en connaît les cours, les escaliers (toujours si essentiels dans ses romans) ; tout cet univers sordide, il l'a arpenté comme Raskolnikov. Il avait besoin, symboliquement, de situer ce roman « cérébral » à la « tête » même, dans la capitale politique du pays, là où se livre le duel fantastique entre le pouvoir et les groupuscules révolutionnaires.

Pétersbourg est, pour Dostoïevski, la salle de travail où la Russie enfante ses cauchemars... On lit dans les brouillons de *Crime et Châtiment* cette phrase révélatrice : « Il y a tout à Piter ¹ ; mais il y manque père et mère... »

Structure du roman

Dostoïevski avait d'abord songé à un roman monophonique qui aurait été une « confession » du criminel (on trouvera en annexe ce premier brouillon de *Crime et Châtiment*). Mais à l'automne 1865, mécontent, il brûle son manuscrit, fond en un seul dessein son projet d'un récit « misérabiliste » sur les *Poivrots* (les méfaits de l'alcool) et son projet de *Confession* d'un criminel. Les

¹ Surnom populaire et familier de Pétersbourg.

Carnets et brouillons sont trop fragmentaires, la correspondance trop envahie par les soucis d'argent pour que nous puissions savoir exactement comment s'est produite la « rencontre » de Marmeladov et de Raskolnikov. L'intervention du motif de la misère des Marmeladov complique la structure du roman, mais donne une apparente justification à l'« idée » de Raskolnikov : cette misère qui conduit à l'alcoolisme, à la prostitution, à la folie et à l'esclavage des enfants, n'est-ce pas la justification ? Dans le premier *Carnet* le « fonctionnaire à la bouteille » apparaît juste après ces réflexions : « Oh, avec quel mépris. Comme ils sont vils et bas, les hommes... Non : il faudrait les écraser dans ses mains et ensuite leur faire le bien. » Le bouffon Marmeladov, auteur de ses propres maux, est-il vraiment la justification de Raskolnikov ? Non, bien sûr... mais à travers sa bouffonnerie, il énonce dès le prologue du roman cette vérité évangélique, qu'oubliera Raskolnikov, de l'égalité des hommes devant l'appel du Christ. Il expose complaisamment sa fange : « Avez-vous jamais vu un cochon, un cochon bien nourri, bien dégoûtant ? c'est moi. » Mais il fait dire au Christ : « Venez, vous aussi, vous qui êtes des porcs », car tout être souffrant rencontrera le Christ.

Le roman tel que nous le connaissons est donc né de deux fables initialement séparées. Mais il comporte encore bien davantage de lignes de force, et donne naissance à un tel réseau de symboles, d'échos, de réverbérations des personnages qu'il en est, à proprement parler, inépuisable.

L'action se passe en quatorze jours, plus un épilogue, ouvert sur l'avenir, et qui se situe neuf mois après : quand l'amour né entre Rodion et Sonia a eu le temps de venir à terme. On trouve dans le deuxième *Carnet*, sous la rubrique *Idee principale (Eurêka !)* cette phrase :

« La vie est finie d'un côté, elle commence de l'autre. D'un côté les funérailles et la malédiction, de l'autre — la résurrection. » Cela, c'est le symbole central, voulu par Dostoïevski, marqué par l'épisode central de la lecture de l'Évangile, lorsque, à la demande de Raskolnikov, Sonia lui lit le récit de la résurrection de Lazare. Nul doute que ce symbole de la résurrection de Lazare, après quatre jours de décomposition, ne s'applique à Raskolnikov, que Dieu a quitté durant sa mort « spirituelle » et qui sombre dans le délire pendant quatre jours et ne revient à lui que le cinquième jour après le meurtre, à 10 heures du matin.

La structure du roman est évidemment beaucoup plus complexe que cela. Raskolnikov rencontre la misère des Marmeladov et s'en sert comme d'un remède pour revenir sur la « planète » des hommes, celle où l'on a pitié, où l'on aime, où l'on pleure ensemble. Mais il est engagé dans une multitude de « duels » et il dépend de l'issue de chacun de ces duels qu'il puisse « renaître ». Mikhail Bakhtine a excellemment montré que *l'idée*, chez Dostoïevski, n'est jamais isolée, n'a jamais de localisation permanente chez un personnage, elle

est toujours un champ de forces contradictoires, elle est l'enjeu d'un dialogue (fût-il intériorisé) et même d'un duel. Avec *Crime et Châtiment*, Dostoïevski met au point sa méthode préférée : celle des grandes confrontations dramatiques, parfois mélodramatiques, où, d'explosion en explosion, les participants en arrivent à « tout » se dire, jouant au jeu fascinant et brûlant de se dire « les quatre vérités »¹. Ainsi avons-nous dans *Crime et Châtiment* une alternance de dialogues-duels extrêmement tendus (Raskolnikov-Porphyre, Raskolnikov-Svidrigaïlov) et de scènes collectives « scandaleuses » comme le repas funèbre pour la mort de Marmeladov ou encore la grande confrontation avec Loujine dans la chambre de Dounia et sa mère.

Essayons de dégager les fils et de manifester chacun de ces duels :

— Raskolnikov et l'usurière : la vieille usurière se montre plus méfiante que ne le prévoyait Raskolnikov, et plus coriace aussi. Surtout, elle se dédouble en une moitié maléfique (l'usurière qui confisque la montre du père) et une moitié angélique (Élisabeth, la sœur simple d'esprit). Tuer n'est pas si simple : l'assassinat « utile » de l'usurière a entraîné le meurtre inutile d'Élisabeth, et Raskolnikov retrouvera le regard d'Élisabeth l'innocente dans les yeux de Sonia.

— Raskolnikov et Razoumikhine : Razoumikhine est tout le contraire de Raskolnikov, une âme limpide, un garçon sans problème, et qui, de surcroît, juge très sainement les idéologies « dévoyées » qui sont à la mode. En un sens, il est l'innocent idéologique, le slavophile un peu naïf qui a foi dans la santé de la Russie. Il s'agit pour Raskolnikov de vaincre cette excessive bonne foi, cette désarmante naïveté et de faire admettre par Razoumikhine l'idée que Raskolnikov est un meurtrier et non un « conspirateur politique ». Razoumikhine persécute Raskolnikov par sa bonne conscience et sa camaraderie maladroite. « Alors, toi aussi, tu veux me tourmenter ! » lui lance Raskolnikov, avec une amère irritation. Razoumikhine est le preux russe d'autrefois, indéfectiblement courageux.

— Raskolnikov et sa mère : l'encombrante et intarissable Pulchérie Alexandrovna est une mère dévoreuse, une mère « castratrice » en vocabulaire freudien. Consciemment ou non, son but unique est de posséder à jamais ce fils chéri, fût-ce en vendant Dounia à l'infâme et crapuleux Loujine. Dounia elle-même, avec sa raideur et sa beauté olympienne, est une figure de « sœur possessive ». À tel point que son mariage avec Loujine devient une sorte d'exogamie insupportable à Rodion, qui réagit violemment : « Loujine ou moi. »

¹ Cf. Mikhaïl Bakhtine : *Problèmes de la poétique de Dostoïevski*. Lausanne, 1970. La scène du repas funèbre est le type même de la « scène carnavalesque » où toute licence de parole est accordée.

— Raskolnikov et Loujine : c'est le duel le plus facile, car il s'agit pour Raskolnikov de *démasquer* Loujine. Loujine représente l'affairiste capitaliste, tel qu'il commençait à pulluler en Russie vers les années 1860. Mais il est affublé des idées progressistes radicales. Dévoyé par ce rapace, l'idéal tchernychevskien d'égoïsme « rationnel » devient la plus répugnante escroquerie. Or Loujine veut « acheter » Dounia et, de surcroît, salir Sonia. Raskolnikov gagne ce duel, mais il était trop facile. Loujine est un adversaire sans consistance.

— Raskolnikov et Porphyre : c'est le duel le plus serré, le plus théâtral, c'est le fameux « jeu du chat et de la souris », duel à suspense entre le juge cultivé, perspicace, ironique et l'accusé colérique, suspicieux, fiévreux. Leurs trois dialogues sont trois duels remplis de feintes et d'esquives. Porphyre vainc Raskolnikov dans la mesure où il le devine, où il le « pénètre ». Mais Porphyre est une image paternelle usée, désabusée, affaiblie. Il reconnaît en Raskolnikov une force que lui-même n'a pas : « Je suis un homme fini, rien de plus. Un homme qui sent et qui compatit, peut-être, et qui sait, peut-être, quelque chose, mais complètement fini. » Il invite Raskolnikov à « accepter la souffrance », non par référence à Dieu, mais parce qu'il a foi en Raskolnikov et parce que celui-ci a encore devant lui la « vie vivante ». Porphyre n'est qu'en apparence l'adversaire de Raskolnikov. Le duel entre Raskolnikov et lui est plutôt une lutte de Raskolnikov contre lui-même, contre la loi dont il se sent dépositaire, comme tous les hommes. Porphyre lui offre « le repos ».

— Raskolnikov et Svidrigaïlov : longtemps avant que le gentilhomme pervers et élégant se présente dans le galetas de l'étudiant — sans bruit comme dans un rêve — Raskolnikov a commencé son duel étrange avec ce double de lui-même. Svidrigaïlov est un jouisseur, mais un jouisseur passif, et presque un voyeur. Il épie les débats d'un officier et d'une putain (dans les brouillons), il espionne Sonia et Raskolnikov, il ne peut jouir de Dounia qu'en mettant en scène un viol. Il veut toutes les jouissances, raffinées et grossières, criminelles, mystiques, ascétiques et masochistes (mendier, par exemple). En Raskolnikov, il voit un jeune émule, une sorte de fils à dévoyer et l'on peut se demander si, sous cet enseignement de l'amoralisme, ne se cache pas la même tendance homophile qu'entre Vautrin et Rastignac. En tout cas, Dostoïevski vieillit considérablement Svidrigaïlov, oubliant qu'il ne lui donnait initialement que vingt-trois ans. « N'était-ce pas la destinée, n'était-ce pas un instinct qui les unissait ? » Mais ce n'est pas dans son « cloaque » que Svidrigaïlov veut entraîner Raskolnikov, c'est dans l'enfer des damnés. L'arracher à la résurrection possible, voilà le but de son intervention (soit par la fuite et le tourment éternel, soit par le suicide). L'épilogue du roman est trop succinct pour que l'on puisse conclure à la victoire définitive de Raskolnikov sur Svidrigaïlov.

— Raskolnikov et Sonia : Par certains aspects le duel entre Raskolnikov et Sonia rappelle la persécution de Lise, la prostituée, par l'homme du souterrain. Raskolnikov torture Sonia parce que c'est elle qu'il a choisie pour son aveu, c'est elle qui le ramènera sur la planète des hommes. Il la mène tout au bord du désespoir et veut même lui enlever Dieu (« Le visage de Sonia soudain changea terriblement ; des convulsions la traversaient »). C'est qu'aussitôt « le verrou enlevé » l'aveu prononcé, c'est elle, l'humble Sonia terrorisée, qui le poursuivra de son regard, de son attente, de sa foi : ce qu'elle attend de lui, c'est le remords et elle a alors l'innocence effroyable et désarmée d'Élisabeth au moment où Raskolnikov levait sur elle la hache. Leur duel va jusqu'à d'intenses moments de haine, mais la petite silhouette de Sonia — tout amour et tout attente — contraint Raskolnikov à faire un aveu public.

Ces différents duels font de *Crime et Châtiment* un champ magnétique très puissant où agissent plusieurs forces et luttent plusieurs voix. C'est la tension du dialogue, son issue incertaine et même la coexistence d'antinomies irréconciliables qui fait la force de l'œuvre. Néanmoins, il est clair que certaines voix sonnent faux, ce sont celles de la mère de Raskolnikov, de Loujine, de Lebeziatnikov, alors que d'autres ont droit à témoigner à haute voix. Car, au fond, seules s'élèvent vraiment les voix de ceux qui — chacun à sa manière — sont des doubles de Raskolnikov et sentent, comme lui, qu'il y a deux planètes, celle de l'homme rationnel qui rationalise (et par là même malheureux) et celle des hommes vivants, souffrants (et par là même heureux).

« Il n'y a pas de bonheur dans le confort, le bonheur s'achète par la souffrance. Telle est la loi de notre planète, mais la conscience immédiate de cela, dans le processus même de la vie, est en soi une immense joie, et qui vaut bien qu'on l'achète par des années de souffrance. » Cette « planète » où le bonheur exige la souffrance, cette planète où autrui ne peut être atteint que dans le partage vécu d'une souffrance, c'est la planète des hommes et la recherche passionnée de cette « planète », à travers les ténèbres de l'orgueil, de l'isolement ou de l'humiliation constitue le principal ressort de *Crime et Châtiment*. Les *Carnets* sont ici précieux, car ils permettent de mieux saisir le sens religieux de cette entreprise de *salut*. Dès qu'il a conçu son crime, Raskolnikov s'est séparé des hommes et isolé dans une « autre planète » et il éprouve un aigu besoin « des hommes de cette planète-ci ». Le thème de l'« autre planète » ou de l'emmurement vif de Raskolnikov est, artistiquement, le thème central et le mieux réussi du livre. Le désir de communication le précipite dans les rues, le mène dans les brasseries bondées ou aux carrefours les plus populeux, « au plus épais » de la foule. Un mot, un seul mot pourrait le ramener de l'autre planète sur la planète des hommes. « Ce mot terrible tressautait à ses lèvres, comme le crochet de la porte ce jour-là : il va sauter ! un coup de pouce et il saute ! il lui échappe ! » Mais le verrou fatal continue à tressaillir, et la petite sonnette grêle à se démener : le barrage résiste, Raskolnikov reste sur sa planète isolée.

Dans les brouillons, le combat qui se livre en Raskolnikov est beaucoup plus explicite, c'est le combat entre le Démon et le Christ. Raskolnikov s'étonne d'avoir réussi son crime, un crime parfait agencé par le hasard : « C'était le Malin : sans quoi, comment aurais-je pu surmonter toutes ces difficultés ? » Son orgueil est défini comme « satanique ». Dans la version définitive, il ne reste plus que « l'esprit sourd et muet ». De même Dostoïevski a supprimé une « vision du Christ » que devait avoir Raskolnikov, et aussi l'épisode de l'incendie où, pour faire le bien, Raskolnikov se jetait dans les flammes et sauvait des vies humaines. Le rêve « socialiste » de l'étudiant était plus net. Il décidait, après le crime, de « plonger dans le bien », d'organiser le bonheur général.

En gommant certains épisodes, Dostoïevski a rendu Raskolnikov plus opaque, plus énigmatique. Le schéma reste le même. Mais la justification idéologique du crime (donnée dans l'article) est contredite par l'aveu à Sonia : « C'est pour moi que j'ai tué. » Le Christ n'intervient pas directement, la régénération de Raskolnikov est moins nette, rejetée qu'elle est dans l'épilogue. L'aspect policier du roman s'est imposé plus rigoureusement, camouflant l'aspect idéologique. Et surtout, Dostoïevski a introduit avec beaucoup d'art une sorte d'interaction entre le milieu urbain et la volonté « démoniaque » du personnage central. Cette ambiguïté intervient dans tous les grands romans, et particulièrement dans *Les Frères Karamazov*. Disons qu'il s'agit d'un phénomène de miroir entre le personnage et le milieu (ou le décor).

Il y a, par exemple, le parallélisme entre la chaleur suffocante qui règne dans la ville et la fièvre qui embrase Raskolnikov. Cette chaleur caniculaire, constamment rappelée, semble, elle aussi, une « fièvre » de la ville, de cette ville faite pour le brouillard, l'humidité, les longs hivers moisis dont parle Raskolnikov, qui aime les plaintes des chanteurs des rues, pendant les soirées d'hiver. Cette ville « fantastique »¹, si souvent ensevelie sous ses brumes glacées, est ici en délire, elle déverse ses foules sur les espaces publics, elle surexcite les cerveaux. Ce n'est qu'au dernier chapitre, avec le vent violent, la tourmente et l'inondation qu'elle reprend son visage ordinaire, redevenant la nordique métropole des brumes, la cité paludéenne, corrodée de brouillard et parcourue de rats. « Je n'ai jamais aimé l'eau de ma vie, même en peinture », pense Svidrigaïlov en regardant les eaux noires du delta, à la veille de son « voyage pour l'Amérique ». Tout se passe comme si, après un accès de fièvre caniculaire, la Ville revenait à son état normal de froid et d'humidité (« de la croisée venait un air froid et humide »). Et revenait à ses rêveries habituelles

¹ Cf. G. Nivat : *Une ville fantastique : Pétersbourg*, in *Entretiens sur le grand siècle russe et ses prolongements*. Paris, 1971. Notons que la *neige mouillée* est particulièrement liée à l'idée de la débauche dans la ville : voyez la seconde partie des *Notes du souterrain*.

d'évasion. Svidrigaïlov, dont « les songeries avaient pris un tour fantastique », rêve d'une journée chaude, printanière, fleurie...

Ce retour à la « normale météorologique » accompagne le retrait de Raskolnikov au second plan, et la venue au premier plan de Svidrigaïlov. Car il y a deux « conclusions » à *Crime et Châtiment*, l'une logique : le suicide de Svidrigaïlov en tant que double « athée » de Raskolnikov, l'autre miraculeuse : la renaissance de Raskolnikov grâce à Sonia et au Christ. Mais cette deuxième conclusion n'est qu'esquissée. *Crime et Châtiment* est un ouvrage « inachevé » (comme *Les Frères Karamazov*, et pour la même raison).

Cette substitution de Svidrigaïlov à Raskolnikov à l'heure du châtiment est fondamentale pour la structure du roman. Svidrigaïlov-le-voyeur échoue en somme dans sa tentative de prosélytisme démoniaque. Porphyre aussi a pensé que Raskolnikov pourrait se suicider. Mais la « vie vivante » a repris le dessus et Svidrigaïlov est seul à subir le châtiment, faute d'être « quelque chose, fût-ce un père de famille, un uhlan, un photographe... ou un criminel ». Le principe de « porosité » entre les personnages est un des fondements du roman. Il explique que son extrême complexité ne nuise en rien à l'homogénéité de la structure. Il est un élément fondamental pour la structure fantastique de l'œuvre.

Cette porosité se manifeste entre Raskolnikov et le « milieu » de la ville. On a souvent analysé ce rôle conducteur que jouent les événements : rencontres, paroles surprises, mots à double entente, coïncidences. Tout se passe comme si la ville lui chuchotait et l'heure favorable pour son crime, et un dernier encouragement. La hache s'impose d'elle-même, elle s'offre. « Le dernier jour, arrivé si inopinément et qui avait tout résolu d'un coup, avait agi sur lui presque mécaniquement : quelqu'un, semblait-il, l'avait pris par la main et l'avait entraîné à sa suite, irrésistiblement, aveuglément, avec une force surnaturelle sans objections possibles. Comme s'il avait été pris par un pan de son manteau dans une courroie de transmission et que la machine l'emportât. »

C'est là le ressort principal de *Crime et Châtiment* : ce crime rationnel, voulu et justifié par une « mathématique » de la violence, ce crime entièrement cérébral est aussi un crime quasi involontaire, réussi par miracle, commis dans une sorte d'état second. Bref un crime où la part du Malin est plus forte que celle de l'homme. Raskolnikov, en voyant que la hache s'offre à lui, se dit à lui-même : « Là où ce n'est pas la raison qui opère, c'est le démon. » Le démon agit en tendant de tous côtés des miroirs à Raskolnikov. C'est-à-dire que sans réellement communiquer avec autrui, il sent une sorte de complicité et d'assentiment : ainsi l'influence extraordinaire d'une « insignifiante conversation de café » entre un étudiant et un officier... Ces rencontres et coïncidences ne sont pas seulement le « destin » mais la marque active d'une connivence et cette connivence est fantastique, elle occulte la lucidité du

criminel « mathématique », elle fait de lui l'agent non d'un vouloir rationnel, mais d'un désir collectif et instinctif. Seul dans le cachot de son « idée », dans la sueur froide de sa peur, Raskolnikov est frôlé, côtoyé, poussé par des acolytes anonymes et complices.

Ce long parcours de Raskolnikov dans une angoisse de solitude, mais avec cet obsédant chuchotis complice, crée la force fantastique du roman. (Et, comme tous les auteurs fantastiques, Dostoïevski commente lui-même, oiseusement, rhétoriquement, cette ambivalence purement psychologique de façon non à nous livrer une clé, mais à épaissir l'incertitude). C'est sans doute cette même complicité souterraine qui crée l'intensité dramatique des grands dialogues entre Raskolnikov et le juge, Raskolnikov et Svidrigaïlov. Ces grandes confrontations « enveloppées, cauteleuses, venimeuses, obliques », comme dit Gracq¹, ne puisent pas leur vrai dramatisme à la simple énigme policière (Raskolnikov est-il, oui ou non, percé à jour ?) mais à une ambiguïté bien plus insoluble (Raskolnikov est-il compris, justifié même ?). Alors dans le visage « efféminé » de Porphyre, derrière le halo de ses cigarettes et de ses sourires bonhommes, dans la lueur bizarre de ses yeux « aux cils blancs », il y a surtout, pour Raskolnikov, un double qui ne veut pas s'avouer tel, qui, malgré les volutes de ses phrases et la gesticulation de ses interjections moqueuses, se dérobe et ne dit rien sur le fond. Raskolnikov ne lui appartient-il pas psychologiquement ?

Quant à Svidrigaïlov, il pénètre d'emblée dans la « planète » de Raskolnikov. Il est attiré par « ce qui s'y passe », et, tout en philosophant sur les hallucinations, il avoue sa prédilection pour ceux qui portent en eux des « fragments d'autres mondes ». Et d'entrée de jeu, il souligne la complicité qui les lie : « Quand je vous disais que nous sommes deux têtes sous un même bonnet. »

Cette « porosité » est le véritable ciment du roman. Car si nous reprenons la nomenclature des différents « duels » que nous avons relevés, ils sont de trois sortes. Il y a les duels avec des forces despotiques et familiales : la mère possessive (et rejetée) dont le style sentimental est insupportable, et le faux fiancé de la sœur, affairiste, hypocrite, avare : Raskolnikov tranche ces deux liens qui l'asservissaient à la rapacité familiale. Il y a le duel avec Sonia ; c'est le grand affrontement libérateur, où il découvre et admet à la fois la femme qui l'arrache au despotisme familial (dans les brouillons la haine de Pulchérie Alexandrovna pour Sonia est bien plus marquée) et une vision religieuse, synthétique de la vie qui lui permet d'échapper au despotisme de l'idée. Enfin, il y a les duels « cauteleux » avec les doubles, Porphyre et Svidrigaïlov, et dont l'issue reste incertaine, car ce sont des miroirs déformants où Raskolnikov retrouve son propre dérèglement idéologique.

¹ *Cahier Dostoïevski*, dirigé par J. Catteau, Ed. de l'Herne, Paris, 1973.

Violent réquisitoire contre les forces de l'asservissement familial et social, épopée du salut axée sur le thème de la renaissance, *Crime et Châtiment* est avant tout un poème fantastique qui a pour foyer : le dérèglement idéologique. Comment passer d'un ordre stable mais cupide et asservissant (l'ordre familial, l'ordre capitaliste, l'ordre de l'argent) à un autre ordre stable, celui de la vie homogène, régénérée, « sauvée » (la communauté humaine, Sonia, les bagnards) ? Faut-il inexorablement affronter le dérèglement moral, la complicité des « doubles » et l'isolement dans « l'autre planète » ?

Signification de l'instable

Les contemporains de Dostoïevski furent choqués. Le « talent cruel » de l'auteur de *Crime et Châtiment* paraissait à la limite du supportable. Comme l'a remarqué Pierre Pascal, le lecteur d'aujourd'hui est plus émoussé¹. « Religion de la souffrance », disait de Vogüé ; « Marquis de Sade russe », a lancé Tourgueniev. L'aspect excessif de l'œuvre était plus sensible alors qu'aujourd'hui. Néanmoins les contemporains avaient raison d'être choqués. La question posée par Raskolnikov était subversive au plus haut degré : est-ce que toute loi humaine n'est pas en fait la sublimation d'une violence ? est-ce que la « morale » n'est pas un théâtre destiné aux seuls « poux » ? est-ce qu'il n'y a pas en l'homme un *seuil* entre raison et déraison que les hommes forts, par définition, franchissent ? On sait la petite phrase fameuse de Nietzsche : « Dostoïevski, le seul qui m'ait appris quelque chose en psychologie... » Ce *seuil* dostoïevskien où l'homme hésite entre la loi et le désir a donné lieu à de nombreuses interprétations, les unes psychologiques (et freudiennes), les autres métaphysiques (Chestov) ; d'autres encore politiques. Mais essayons d'y voir clair.

C'est Bakhtine qui définit le mieux la forme ambiguë du discours dans *Crime et Châtiment*, où, dit-il, tout est « carnavalisé » et montré dans un état d'instabilité, de « transition inachevée », où tout est prêt à se changer en son contraire. Raskolnikov, qui s'est cru un « homme extraordinaire » est devenu un faux roi de carnaval ; le rêve de la vieille usurière ricanante, entourée des rires d'une foule anonyme, annonce le thème du découronnement du « roi-imposteur ». Le découronnement aura lieu à la fin du roman sur la Place-aux-Foins. Instabilité du personnage qui a volé un rôle incongru, instabilité de l'espace, où tout est *seuil*, passage, escalier, porte ouverte. Instabilité enfin du discours où tout est moqueur et paradoxal, près de se transformer en son contraire. Bakhtine retrouvait dans *Crime et Châtiment* les traits essentiels de la satire ménippée, en particulier le « fantastique expérimenteur », c'est-à-dire

¹ Pierre Pascal : – Préface à *Crime et Châtiment*. Bibliothèque de la Pléiade. Paris, 1961.
 – *Dostoïevski devant Dieu*. Bruxelles, 1969.
 – *Dostoïevski, l'homme et l'œuvre*. Lausanne, 1970.

l'observation insolite, vue d'un « mauvais lieu » : ce sera, par exemple, la « rencontre de l'assassin et de la putain » avec la lecture de l'Évangile, scène outrancière s'il en est. « Tout, dans ce roman, est approché de ses frontières, tout est comme prêt à se changer en son contraire, tout est poussé à l'extrême, à la limite. » Comme le dit Bakhtine, il s'agit d'un « temps à crises » où l'instant s'égale aux années ou même aux siècles. Le rêve, si important dans l'œuvre romanesque de Dostoïevski, serait, selon Bakhtine, un résumé de la situation « carnalesque » du personnage, c'est-à-dire de l'instabilité du personnage et du renversement de la vie. En somme, pour Bakhtine, Dostoïevski est avant tout un expérimentateur (littéraire et psychologique, les deux sont inséparables) : éprouver l'idée de l'homme en le soumettant au dérèglement carnalesque, aux situations limites de la ménippée, aux renversements fantasmés du rêve. *Crime et Châtiment* serait la première grande œuvre où le « rire résorbé » de la satire ménippée empêcherait la prédominance de tout « point de vue de l'auteur » et se traduirait dans un roman à crises où tout est affrontement insoluble.

Bakhtine ne prétend pas que Dostoïevski ait eu conscience de poursuivre la tradition de la diatribe antique contre les idées, celle de la satire ménippée. Il dit que c'était « la mémoire objective du genre dans lequel il travaillait, qui conservait les particularités de la ménippée antique ». Sans nous attarder, signalons l'imprécision de cette notion de « mémoire objective du genre » et le problème assez paradoxal qu'elle soulève.

S'il est un point sur lequel le schéma de Bakhtine est insuffisant, c'est bien le problème du rêve. Nous trouvons quatre rêves dans *Crime et Châtiment*, trois concernant Raskolnikov, le quatrième Svidrigaïlov : rêve de la jument martyrisée, rêve de la logeuse battue, rêve du renouvellement de l'assassinat, enfin rêve de l'enfant noyée et de la petite prostituée de cinq ans.

Le rêve de la jument martyrisée a frappé tous les commentateurs. Il se situe avant le crime et il est une des clés du livre. Notons que son origine est littéraire (c'est une réminiscence d'un poème de Nekrassov). C'est un souvenir d'enfance et c'est la seule mention existante du père. Le petit enfant accompagne son père au cimetière ; en passant devant le cabaret il voit un palefrenier aviné qui a attelé une misérable jument à une énorme charrette et, sous les rires et encouragements de toute l'assistance, la tue de deux coups de brancards assenés de plein fouet. Le petit garçon embrasse la jument ensanglantée et veut se jeter sur la brute, mais son père l'entraîne. La « jument martyrisée » apparaît dès le premier *Carnet*, elle est un élément essentiel du roman. Effacement total du père, brutalité de l'homme envers une créature douce et résignée qui est considérée comme un bien matériel, enfin révolte avortée du petit garçon, tels sont les trois éléments du rêve. Scène « originaire » où est représenté le coït des parents, nous dit le commentateur

freudien¹ ; le père est évidemment dédoublé en un père reconnu mais falot et un père-étranger, non reconnu, bestial. Le rêve de la logeuse battue serait un « redoublement de cette scène originaire et génératrice d'une « angoisse insupportable ». Enfin le fameux rêve de la petite vieille qui rit sous les coups de hache. Ici c'est Raskolnikov lui-même qui frappe, qui exerce la violence. Mais cette violence (comme le meurtre réel) échoue, la petite vieille assassinée continue à sourire et une foule d'acolytes ricane en coulisse. Il est clair que ces trois rêves sont trois étapes d'un même rêve de violence sexuelle, mais du rêve originel de la jument martyrisée au rêve de l'usurière ricanante il y a progression : ici le rêveur est écrasé par le constat d'une violence qui lui est extérieure (celle du faux père), là, il est lui-même l'agresseur et constate que sa victime lui échappe. Cette progression est un pas vers la libération, vers l'acceptation de la femme comme un interlocuteur dans le salut de l'homme (il est significatif que, juste après le meurtre, Razoumikhine propose à Raskolnikov de traduire la brochure : la femme est-elle un être humain ?). Cette interlocutrice sera Sonia la prostituée, acceptée non comme un objet de désir sexuel, mais comme un partenaire détenteur de la vérité vivante. Cependant le cheminement de Raskolnikov vers la pleine acceptation adulte de la vie ne nous est pas montré : l'amour pour Sonia reste frappé d'interdit et ne s'épanouit pas, sous nos yeux, en une relation complète d'amour, qui est seulement promise dans l'Épilogue. Le cauchemar que voit Svidrigaïlov la nuit de son suicide est, au contraire, un cauchemar de régression sexuelle. Svidrigaïlov voit d'abord une fillette dans son cercueil : elle s'est noyée (comme la femme de Svidrigaïlov) après un viol. Puis il voit en rêve une fillette de cinq ans qui d'abord dort, puis lui cligne de l'œil, enfin se métamorphose en une prostituée. Il est clair que, pour Svidrigaïlov, la femme reste l'objet d'un désir coupable et inavouable (c'est le thème dostoïevskien par excellence de la petite fille violée), l'échange d'amour est parfaitement inaccessible au libertin encore infantile et le désir conduit à la mort.

Ces songes sont complémentaires. Ils expriment tous les quatre un désir refoulé, violent, et inadmissible : l'acte d'amour est transposé en un acte de violence insupportable. « Malheur à qui voit son désir en face ! » écrit A. Besançon. Ce que Raskolnikov doit apprendre, c'est à lier son désir au temps. D'ailleurs Sonia, qui guérit son âme, ne fait pas autre chose qu'attendre, attendre le mûrissement, la transformation du désir forcené (et infantile) en un désir maîtrisé, adulte, inscrit dans le temps. « La vie seule ne lui avait jamais suffi, il avait toujours voulu davantage », écrit Dostoïevski dans l'Épilogue. De là son absence de repentir, le regret de n'avoir pas commis le suicide, de ne s'être pas jeté dans le fleuve comme Svidrigaïlov « parti pour l'étranger ». Le thème du viol de la petite fille, avec toutes ses implications psychologiques, indique avant tout l'immaturité du désir, qui ne sait pas attendre. La petite « camélia » de Svidrigaïlov passe en un instant de l'état d'enfant à celui de la

¹ Alain Besançon : *Histoire et expérience du moi*. Paris, 1971 p. 115.

femme vénale. La conclusion de cette incapacité du désir à s'ancrer dans le temps est celle de tous les grands dévoyés de Dostoïevski : le suicide. Raskolnikov, tant qu'il n'accepte pas le repentir, c'est-à-dire l'action du temps, reste exclu de la vie et tenté par le suicide. Et tant que le désir garde toute sa violence et son immaturité, non seulement le temps reste instable, toujours menacé par la tentation de la pulsion de la mort, mais encore la nature est absente : soleil, forêt, herbe verte n'existent pas, Raskolnikov vit « les yeux baissés », tandis que les autres bagnards vivent pour la vie, pour la nature, et aiment Sonia. Ainsi l'instabilité carnavalesque que décrit si admirablement Bakhtine peut-elle prendre une première signification (qu'une analyse plus poussée manifesterait encore mieux), que j'appellerais l'immaturité du désir. Cette immaturité a pour signes la dépravation du désir sexuel (le viol de fillette), le désir maximaliste de tout avoir tout de suite (par un acte inouï, une transgression), enfin le refus forcené de la durée et de son influence bénéfique et thérapeutique sur les contradictions humaines.

C'est Léon Chestov qui nous fournira une deuxième interprétation, dans son *Nietzsche et Dostoïevski* ou la philosophie de la tragédie (1903). Ce qui frappe Chestov, c'est la nouveauté inouïe de la révolte de Raskolnikov, cette idée « originale » relevée avec effroi par Razoumikhine, qu'il est permis de verser le sang « en toute conscience ». Sans aucune justification d'aucune sorte, par orgueil, et sans reconnaître aucune « sanction » morale. C'est l'idée de Raskolnikov dans son article. Voici que tous les grands auteurs de l'histoire humaine versent le sang « en toute conscience », et toutes leurs théories ne sont qu'un habillage idéologique. Autrement dit : il n'y a pas de sanction éthique parce que Dieu n'est pas. La seule sanction est l'échec ou le succès. On se rappelle le premier grand dialogue entre Rodion et Sonia :

« — Mais peut-être que Dieu n'existe pas, dit Raskolnikov avec une joie mauvaise. Il rit et la regarda.

« Le visage de Sonia soudain changea terriblement, il était secoué de convulsions. Avec un reproche inexprimé, elle leva les yeux sur lui ; elle voulait lui dire quelque chose, mais rien ne sortait. »

Ce silence de Sonia est la preuve qu'elle-même connaît le doute. Ce silence est l'effet du silence de Dieu, un silence terrible qui fait qu'en vain Raskolnikov cherche le moindre remords en lui : il n'y trouve que faiblesse et lâcheté, mais pas le remords. Car, bien entendu, poser la question de Raskolnikov : « Que peut l'homme ? », c'est poser l'athéisme. Seulement Dostoïevski confronte très dramatiquement la théorie de Raskolnikov et la faiblesse de l'étudiant en tant que praticien de sa théorie. L'athéisme est une question de praxis humaine : de quoi est capable l'homme-dieu qui ne reconnaît aucune loi ? Raskolnikov est un théoricien très fort, un praticien lamentable. Étrangement, Chestov pense que Dostoïevski reproche à son héros cette faiblesse, alors qu'elle est le point

essentiel de *l'instabilité* de l'univers dostoïevskien : l'athéisme est plus facile à penser qu'à vivre, l'échec est une donnée vitale du problème philosophique. *Crime et Châtiment* est un poème de l'échec. C'est d'ailleurs ce qui relie en profondeur Raskolnikov tant à l'homme du souterrain qu'à Stavroguine. Raskolnikov souffre de la « maladie euclidienne », il voudrait trouver dans la mathématique, dans la logique ou dans la statistique un ratio pour l'action. « Cette idée depuis longtemps séjournait dans sa tête, difficile de dire comment elle y était parvenue. La mathématique, quoi est quoi... (chapitre le plus dur, au point de vue de l'auteur. Très sérieusement, mais avec un brin d'humour) » (*Carnets*). Cette mathématique, c'est le bilan de la vie : additionner le mal, additionner le bien, faire le bilan. Tout le drame de Raskolnikov est qu'il n'est pas un surhomme, que son délire est une sorte de sanction qu'il s'impose. Quinze ans plus tard Dostoïevski rétorquera à Ivan Karamazov, par la bouche d'Aliocha : « Aimer la vie plus que le sens de la vie. » Sans partager complètement la thèse de Chestov dans sa *Philosophie de la tragédie*, il faut convenir que l'on trouve dans *Crime et Châtiment* le début de cette coexistence idéologique des contraires, caractéristique des héros ambigus de Dostoïevski, et qu'on est tenté d'appeler, après le père de Lubac, « le drame de l'humanisme athée » ¹.

Un des plus enrichissants commentateurs de Dostoïevski, Viatcheslav Ivanov a exprimé l'idée centrale de *Crime et Châtiment* dans le langage de la tragédie antique ² : il s'agit de la révolte de l'orgueil humain (*hybris*) contre les décrets sacrés de la Mère tellurique. Comme chez Pouchkine, il s'agit du thème de l'insanité du transgresseur. Le roman raconterait la purification du meurtrier, poursuivi par les Érinyes en raison du sang versé. Le baiser à la terre serait le rite de purification (et nullement le repentir chrétien). L'auto-incarcération de Raskolnikov (rappelons que son nom signifie « le schismatique ») est celle d'Œdipe transgresseur, et pour se libérer de son cachot cérébral, il lui faut *sortir*, aller humblement *dehors* et embrasser la terre au vu de la communauté des hommes. Ce thème de la *déraison* et de l'abandon de Dieu est très fort dans les brouillons : « Le plus dur de tout, c'était l'impression que quelqu'un m'avait abandonné, que la mémoire aussi m'avait trahi » (variante en marge : « que Dieu m'avait abandonné et privé de raison »). Mais (Œdipe est criminel involontaire. Est-ce le cas de Raskolnikov ? Oui, car il est porteur d'un égarement collectif, il accomplit le meurtre voulu par une multitude de complices. La souillure est celle de toute la communauté. Mais Œdipe doit se reconnaître coupable, malgré le rôle du destin aveugle, afin de prouver la libre maîtrise de l'homme par lui-même, et sa divinité. « Le meurtrier s'est condamné lui-même à accomplir ce que la collectivité demande » (Ivanov). Ainsi il y aurait en Raskolnikov à la fois un tueur et une victime, un traqueur et un traqué...

¹ Henri de Lubac : *Le Drame de l'humanisme athée*. Paris, 1944.

² Vyatcheslav Ivanov : *Dostoyevsky, freedom and the tragic life*, New York, 1966.

Nous essaierons, en conclusion, de reporter le problème de cette ambiguïté de l'acte de Raskolnikov sur le terrain de l'histoire russe. Car Dostoïevski, assumant toutes les voix du roman-affrontement, assume aussi un rôle de juge qui permet le rapprochement avec Eschyle ou Sophocle. « Il faut supposer un auteur qui soit un être omniscient et incapable de pécher, qui expose à tous le cas d'un membre de la nouvelle génération » (*Carnets*). En dépit de Bakhtine cette phrase indique bien le désir, au moins la volonté d'instaurer une norme. Que Dostoïevski veuille juger sa génération n'est pas douteux. Que l'on retrouve ici son combat contre le radicalisme athée au nom de « l'attachement au terroir » n'est pas douteux. Mais rappelons-nous que « l'idée nationale » que défendit Dostoïevski pendant ses cinq années de journalisme à la tête du *Temps* et de *L'Époque* était l'idée de la réconciliation. L'entreprise de Pierre le Grand ne devait pas être condamnée (comme le faisaient les slavophiles). Pierre le Grand a apporté à la Russie *l'action*. On lit dans les *Carnets* : « Je ne désire pas une personnalité. Je veux moi-même agir (le Hollandais Pierre). » Il y a donc en Raskolnikov un désir d'action que ne récuse pas l'auteur, mais qui est dévoyé par son « fanatisme de l'idée ». Et c'est ce « fanatisme de l'idée qui conduit l'homme russe séparé du peuple sur les voies de l'égarement. Ce n'est pas Raskolnikov seul, qui a outrepassé, c'est toute l'intelligentsia russe, la « nouvelle génération ». L'hybris est collective.

Nous trouvons une très frappante expression de cette « hybris » propre à l'intelligentsia russe dans un curieux livre de la romancière Olga Forch (1873-1961) où, sous une forme masquée, nous sont dépeints les écrivains russes qui, durant les terribles hivers de 1920 et 1921, avaient, dans un Petrograd affamé et glacial, trouvé dans la « Maison des Arts » (une ancienne banque réquisitionnée) un très relatif refuge. Fantastique par son dénuement, le moment était parfait pour que les rescapés de l'ouragan révolutionnaire méditassent à loisir sur les tenants et aboutissants du « détraquement » de l'histoire russe. Biely, Chklovski, Blok et bien d'autres sont présents (sous des pseudonymes) dans ce festin burlesque du dénuement, dans cette très « carnavalesque » *Nef des fous* où l'on épilogue sans fin.

« Les symptômes de l'intellectuel : une pensée sans objet, la volonté d'œuvrer sans savoir « au nom de quoi ». Le primogéniteur de l'être révolutionnaire, qui est héraldiquement symbolisé dans *Le Roman des bilans* comme pure volonté, c'est Pierre. » ¹ L'Hermann de Pouchkine, le Raskolnikov de Dostoïevski, l'Abléoukhov de Biely sont des bâtards de ce « transgresseur », mais des bâtards de plus en plus caricaturaux. Ainsi les interlocuteurs de *La Nef des fous* établissent une généalogie *bâtarde* de l'intelligentsia russe. « En Hermann il y a la bouture de Raskolnikov, en Raskolnikov s'engendre

¹ *Le roman du bilan* est le nom-masque qu'Olga Forch donne au grand roman d'Andreï Biely *Pétersbourg*, paru en 1916. Traduction française de J. Catteau et G. Nivat. Lausanne, 1967.

intrépidement Nicolas Abléoukhov. Pour une généalogie définitive on peut établir ceci : Ivan Karamazov, en assumant l'expérience de Raskolnikov, a élaboré une technique plus raffinée où l'on accomplit sans verser le sang, en se lavant les mains. Plus tard, dans les fantastiques nuits blanches de la ville (...) s'accomplit l'inoculation du stupre métaphysique d'Ivan et naquit Nicolas Abléoukhov, le dernier des intellectuels russes, celui qui les synthétise tous, juste avant la ruine. »

En effet le grand roman fantastique de Biely, tout imprégné de situations et de leitmotive dostoïevskiens, est une sorte de couronnement du thème raskolnikovien : le détraquement idéologique. Le thème du parricide, le thème de la ville-mirage et complice, le thème de la « porosité » des personnages y sont tous portés à un paroxysme d'expression. « Roman du bilan » disent les deviseurs de *La Nef aux fous*. Nous n'entrerons pas dans la comparaison détaillée de *Crime et Châtiment* et de *Pétersbourg*. Elle fournit une multitude d'images-modèles qui ont passé du premier au second. Arrêtons-nous seulement sur l'idée centrale de la « provocation » idéologique. L'idéologie n'est pas un système rationnel de pensée conduisant à une action rationnelle : elle est ou bien l'habillage hypocrite et moderne de la plus ignoble cupidité (Loujine le capitaliste « gauchiste ») ou bien le mensonge de l'intellectuel à lui-même, la pulsion instinctive étant masquée par l'idée. Raskolnikov est, pour Dostoïevski, le premier de ses grands types de penseurs « détraqués », de ceux qui échafaudent des théories sur le peuple mais pour qui « le peuple n'est pas populaire » (*Carnets*). On les reconnaît à l'idée qu'ils ont que la vie est non pas organique, mais mécanique (et donc scientifiquement connaissable). « L'idée essentielle du socialisme — c'est le mécanisme », dit Svidrigaïlov dans un brouillon. « L'homme y est transformé en un homme-mécanique. Il y a des lois pour tout. Quant à l'homme lui-même, on l'écarte. On lui enlève son âme vivante. Bien sûr c'est très rassurant : une vraie muraille de Chine, et dire que ces messieurs se disent progressistes ! Seigneur ! Si c'est ça le progrès, alors mieux vaut la Chine ! » Que ce soit Svidrigaïlov qui dise cela montre à quel point Svidrigaïlov est un double, mais aussi un juge de Raskolnikov. *Crime et Châtiment* précède et prépare *Les Démons*. La lutte de Dostoïevski contre l'attrance de l'idéal socialiste (le Palais de Cristal, l'âge d'or, le tableau de Claude Lorrain dans *L'Adolescent*) est en plein développement. Nul doute que les trichines du dernier cauchemar de Raskolnikov, dans l'Épilogue, ne soient les semences idéologiques, les parasites de l'idéologie utopique, qui assaillent l'homme dès qu'il est faible. « Les individus qui en étaient infectés devenaient à l'instant même déséquilibrés et fous. Toutefois, chose étrange, jamais les hommes ne s'étaient crus aussi sages, aussi sûrs de posséder la vérité. » Tableau saisissant d'une possession démoniaque par l'idée, et de la tuerie aveugle qui s'ensuit. « Hommes et choses, tout périssait. » Apocalyptique vision d'un fléau total qui désintègre tous les liens : de l'homme avec la terre, de l'homme avec l'homme, et de l'homme avec Dieu. « Seuls, dans le monde entier, pouvaient être sauvés quelques hommes élus, des hommes purs,

destinés à commencer une nouvelle race humaine, à renouveler et à purifier la terre ; mais nul ne les avait vus et personne n'avait entendu leurs paroles, ni même le son de leurs voix. »

*

* *

Les commentaires à *Crime et Châtiment* ne cesseront jamais, car l'attrait ambigu de l'œuvre ne s'éclaircira jamais. La contamination entre l'auteur et ses personnages est trop profonde. Et Dostoïevski sentait en lui-même la peste terrible de ces trichines « venues d'Orient »¹. L'ambiguïté du rêve de régénération de Raskolnikov a été mise en évidence². Lorsque le Raskolnikov bagnard regarde du haut de la rive élevée de l'Irtych la « vie vraie », cette « lointaine vision où l'on eût dit que le temps s'était arrêté à l'époque d'Abraham et de ses troupeaux », est-ce un rêve socialiste, est-ce un rêve chrétien ? Ou bien est-ce tout simplement un rêve d'innocence, un rêve de régression vers la douceur de l'enfance, dans le paradis sentimental de Pulchérie Alexandrovna, la mère dévoreuse et tendre ? Rêve de stabilité, alors que tout le roman est un poème de l'instabilité : instabilité morale, psychologique, idéologique, historique. Les temps des troubles sont advenus. Mais le trouble ne se mesure qu'à l'étalon de son contraire. Quel est cet étalon pour Dostoïevski, restera toujours un problème ouvert. Mais si l'attrait de cette œuvre est si puissant, si fascinant même, c'est qu'elle pose de façon exemplaire et dramatique le problème de la communication entre les hommes. Le paradoxe illustré par *Crime et Châtiment* est que l'idée est le plus débile de tous nos moyens de communication. Sonia, elle, n'agit pas par la parole, mais par le silence. Bakhtine a montré que le *mot* de Dostoïevski est toujours un mot contaminé par autrui, adressé à autrui, prononcé pour autrui et en réponse à autrui. Cette contamination n'épargne que Sonia précisément parce qu'elle agit par son silence, un silence partagé qui, seul, peut ramener Raskolnikov sur la planète des hommes. Les hommes, disait Schopenhauer, sont comme les hérissons : trop rapprochés ils s'entrepiquent, trop éloignés, ils ne se tiennent plus assez chauds les uns aux autres. Raskolnikov, dans les duels qu'il livre, éprouve cruellement les paradoxes de cette cynique dialectique du prochain et du lointain. La solution qu'indique Dostoïevski fait intervenir une troisième personne, la personne de Dieu. C'est pour cela qu'est nécessaire la résurrection de Lazare (et pas le Sermon sur la Montagne, pas l'enseignement éthique, mais la personne divine du Christ). Ce Dieu est en somme l'exigence vivante des hommes pour un dialogue qui ne soit pas entre eux duel à mort, mais mutuel amour. Mais même dans *Les Démons*, Dostoïevski fait dire à Chatov,

¹ Thème fréquent dans la littérature russe que celui du danger oriental de la multitude, de la perte de l'individualité, de « l'enchinoisement ». On le trouve en particulier chez Herzen.

² Cf. Jacques Catteau : *Du Palais de Cristal à l'âge d'or ou les avatars de l'utopie. Cahiers Dostoïevski*, Ed. de l'Herne, Paris, 1973.

questionné par Stavroguine pour savoir s'il croit en Dieu : « J'y croirai, je croirai en Dieu. » Ce futur est important.

(1975)

Relire le journal d'un écrivain

C'est un événement : le *Journal d'un écrivain* vient de reparaître pour la première fois en russe en Russie soviétique. Depuis 17, jamais il n'avait été réédité. Il a paru dans la monumentale Édition académique, entreprise en 1972, encore inachevée. Il ne s'agit que du journal de 1873, mais, sauf ultime péripétie, la suite devrait maintenant paraître. Une longue attente entre les tomes 17 et 18 avait provoqué la rumeur que l'Édition, au demeurant excellente, indispensable pour toute étude ultérieure de Dostoïevski, allait faire long feu... Il n'en a rien été... Comme depuis 1972 le *Journal d'un écrivain* est entré à la Pléiade, grâce à la nouvelle édition annotée de Gustave Aucouturier ¹, nous nous sentons invités à relire cet ouvrage souvent oublié. Deux livres de dostoïevskiens nous y aideront : le premier tome d'une monumentale biographie de Dostoïevski mise en chantier par l'Américain Joseph Frank, *Les Semences de la révolte* ² et le très riche ouvrage de Jacques Catteau, *La création littéraire de Dostoïevski* ³. Il faut relire le *Journal d'un écrivain* non seulement parce qu'il « accompagne » les deux derniers grands romans, parce qu'il commente les *Démon*s, parce qu'il inaugure un genre nouveau, à la fois « compilation » de la vie quotidienne de la nation et dialogue avec un vaste public de lecteurs, mais aussi et peut-être surtout parce que son actualité, son acuité politique reste surprenante aujourd'hui, à cent ans d'écart et malgré le parti-pris nationaliste étroit, les phobies du pamphlétaire, voire même les aspects déplaisants de dénonciation de l'« armée noire » (jésuite) ou du « royaume protestant » et autres chimères qui sont autant de phobies de cet auteur.

Le Journal n'a rien d'un journal intime, d'une confession ; il est un dialogue de l'écrivain avec l'opinion publique, avec les thèses de l'intelligentsia, avec les événements, qu'il s'agisse de faits divers judiciaires ou bien de la guerre des Balkans. Le ton est familier, ironique, emphatique, ou sentimental : une certaine affectation qui rappelle plusieurs des « narrateurs » qui s'interposent dans les grands romans, mais sous ce ton parfois irritant parce que le cabotinage du pamphlétaire nous paraît excessif, il y a un besoin à vif de communiquer, des aveux personnels, de fortes convictions et une singulière

¹ Dostoïevski : *Journal d'un écrivain* textes traduits, présentés et annotés par Gustave Aucouturier. Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1972.

² Joseph Frank : *The seeds of Revolt, 1821-1849*, Princeton University Press-Princeton 1976.

³ Jacques Catteau : *La création littéraire chez Dostoïevski*. Institut d'Études Slaves, Paris 1978.

méditation sur la passion politique, le terrorisme, le nationalisme, l'utopie du bonheur, les stratégies de la révolution...

Rappelons les étapes du *Journal* : celui de 1873 est une rubrique libre, un « bloc-notes » qui paraît dans la revue *Le Citoyen* dont Dostoïevski est alors le rédacteur en chef, on y trouve pêle-mêle des souvenirs personnels et des réflexions sur les grandes réformes en Russie, l'agitation politique, Netchaev ou la « hâblerie » russe... Puis, en 1876 et 1877 c'est le *Journal d'un écrivain* proprement dit, revue dont l'éditeur, le conseil de rédaction et l'auteur unique se confondent en un homme (aidé par sa femme, Anna Grigorevna) : moins d'épanchements personnels, un engagement politique plus net, des « inédits » nombreux comme *Douce* ou le *Songe d'un homme ridicule*... Enfin en 1880 le numéro unique où Dostoïevski publie son discours sur Pouchkine et en 1881 la reprise de la publication, arrêtée dès le second numéro par sa mort. C'est dans la dernière livraison de décembre 1877, lorsqu'il prend congé momentanément de ses lecteurs, que Dostoïevski définit le mieux son projet : d'abord comme « un incoercible besoin de m'exprimer sur notre temps si passionnant et si caractérisé », ensuite comme un dialogue avec ses lecteurs pour la « bonne cause ».

Quelle est cette « bonne cause » ? Une part notable du *Journal* porte sur le « problème russe », l'« idée russe », la définition d'un nationalisme russe. Ce sont ces réflexions qui alimentent aujourd'hui en partie la dissidence russe, qui ont nourri l'œuvre d'un Soljenitsyne et dont Eugène Vaguine, ancien conjuré de l'Union Sociale Démocrate Panrusse pour la Libération du Peuple nous a dit le rôle qu'elles tenaient pour lui et ses camarades au camp de concentration¹ : selon lui le *Journal d'un Écrivain* de Dostoïevski et les *Morceaux choisis* de ma correspondance avec mes amis de Gogol ont été au Goulag « les instruments les plus importants des conversions ». De son côté, Joseph Frank relit avec attention les deux articles du *Journal* de 1873 consacrés à Belinski. Dès son premier article Dostoïevski évoque sa conversion au socialisme sous l'influence de Belinski ; or tout se passe comme si, en insistant exagérément sur l'athéisme de Belinski, Dostoïevski le chargeait de la responsabilité de sa propre « conversion ». En fait, dès avant sa rencontre avec le célèbre critique, Dostoïevski était converti au socialisme, mais à un socialisme chrétien, à la Saint-Simon. Les articles de 1873, écrits plus d'un quart de siècle plus tard, rejettent en somme le poids et le péché de la conversion de Dostoïevski sur ce mentor frénétique et enthousiaste. Frank nous démontre les silences significatifs de Dostoïevski sur la phase saint-simonienne (et donc chrétienne) de Belinski. Le militantisme athée, le cynisme stirnerien du « troisième » Belinski (si prompt à brûler ce qu'il adorait la veille), la foi en un humanisme athée restaurant la liberté individuelle « dans une ampleur encore inouïe » —

¹ Eugène Vaguine : *Dostoïevski et la Russie d'aujourd'hui*. In « Magazine Littéraire » mars 1978 (n° spécial Dostoïevski).

tous ces traits complexes de la personnalité de Belinski nous sont dessinés en opposition au personnalisme chrétien (responsabilité et liberté de l'individu), au christocentrisme de Dostoïevski lui-même. Le portrait est magnifique, mais légèrement faussé. Ce que Dostoïevski atténue, c'est son propre engagement socialiste, bien antérieur à cette rencontre, et bien plus profond qu'il ne dit, au fond jamais renié. L'ardente controverse rapportée dans « Gens d'autrefois » sur la liberté personnelle selon le christianisme et selon le socialisme athée prouve à quel point Dostoïevski était entré dans la logique passionnée de Belinski.

Un autre chapitre essentiel du livre de Frank porte sur Spechnev, un membre du cercle de Petrachevski, le prototype de Stavroguine. Il semble bien que Spechnev, adepte de la violence révolutionnaire à la Blanqui ait enrôlé Dostoïevski dans une conjuration. Le Dr Yanovski raconte dans ses mémoires ¹ que Dostoïevski, engagé par une dette envers Spechnev, confia : « Il faut que vous compreniez, j'ai désormais mon propre Méphistophélès ». De Spechnev Dostoïevski ne parle pas dans son journal, mais il y fait peut-être allusion dans « Une des contre-vérités du temps présent », feuilleton consacré à Netchaïev. Évoquant la contamination générale des jeunes esprits des années 46-48, Dostoïevski pose en termes saisissants le problème de la « pureté » dans le mal. Non seulement l'assassin politique n'est pas forcément scélérat, mais il peut même être un pur. « C'est la thèse de Stirner ² et elle est reprise abondamment par les personnages dostoïevskiens, Stavroguine surtout. Dostoïevski fascine aujourd'hui, dans cette relecture du *Journal d'un Écrivain*, précisément parce qu'il semble souvent écrire dans une perspective post-révolutionnaire, dans une utopie réalisée où déjà le joug de l'Idée est absolu. Sans doute la fièvre de la société russe des années 70 du siècle passé lui a-t-elle permis des étranges prémonitions. Il voulait, dans ces années, rédiger ce que Jacques Catteau a nommé : « le livre de la vie russe contemporaine », une sorte d'énorme compilation des faits divers, événements de chaque année d'où ressortirait tout le relief moral de la vie. Il s'agissait d'un index gigantesque, d'un portrait collectif de « la personnalité du peuple russe à un moment donné », comme l'expose Lisa à Chatov dans les *Démons*.

Le travail reste à faire pour montrer comment, dans son *Journal d'un Écrivain*, Dostoïevski a mené à bien cette compilation du « quotidien » russe. Coupures de presse, souvenirs, jugements littéraires s'entremêlent, passent au crible de *l'engagement*, c'est-à-dire de l'Idée russe dont la définition et la défense obnubilent l'écrivain. Il en naît un superbe diagnostic moins sur l'époque que sur une de ses lignes maîtresses : la fièvre révolutionnaire.

¹ Dostoïevski vivant. Témoignages. Traduit du russe par Raïssa Tarr. Paris 1972. Page 47.

² Les écrits de Stirner viennent d'être réédités aux Éditions de L'Âge d'Homme à Lausanne et on y trouvera le fameux (et quasi unique) texte de cet auteur : *L'unique et sa propriété*, publié en 1845, juste à la veille de la première rencontre entre Belinski et Dostoïevski.

Lorsque Soljenitsyne écrit dans *l'Erreur de l'Occident* que nous voulons ignorer l'histoire des cent dernières années, il est clair qu'il remonte aux années 70 russes et au *Journal d'un Écrivain*. Lorsque dans la *Lettre aux dirigeants* il prêche le retrait russe vers la Sibérie, il reprend l'ultime message du Journal de 1881 : « se recueillir », entrer dans « une économie d'austérité », créer « une Russie nouvelle qui, avec le temps, réanimerait et régénérerait l'ancienne » ; autant d'invitations très soljenitsyniennes à l'autorestriction, au repli momentané hors d'Europe...

La filiation évidente de ces deux pensées repose sur une prémisse commune et non moins évidente : l'expérience du despotisme, cérébral d'abord, puis concret. Pour Dostoïevski c'est l'humiliation du bagne qui a complété la « folie » de la violence rêvée pour l'utopie. Cent ans après, plus que jamais, il faut relire le *Journal d'un Écrivain*...

(1981)

PREMIÈRE PARTIE

LES FONDATEURS DU MYTHE

CHAPITRE V

RÉSURRECTION OU LA NAISSANCE D'UN GENRE

« J'essaye de fuir quelque chose, mais je n'y arriverai jamais »

I

[Retour à la table des matières](#)

Résurrection est un roman décrié : le troisième des grands romans de Tolstoï, tard venu, mal aimé de son créateur, décousu du fait que l'intérêt glisse d'un drame personnel à un drame social et historique, a aujourd'hui la réputation d'être moins réussi que *Guerre et paix* et *Anne Karénine*. S'il s'agit du Tolstoï moraliste, saisi à la gorge par le remords de mal vivre, ne vaut-il pas mieux lire *La mort d'Ivan Ilitch*, cette nouvelle étouffante où un homme quelconque découvre « qu'on ne peut pas, on ne peut pas vivre comme j'ai vécu et comme nous vivons tous », cheminement terrifiant où, avec Ivan Ilitch, nous résignons la vie et vivons la mort jusqu'au grand sac noir où le pousse une main implacable (mais quelque chose de blanc luit au bout de cette matrice à l'envers) ?... S'il s'agit du Tolstoï sensuel, pourquoi ne pas préférer à *Résurrection* le palpitant récit du *Père Serge*, itinéraire de salut d'un grand sensuel dont la suprême tentation sera la sainteté et qui ne vainc la luxure que pour tomber dans l'orgueil ? (« Dès qu'un homme s'est un peu affranchi du péché de luxure, il trébuche aussitôt et tombe dans la fosse bien pire de la gloire humaine », note Tolstoï en 1893). S'il s'agit du Tolstoï dissident, pourquoi ne pas relire le merveilleux *Hadji-Mourat*, où tous les thèmes caucasiens resurgissent chez le patriarche de la non-violence depuis sa jeunesse ardente d'officier et de guerrier ? où Hadji-Mourat, le muride

intrépide et pur, qui trahit les siens et les Russes tour à tour, représente l'insolence de la nature toujours victorieuse sur les méandres sournois de l'histoire (et la tête toujours rieuse du mort que l'on promène d'un fortin à l'autre pour l'édification des troupes, reprend magnifiquement la grande et belle image de l'ouverture : la tête folle du panicaud courant sur la steppe...)

Non, décidément, comment *Résurrection* pourrait-il l'emporter ne serait-ce que sur ces trois merveilleux récits d'après « la crise », d'après la « vision d'Arzamas » (une vision de la mort qui, chez ce grand sensuel, prend une immédiateté et une violence inouïe — tout à coup, dans une auberge, sur le chemin d'une propriété perdue qu'il voulait acheter...), d'après *Confession* (1881). Et puis la gestation si longue de *Résurrection*, les gémissements de son propre auteur, l'achèvement contraint lorsque l'idée vient de donner aux Doukhobors le produit des droits d'auteur — tout ne prouve-t-il pas que c'est un texte mal venu, où Tolstoï lui-même s'est fait violence ?

André Gide reflète l'opinion générale dans son Journal, de 1932 : « Le désistement de Tolstoï en tant qu'artiste s'explique aussi par le déclin de ses facultés créatrices. S'il eût porté en lui encore quelque nouvelle Anna Karénine, on peut croire qu'il se fût moins occupé des Doukhobors et qu'il n'eût pas médité de l'art. Mais il sentait sa carrière littéraire achevée ; sa pensée n'était plus gonflée du flux poétique. Déjà *Résurrection* marquait un sensible déclin. Qui pourrait regretter qu'il ne nous ait pas donné d'autres œuvres de décadence ? »

Résurrection œuvre de déclin ? Croira-t-on que le poète de cette plus inoubliable nuit de Pâques de toute la littérature russe, au chapitre XV de la première partie (« le service venait de commencer lorsque par une nuit d'encre faiblement éclairée ça et là par des reflets de neige, il pénétra dans la cour de l'église sur son cheval qui, en pataugeant dans les flaques chavirait des oreilles à la vue des lampions allumés ») est un poète en déclin ? que la verve de cet accusateur qui se dresse contre toute une société, un empire et se fait le chantre du peuple victime et radieux du « goulag » tsariste est un satiriste en déclin ? La vérité est ailleurs : Tolstoï n'est pas en « déclin », sa gigantesque puissance créatrice est toujours à l'œuvre. Mais elle est réorientée. « Une œuvre d'art est une chose qui contamine les hommes comme une contagion et les amène tous à un même état d'esprit » proclame Tolstoï (pour sa propre gouverne) dans son journal du 23 mars 1894. Contaminer, contagion, un même état d'esprit. L'idée du roman idéologique est née. *Résurrection* sera ce roman. Non plus une confession dictée par les taraudants scrupules de conscience du jeune Tolstoï, ni la voluptueuse épopée biologique de Guerre et Paix où les antagonismes violents peuvent se résoudre dans la marche bénéfique du temps et le retour attendri à la nursery, mais une œuvre militante de communion. L'art est devenu pour Tolstoï une école d'unanimité pour l'humanité. Toutefois il a fort affaire, ne serait-ce qu'avec lui-même. En atteste cet étrange aveu de 1890 : « Je pense

toujours ce que je ne sens pas encore, par exemple l'iniquité de la vie des riches, le besoin du labeur physique, etc. et ensuite je commence bientôt à ressentir cela même. » En somme Tolstoï prophète, Tolstoï imprécateur a un besoin organique de Tolstoï artiste, de Tolstoï « sensuel ». Sans son art sa conviction resterait fragile, non « sentie ». L'exemple éclatant de *Résurrection* nous éclairera mieux que tout sur cet étrange phénomène, souvent réédité au siècle « idéologique », le nôtre, que Tolstoï a inauguré par ce roman pamphlet qu'est *Résurrection*.

II

Tout commence par la question que pose Tolstoï à partir de 1880 et de la crise majeure qui trouve son exutoire dans le texte si étrange de *Confession*, et dans les *Carnets d'un fou* où il dévoile l'épisode d'Arzamas (qui date de 1869 mais qui est resté latent pendant dix ans, projetant sa lumière souterraine, néanmoins sur toute la création d'Anna Karénine). « Ça » a commencé dès l'enfance, quand on a faussement accusé de vol sa nounou, quand sa tante lui a raconté la crucifixion du Christ. Mais de 14 à 35 « ça » a disparu : en somme avec la maturité sexuelle, le « vice », suivi du mariage. Et brusquement « ça » éclate, comme un tonnerre, dans une chambre d'auberge, à Arzamas, près de Penza : sensation d'être seul avec soi-même et de s'être à soi-même insupportable, apparition de la mort dans le couloir. Désormais « ça » ne le quittera plus, malgré ses efforts pour s'en affranchir : la piété orthodoxe (2 ans, pas plus) la dénonciation sociale, la « religion tolstoïenne », l'étude du grec pour lire les Évangiles, la rédaction d'un Synopsis raisonné des quatre Évangiles, etc., « ça » ne le lâche pas. C'est un mélange de peur panique de la mort et de conscience suraiguë que la vie est sale, souillée, ratée. Alors Tolstoï prêche une sorte de nouvel anabaptisme, une église invisible, une égalité absolue. Ses récits et pamphlets s'accusent sous l'effet du vitriol de la satire, une satire sans pitié, sans ombre, une fureur simplificatrice. Lui qui détestait la satire comme faussant le flux biologique des sensations, désorganisant la vie, le voici en Léon Bloy plus violent encore. Lui, l'auteur des cheminements romanesques les plus tangentiels à la vie elle-même (ces pages sur Natacha Rostova ou sur Levine et Kitty), le voici devenu un simplificateur primaire, enfilant des apologues de prédicateur inculte, tournant en rond féroce comme dans le *Faux coupon* pour les besoins dévorants de la bonne cause.

Lui le subtil dialecticien des « associations » inconscientes le voici propagandiste d'une philosophie simpliste : contre la chair, contre l'argent, avec une haine non cachée pour la femme (où sont les pages poétiques sur Natacha la petite comtesse dansant spontanément les danses populaires, par pur instinct féminin, chez son ours d'oncle ? Où est Anna aux courses tremblant pour Vronski, ou Kitty déchiffrant les rébus du timide Lévine ?)

On ne peut rien comprendre à Tolstoï, à ce Tolstoï si l'on ne voit que c'est toujours et sans répit « ça » qui le travaille. « Tous les hommes que je voyais portaient sur eux le germe évident de leur mort ; tous, devant mes yeux, à chaque jour, chaque heure, chaque minute, fondaient ou plutôt pourrissaient. Chaque jour je remarquais la façon dont ils se ridaient, se durcissaient, s'effritaient, leurs dents tombaient, leurs cheveux tombaient, ils crevaient... » (*Conte*). Le texte presque insupportable que nous venons de citer est un effet de ce monstrueux « ça » : « ça » pourrit tout à coup sous le solide, sensuel, charnel Léon Nikolaïevitch. Et toute cette santé invincible, olympienne ne fait que décupler le tremblement, la rage. D'un instant à l'autre tout est changé.

Et cet instant, Tolstoï va sans répit tenter de le fixer. C'est, dirons-nous, une sorte de renversement optique. Le train allait dans un sens et voici que tout se renverse : il va dans l'autre sens. D'ailleurs le phénomène est décrit par Tolstoï au chapitre 29 de la première partie d'Anna Karénine, dans ce chapitre ténu et essentiel où Anna qui vient de commettre le presque-rien presque irréparable en enlevant Vronski à Kitty, lit un roman anglais dans son compartiment fouetté par la neige, mais n'arrive pas à lire « car elle avait trop besoin de vivre par elle-même pour prendre plaisir au reflet de la vie d'autrui » et dans l'agitation qui l'emporte, elle cherche la caresse froide de la vitre : « Elle se demandait à chaque instant si le train avançait, reculait ou demeurerait sur place ». Dans *La mort d'Ivan Ilitch*, c'est l'inversion de sensation que ressent un homme qui est perdu dans la montagne, par temps de brouillard : « Je croyais monter et en réalité je descendais ».

À partir de 1881, ce retournement optique domine absolument la « vision » de Tolstoï. *Qui est fou ?* est une variante de ce retournement. Qui est fou ? moi ou les autres. Et dans *Résurrection* nous verrons aussi le train avancer, demeurer sur place, reculer... C'est-à-dire qu'à un certain instant la vision du prince Nekhlioudov vacille et change de signe. L'indice le plus marquant, c'est la réflexion sur le « grand monde » à la fin de la deuxième partie. Entouré par les visages hâlés et exténués du peuple, Nekhlioudov qui voyage en troisième et a croisé à la gare la procession grotesque et étincelante des Kortchaguine et leur suite se rappelle un mot du vieux prince méprisant et jouisseur, mais un mot qu'il « retourne » : « Le voilà, le vrai grand monde ! » et il éprouvait la joie du voyageur qui a découvert un monde nouveau, inconnu et beau. »

Comprendre, est l'affaire d'un presque-rien, c'est cet instant de vacillement et de retournement. Et l'on comprend que ce soit chez Tolstoï que le philosophe Jankelevitch aille chercher illustration à sa pensée sur la mort. Tout se retourne vers l'intérieur : c'est l'histoire même d'Ivan Ilitch dont le « train » se retourne en une fraction de seconde et dont toute la vie redéfile en sens inverse.

À partir d'un certain moment de sa vie, Tolstoï a désiré avec fureur et acharnement faire partager à tous cet instant de retournement optique. Tentative désespérée, bien entendu, à peu près aussi vaine que celle qui voudrait accorder toutes les visions individuelles de tous les voyageurs d'un train et leur imposer de percevoir tous au même instant, dans la vitre qui fuit, le mystérieux retournement des poteaux télégraphiques le long de la voie. En fait il s'agit, bien sûr, avant tout de Tolstoï lui-même. Il est Nekhlioudov ; la « grande lessive » à laquelle se livre le mondain, c'est la « grande lessive », jamais achevée, du comte Léon Nikolaïevitch. Une fois de plus, c'est son propre « retournement optique » qui le persécute.

D'ailleurs qui d'autre pourrait être, sinon Tolstoï encore et toujours, ce jeune aristocrate qui, à peine rentré de sa première visite à la prison de Katioucha « sortit son journal, depuis longtemps abandonné, en lut quelques passages, puis écrivit ces lignes — « Depuis deux ans, je n'ai rien noté dans ce journal et je pensais ne jamais plus m'occuper de cet enfantillage. Et pourtant ce n'était pas de l'enfantillage, mais un entretien avec moi-même, avec ce moi véritable qui demeure en chacun d'entre nous. Pendant tout ce temps, ce moi s'est assoupi, et je n'avais personne avec qui m'entretenir. Le 28 avril, un événement extraordinaire l'a réveillé : c'est un tribunal où j'intervenais comme juré. Sur le banc des accusés, sous une capote de détenue, j'ai retrouvé cette Katioucha que j'avais autrefois séduite. À la suite d'un étrange malentendu et aussi par ma faute, elle a été condamnée au bagne. Je me suis rendu aujourd'hui chez le procureur puis à la prison. On ne m'a pas admis auprès d'elle, toutefois j'ai pris la résolution de tout faire pour la voir, lui demander pardon et réparer ma faute, dussé-je pour cela l'épouser. Seigneur, viens à mon aide ! La joie et le bonheur remplissent mon âme. » (*Résurrection*, 1, 36).

Ce « journal », celui de Tolstoï-Nekhlioudov, a été commencé très tôt, dès 1847, à dix-neuf ans ; il est une énumération des « faiblesses » (il y en a neuf principales) et des « règles » à observer pour surmonter les faiblesses (dans *Enfance*, les chapitres 5 et 9 sont aussi consacrés aux « règles »). Un grand critique formaliste, Eichenbaum, a justement dit des années 47-51 de Tolstoï qu'elles sont consacrées à la « méthodologie de l'auto-observation ». Après le Caucase, Tolstoï suit le conseil de sa tante et écrit des romans, ou plutôt des scènes « à la Sterne » : qui est cet autrui qui défile incongruement dans la rue, comment le pénétrer, le déchiffrer ? C'est la méthodologie de l'observation d'autrui. Dès le début, Tolstoï a horreur de la *fable*. Décrire « la matinée d'un jeune seigneur » : le sujet est déjà inépuisable (parce que Tolstoï écrivant veut à toute force rattraper Tolstoï vivant, récupérer une à une chaque molécule de la vie). Rousseau, Sterne, Toepffer l'aident à se trouver : horreur du typique, du général, des affectations, du métaphorique et de l'ironie. Le tout sous le signe de l'impossible, ou plutôt d'une sorte d'aporie de l'écriture même — comment fixer dans l'écriture ce *fluide* par excellence qu'est la vie. Le « tout coule » du Grec Héraclite persécute Léon Tolstoï — « ça fait mal, ça fait très mal de

savoir d'avance que dans une heure, bien que je serai le même homme et que les mêmes images habiteront ma mémoire, mon regard aura changé indépendamment de moi et pourtant consciemment. » (Journal de jeunesse). Nous retrouverons le « tout coule » d'Héraclite sous une forme un peu différente, dans *Résurrection* : « Les hommes sont semblables aux rivières : toutes sont faites du même élément, mais elles sont tantôt étroites, tantôt rapides, tantôt larges ou paisibles, claires ou froides, troubles ou tièdes. Et les hommes sont ainsi. Chacun porte en soi le germe de toutes les qualités humaines et manifeste tantôt un côté de sa nature, tantôt l'autre, souvent même, tout en conservant sa nature intime, il apparaît tout différent de ce qu'il est ». (I, 59). C'est encore et toujours la déclaration de guerre aux « types », c'est encore et toujours la fameuse « fluidité » tolstoïenne. Mais l'accent est maintenant bien différent : il est passé de l'eau qui coule aux berges qui enserrant. Ce sont les berges qui nous trompent sur l'eau. Mais l'eau reste ce fluide de vie, éternel-temporaire, individuel-générique, qui rassemble tous les contraires... (Ce passage fameux est surtout une défense de Tolstoï contre la mésinterprétation la plus tentante de *Résurrection* : ces Kortchaguine, ces Selenine, ces bourreaux chamarrés sont *mauvais*. Tolstoï répond non : l'eau de vie coule en eux, mais leurs berges sont mauvaises — leur fonction, la société qui les emploie...)

Face à cette aporie de la vie saisissable-insaisissable Tolstoï érige une série d'embûches pour forcer le cul-de-sac où il est : ce sont les purges, ces grandes crises morales où l'on se remet à zéro : crise d'Olenine dans les *Cosaques*, de Lévine dans *Anna Karénine*, de Nekhlioudov... « Il se trouvait dans une situation de crise spirituelle intime, de renouvellement, la *grande lessive* comme il appelait ce qu'il avait éprouvé une fois chez les tantes et que maintenant il éprouvait une seconde fois ». En somme il faut des « secondes naissances » et nous verrons que la grande découverte de Tolstoï dans *Résurrection*, c'est qu'aucune « seconde naissance » n'est définitive, que c'est toujours à recommencer, que la « résurrection » est autre chose qu'une « bonne lessive ». Mais n'anticipons pas.

III

L'histoire même du texte de *Résurrection* est indispensable à une bonne compréhension de l'ouvrage. En 1935 dans la monumentale *Édition Jubilaire des Œuvres Complètes de L. N. Tolstoï*, publiée en URSS de 1928 à 1959, en 90 tomes, sous la direction de Georges Tchertkov, le disciple fidèle — paraît le tome 33 de l'Édition Jubilaire, entièrement consacré aux brouillons et variantes de *Résurrection*. Ce tome est dû au grand spécialiste de Tolstoï : Nicolas Goudzi. Goudzi reprend, complète, ordonne des publications antérieures des « brouillons » et de cette masse énorme de feuillets qu'il a fallu déchiffrer, dater et situer dans un schéma reconstitué de la genèse du texte. Nous-mêmes

avons retrouvé des brouillons inédits à la Fondation Bodmer, à Genève et les avons publiés en 1978.

L'histoire de la rédaction de *Résurrection*, telle que Goudzi la reconstitue dans sa magistrale étude du tome 33 de l'Édition Jubilaire ¹ est particulièrement éclairante pour notre recherche. La rédaction s'est faite en cinq principales étapes. On sait qu'en juin 1887 le célèbre juriste Koni, ami de Tolstoï, lui mentionna un cas curieux : l'histoire d'une prostituée de Saint-Petersbourg, Rosalie, reconnue par un des jurés qui avait été son séducteur et qui n'arriva pas à obtenir l'autorisation de correspondre avec la détenue. Tolstoï, intéressé, conseille à Koni d'écrire quelque récit sur cet épisode. Puis, en avril 1888, Tolstoï demande à Birioukov si Koni « ne lui céderait pas le thème de ce récit, car il est bon et utile ». Nombreuses sont les œuvres des dernières années de Tolstoï inspirées par des faits divers judiciaires : le sombre drame paysan *La puissance des ténèbres* est inspiré par l'affaire du crime commis par un paysan de Toula. Le prototype d'Ivan Ilitch est un juge, mort en 1881 du cancer, et dont la femme a fait des confidences à l'écrivain ; le *Cadavre vivant* est inspiré par l'affaire criminelle des époux Himmer, rapportée à Tolstoï par son ami le juge de Toula N. V. Davydov...

Donc Tolstoï est intéressé, « ferré » par l'histoire de la prostituée Rosalie. En mai 88, il note : « merveilleux sujet, c'est parfait, ça donne envie d'écrire ». Koni lui « cède » expressément le sujet dans une lettre du 1^{er} juin 1888. Mais en 1888 Tolstoï n'écrit rien, hormis des lettres, en 89 il achève la pièce *Les Fruits de l'instruction* et le récit de la *Sonate à Kreutzer*. Le 29 décembre une notation dans son journal : « Tout à coup, je me suis mis à écrire le récit de Koni, et, me semble-t-il, pas mal ». En 1891 c'est le premier brouillon de plan et il vaut la peine de citer ici ce fragment.

« 1) Il ne voulait pas la posséder, mais il le fit parce que c'était comme ça qu'il fallait faire, lui semblait-il. Elle est charmante dans son imagination. Il sourit et a envie de pleurer.

2) Il va à cheval à l'église ; elle y est, robe blanche, baiser.

3) La vieille femme de chambre prend l'argent mais a un regard triste.

4) La vieille femme de chambre fataliste. Katioucha est seule.

5) Elle l'a vu passer en train, elle veut se jeter dessous, mais elle s'assoit et sent l'enfant dans son ventre.

¹ N. K. Goudzi – Histoire de la rédaction et de la publication de *Résurrection* – in L.N. Tolstoï, *Œuvres complètes*, tome 33, Moscou, 1935, pp. 329-421.

6) Il demande à la tante où elle est. Chez un autre maître, comme femme de chambre. Mauvaise vie, avec un laquais. Et elle ne pourrait pas vivre autrement : la sensualité est éveillée en elle.

7) Agité, il demande : « Vous l'avez chassée ? Elle a beaucoup pleuré ? C'est moi le coupable ? »

8) Il essaye l'ambition. Sans résultat. Pas dans son caractère. Étranger : Paris, débauche, c'est repoussant. Reste la lecture, les bonnes manières, la chasse, les cartes, les primeurs. Cheveux qui blanchissent, ennui. »

Dans cette première variante, le héros, qui s'appelle Valérien Iouchkine (et ne prendra que plus tard le nom de Nekhlioudov, venu des premières œuvres de Tolstoï, et, en particulier d'*Enfance* et de la *Matinée d'un seigneur*) part à la guerre de Crimée (comme le jeune Tolstoï).

L'ordre d'exposition est l'ordre chronologique des faits. Ce tout premier récit correspond en somme aux chapitres 12 à 18, puis 2 à 5, puis 37 de la première partie du texte final. Katioucha s'appelle encore Rosalie, et l'épisode de sa séduction par le neveu des tantes a plus d'un aspect biographique. Rappelons-nous que Tolstoï, orphelin, a été élevé par ses tantes. Quant à l'épisode amoureux, il amalgame deux aventures précoces du jeune écrivain, dont l'une sous le toit de sa tante Iouchkov. Sophie Andreïevna, la femme de Tolstoï, était si bien au courant qu'elle écrivait dans son journal : « Ce qui me torture également, c'est que Léon Nikolaïevitch, un septuagénaire, décrit la scène de l'adultère entre la femme de chambre et l'officier avec des raffinements de gourmet devant la bonne chère. Je sais que dans cette scène il décrit sa propre liaison avec une femme de chambre de sa sœur à Pirogovo ».

En juin 1890 jaillit l'idée de renverser l'ordre du récit et de commencer par le procès. Les événements sont alors attribués à l'année 1876 (guerre avec la Turquie) et Iouchkine devient Nekhlioudov.

La deuxième rédaction est une variante de la première : Tolstoï reprend son texte de 1890 à 1895 ; tout reste centré sur le procès et la « Vorgeschichte » de la séduction de Katioucha. Puis le Père Serge, *Hadji-Mourat* et surtout son grand traité sur Qu'est-ce que l'art ? distraient Tolstoï. « L'histoire de Koni » est en gestation depuis bientôt huit ans. Elle ennuie son auteur, peut-être parce qu'il a déjà traité le sujet (*Le Diable*, écrit en 1890, en est très proche), peut-être parce que sa nouvelle vocation d'écrivain populaire, de propagandiste l'éloigne d'un récit qui, pour édifiant qu'il se veuille, n'en est pas moins centré sur la passion charnelle. Dans cette version, Nekhlioudov épouse la détenue Maslova et devient une sorte de propagandiste épistolaire, un peu pédant et acariâtre, des idées d'Henri George et de sa « single tax » ou impôt sur la terre. Il vit exilé à Londres, comme le disciple favori de Tolstoï, Georges Tchertkov.

Ce qui va sauver *Résurrection*, c'est le désir d'organiser la vente d'une œuvre romanesque au bénéfice des Doukhobors (et, du coup, Tolstoï enfreint son propre engagement de ne plus prétendre à des droits d'auteur). Durant l'été 98 le texte bouge considérablement : d'un récit apologue, comparable au *Père Serge*, il devient un roman « tendancieux », comme dit Tolstoï, idéologique, comme nous dirions : l'histoire de la prostituée Katioucha devient le prologue d'une histoire beaucoup plus vaste, celle des détenus politiques qu'elle rencontre en prison. *Résurrection* va devenir une sorte d'Odyssée ou d'encyclopédie du monde carcéral russe. Apparaissent les grandes scènes satiriques, dont la plus célèbre est la messe pour les détenus de la prison. Le brouillon que nous avons publié se rapporte à cet été 98 : il comporte une seconde scène « antireligieuse » — la prière du matin, ainsi que la scène du châtiment corporel de deux détenus dans le parloir des femmes des « Boutyrki » (la grande « centrale » moscovite). La prière du matin disparaîtra, sans doute parce que trop parallèle à celle de la messe. La fustigation reste mentionnée dans le texte définitif, mais sans être décrite. Pourtant l'édition illustrée de *Résurrection* comporte un dessin de Leonid Pasternak, l'illustrateur grand ami de Tolstoï (et père de Boris) qui se rapporte directement à ce chapitre supprimé. Curieusement Tolstoï renonce dans le texte à une scène à effet, choquante et traitée avec un naturalisme cru et voulu ; mais il maintient la gravure de Leonid Pasternak : texte et dessin vont ainsi se compléter.

En 1898-99 Tolstoï travaille d'arrache-pied à son texte, bombardant ses amis de questions précises sur la détention préventive, le régime des différentes prisons, les « étapes » des bagnards emmenés à pied le long de l'immense « trakt » sibérien que le peintre Répine a représenté dans un célèbre tableau. Les chapitres sont corrigés, recopiés, dépêchés à Moscou chez Marks, éditeur d'une revue populaire à grand tirage. Là le rédacteur biffait au crayon bleu ce qui, à son avis, ne passerait pas le cap de la censure. Parallèlement ces mêmes chapitres étaient envoyés à Tchertkoff pour l'édition non expurgée à paraître en Angleterre : Tchertkoff aussi envoyait avis et suggestions. De retour à Iasnaïa Poliana, les chapitres « londoniens » ou « moscovites » étaient amendés, à nouveau recopiés (par le copiste attitré de l'écrivain, mais aussi par des membres de la famille, ou simplement des amis de passage). Inlassablement le flot des feuillets raturés et recopiés grossissait. Le livre parut en 1899, à Moscou, chez Marks et à Maldone, aux soins de Tchertkoff. C'était une œuvre toute différente de « l'histoire de Koni » : en dix ans la courte nouvelle centrée sur la séduction d'une servante par un seigneur et le remords du seigneur était devenu quelque chose d'entièrement différent : un vaste roman dont le héros n'était plus Nekhlioudov, ni Katioucha, mais le peuple des bagnards politiques, le vaste peuple des révoltés. Et le remords de Nekhlioudov n'était plus qu'un bien mince fil conducteur dans cette gigantesque enquête sur la violence institutionnalisée...

IV

De « l'histoire de Koni » il subsiste néanmoins l'épisode « déclencheur ». Et surtout les extraordinaires chapitres de la *remémoration* de l'amour qui unit la pure et belle Katioucha au jeune officier Nekhlioudov. En 1889, ce récit est, en somme, extrêmement proche d'un autre récit écrit au même moment : *Le Diable*, proche par les faiblesses et la débauche du héros masculin, mais beaucoup moins du côté féminin car la Stépanide du *Diable*, qui s'adonne à la luxure avec une sorte de candeur désarmante et envoûte littéralement Irteniev, n'est pas la fraîche et pure Katioucha, plutôt sa variante maléfique, vue par le Tolstoï passionnément misogyne de l'époque, celui de la Sonate à Kreutzer.

Le miracle des chapitres « pascals » de *Résurrection*, c'est que Tolstoï retrouve véritablement l'art de ses plus belles pages consacrées à l'amour d'avant la chute, d'avant le péché, le vice, l'argent : l'amour de la toute jeune Natacha. Dans la version de 1899 ces pages d'une transparence suffocante non seulement sont maintenues mais encore considérablement enrichies par la place qu'elles occupent dans l'économie du livre. D'abord le renversement chronologique, l'insertion de ces chapitres 12 à 18 dans le sursaut de mémoire et de remords qu'a Nekhlioudov après la lecture de l'acte d'accusation leur confère une puissance émotionnelle remarquable. Ils sont la conscience, la pureté perdue, l'Éden perdu de Nekhlioudov. Mais également dans l'économie totale des trois parties, ces chapitres si brûlants ont pour mission de donner le point zéro de la chute de l'homme, un intense et bref aperçu du paradis que la Terre pourrait être sans le mal, sans la société. Ils sont le noyau positif, primordial d'avant la Chute. Et certes rien ne les ramènera sur la berge, ils sont condamnés à être souvenir, Katioucha, plus lucide que Nekhlioudov, refusant de l'épouser, refusant même d'évoquer Panovo, signifie à Nekhlioudov que quelque chose est piétiné à jamais sur cette terre. Mais il faut ces nuits radieuses et pascals pour prendre l'échelle du mal et du malheur.

Cette crête de félicité qui passe par-dessus les miasmes de l'histoire et de la société qui souillent tout, ces bouffées d'enfance, d'innocence, ce baiser pascal sont, avec la messe pascalle et le jeu de cache-cache des jeunes gens encore purs mais déjà épris, une sorte de témoignage poétique qui équilibre à soi tout seul le cheminement didactique, la rudesse et la grisaille volontaire de l'écriture engagée qui est la dominante de *Résurrection*. La messe pascalle avec « son air de fête, triomphal, joyeux et beau » est nécessaire pour que s'impose l'horreur indicible de l'autre messe, celle de la prison, celle d'une religion vénale, aux ordres des bourreaux.

Cela ne dure qu'à peine, mais ce sont des chapitres où nous retrouvons cet extraordinaire poète du bonheur qu'est Tolstoï, celui qui s'écriait face au monde, à un matin : « c'est à rester coi, bouche bée, de peur d'en laisser passer

quelque chose » ¹, un sensuel intoxiqué par la beauté, la jeunesse, la pureté de la Terre, celui qui a si merveilleusement décrit l'exaltation d'une chasse au loup, l'ivresse d'une danse de jeune fille, la beauté noueuse d'un vieux chêne. Ces grands cubages de bonheur, de transparence sont biologiquement nécessaires à Tolstoï et à ses romans : c'est leur respiration.

Et quelle ample, sublime respiration dans cette nuit pascalle, dans cette église où hommes et femmes se font face comme sur les fresques d'Andreï Roublev, où éclatent les couleurs des fichus et des jupes, où Katioucha resplendit dans sa robe blanche à ceinture bleue, avec son ruban rouge dans sa chevelure noire et des yeux « brillant d'une sorte d'extase ». Quelle tension profonde dans ce chapitre 17 qui précède la « chute » de Katioucha : Nekhlioudov déjà en classe traverse une nuit saturée de brouillard blanc, qui « traduit » son propre état de trouble profond, d'anxiété. La rivière où craquent les glaces d'une débâcle prématurée gronde : « là-bas, dans le brouillard, s'accomplissait un travail lent et continu ; quelque chose ronflait, craquait, s'effondrait, et les fines aiguilles de glace se brisaient avec un bruit de vitres ». Le désir soulève Nekhlioudov, comme il soulève ce vaste espace blanc, laiteux, encore virginal. Cette scène de la « chasse » sensuelle, si récurrente chez Tolstoï — en voici peut-être la variante la plus haletante, la plus grandiose, la mieux « orchestrée » musicalement, poétiquement.

Puis la lumière s'éteint : les autres paysages de *Résurrection* seront noirs de pluie, les locaux se rétrécissent, s'empuantissent. Le ciel a beau s'étoiler ici ou là, on dirait que l'espace même est souillé, renfrogné, rétréci. Il devient l'espace de la misère humaine. Il ne retrouvera plus jamais cette vaste respiration. (Mais si, il la retrouvera, mais dans l'œuvre suivante de Tolstoï, cet extraordinaire *Hadji-Mourat* qu'enviait Thomas Mann et où disait-il, « la narration atteint à une véritable hypertrophie » ². Les chapitres de Panovo sont du grand poète Tolstoï, la suite est du moraliste ; mais l'un est nécessaire à l'autre. La fureur dénonciatrice du second tire sa force de l'extase du premier. Il fallait le « bain de soleil » de Panovo pour mieux accuser l'anti-nature du monde du mal ; les deux grappes de lilas blanc « déjà prêt à s'effeuiller » (I, 12) pour comprendre l'horreur du garçonnet assoupi sur la jambe de son voisin, « près du cuveau infect dont les rainures suintaient. » (III, 18).

V

On a souvent remarqué, et particulièrement Stefan Zveig, que les romans de Tolstoï étaient des *cures de désillusion*. L'insatisfaction de soi amène les grands héros tolstoïens à une sorte de dépouillement dans l'imperfection. L'imperfection est peut-être la principale des illusions romanesques dans

¹ Lettre à Fet du printemps 1879.

² Lettre à Albert Gœs du 16 juin 1952.

Guerre et Paix ou *Anna Karénine* : gêne, confusion, indices physiologiques incongrus, conversations avortées confèrent à Pierre Bezoukhov, à Lévine, à Delly, à Kitty l'illusion de la vie. Il y a certes de grandes crises métaphysiques, des amorces célèbres de débat, mais toute la marche de l'écriture romanesque nous détourne précisément du débat conceptuel, nous inculque que la vérité est ailleurs, hors des paroles, hors du concept : « Chaque pensée exprimée à part perd son sens, s'avilit affreusement, dès qu'on prend un seul maillon » (Anna Karénine). Une continuité biologique transcende les débats et les attitudes. Parvenu à l'acceptation de la durée biologique, on se retrouve, comme Pierre au sortir de l'étuve russe, neuf — et père. Le cycle est celui des nursery, des naissances, des retours aux grandes nichées d'enfants dans les maisons campagnardes des seigneurs paysans russes.

Dans *Résurrection* nous avons bien affaire à un successeur de Bezoukhov ou de Lévine. Nekhlioudov tente de s'occuper de ses paysans comme tous les seigneurs-propriétaires de l'idylle tellurique tolstoïenne. Seulement, cette fois-ci, quelque chose est cassé. Il n'y aura pas d'idylle entre lui et les paysans à qui il apporte son projet de réforme foncière inspiré du pasteur américain Henri George. Il n'y aura pas de nursery : Nekhlioudov est condamné à la stérilité ; la détenue Maslova, ressuscitée par la prison, refuse doucement mais fermement son offre seigneuriale de mariage bâti sur le remords. Nekhlioudov est bien le jeune propriétaire tolstoïen qui sert d'axe à tous les romans, mais, cette fois-ci, le roman tolstoïen fonctionne autrement.

En 1890 et 1895 l'axe est encore Nekhlioudov ; en 1899 c'est Katioucha et le peuple, Katioucha, et les révolutionnaires. Cet *effacement* de Nekhlioudov est l'indice le plus visible du disfonctionnement de l'intrigue tolstoïenne habituelle : faute — remords — « grande lessive » — rédemption dans le mariage. Certes Nekhlioudov *se convertit* à une vision radicalement neuve des choses. Mais il découvre, et Tolstoï découvre avec lui, que la conversion personnelle est insuffisante. D'abord elle est toujours à approfondir, car le Nekhlioudov du chapitre 3, ce dandy à sa toilette qui nous rappelle un certain Eugène Onéguine à sa toilette (au chant I du poème de Pouchkine) a tout à apprendre : l'univers crapuleux et sordide des bas-fonds de la ville, la marche des institutions judiciaires, l'hypocrisie des hauts fonctionnaires, la puanteur des chambrées, la vénalité, les jurons, le cadavre roidi des phtisiques. Ensuite parce que, cette fois-ci, le remords n'arrange pas tout, mais se heurte à une dure réalité, irréformable apparemment. Nekhlioudov repentant entame un long trajet personnel sur lequel Katioucha et ses nouveaux amis révolutionnaires le dépassent rapidement. Entre 1895 et 1899 c'est surtout le rapport Katioucha-Nekhlioudov qui évolue ou plutôt qui tourmente Tolstoï. Dans la version de 95 ils se mariaient et s'exilaient en Angleterre. Dans la version suivante, Katioucha répond avec haine à sa proposition ; « Je suis une bagnarde et toi tu es un prince, tu n'as rien à faire ici » et elle lance cette accusation impitoyable, destructrice — « Tu as joui de moi dans cette vie et tu veux m'utiliser pour te

sauver dans l'autre ». Tolstoï hésite longuement entre plusieurs variantes : ranimer l'amour de Katioucha pour Nekhlioudov, ou la durcir jusqu'à la haine et jusqu'à l'hystérie. Il existe une légende familiale dans la famille Tolstoï, qui veut que Léon Nikolaïevitch ait confié la décision au sort : il étala une patience et la réponse fut que Katioucha n'épouserait pas le prince repentant...

De toute façon l'échec de Nekhlioudov déborde largement cette question. Le philosophe marxiste Lukàcs l'a fait remarquer à juste titre : Nekhlioudov fait le bien avec les fruits du mal, il reste empêtré dans sa caste, il dîne chez le général-gouverneur aux yeux perçants « noyés dans la graisse », tout « imbibé d'alcool » et qui le régale de fine champagne pendant que le malheureux Kryltsov agonise. « Ce dîner, dans le cadre fastueux d'un milieu riche et haut placé, si familier à Nekhlioudov, lui fut d'autant plus agréable qu'il avait été longtemps privé de tout luxe et même du confort le plus élémentaire » (III, 24). Lukàcs défiait ainsi l'échec de Nekhlioudov. « Avec Nekhlioudov, Tolstoï a tenté de représenter directement la force qu'ont les bonnes actions accomplies par des individus. Mais la véracité de son art l'a amené à peindre un tableau qui est surtout ironique, d'une ironie amère. Les « bonnes actions » de Nekhlioudov ne réussissent que grâce à son appartenance à la classe exploiteuse méprisée et haïe ; et dans ces milieux-là on le traite comme un bon toqué, un philanthrope benêt mais inoffensif ; ça lui donne la possibilité d'utiliser ses relations familiales et amicales avec l'aristocratie. Objectivement parlant ses « bonnes actions » sont des hasards dépourvus de signification, insignifiants en face de la brutale force contraignante de l'appareil social ; elles sont subordonnées aux intrigues amoureuses et carriéristes des gens qui composent cet appareil et elles se dissolvent dans ces intrigues » ¹.

Lukàcs met à nu certaines faiblesses du personnage de Tolstoï. Peut-être laisse-t-il de côté l'essentiel : dans cette conversion, Nekhlioudov trouve certes une satisfaction, mais pas le bonheur des convertis antérieurs dans l'œuvre de Tolstoï : son bonheur reste sec. Car il est une jouissance que Tolstoï lui refuse par principe : celle de la haine (qui soutient les idéologues de la terreur). Nekhlioudov est lié par le distinguo tolstoïen entre la société (intrinsèquement mauvaise) et ses agents (accidentellement mauvais). Et cette obligation le place comme un peu au-dessus du monde réel ; en état de lévitation romanesque, en quelque sorte...

VI

Dans une lettre à son ami, le poète Fet (qui l'initia à Schopenhauer), Tolstoï écrivit : « L'essentiel est la disposition des parties relativement au foyer et lorsque la disposition est bonne tout l'inutile tombe de soi-même et tout y

¹ G. Lukàcs : *Tolstoï et le développement du réalisme*. Moscou, 1939.

gagne en d'énormes proportions ». L'art inimitable de Tolstoï consiste en une façon toute particulière *d'accommoder* le regard.

Dans Anna Karénine on trouve en quelque sorte les deux regards tolstoïen : l'un est mal accommodé, il crée un flou, il crée l'illusion de la vie vraie. C'est un peu le regard myope de Pierre Bezoukhov : il atténue le trait, il se porte sur les actes manqués, les bévues, les petits gestes inconscients. Il se pose sur les personnages en qui Tolstoï se reconnaît.

L'autre regard est un regard trop bien accommodé, d'une précision outrancière, hyperréaliste : c'est ce regard-là qui détaille Karénine, qui se pose sur ses oreilles, qui le transforme d'un mari trompé en un personnage odieux. Ce regard est celui du satiriste. Tolstoï, qui détestait la satire, est devenu un des plus féroces satiristes. Dès que disparaissait le flou, la « myopie » du regard authentiquement tolstoïen, dès que tout s'organisait autour de l'angoisse tolstoïenne (« qui est fou ? »), le satiriste en lui s'éveillait, et se déchaînait.

Dans *Résurrection* il manque, ou presque, le premier regard. Nous n'avons affaire qu'au regard dur, brutal, statique. Tout s'organise autour d'un « foyer » qui est la place dans la société, ou encore d'un point dans le temps, qui est la reddition aux lois égoïstes de la société. Ainsi ne voyons-nous nullement l'évolution de Katioucha Maslova : comment la pure jeune fille de Panovo a-t-elle pu devenir la prostituée fière de son métier, vieillie prématurément, édentée, que son ancien séducteur retrouve sur le banc des accusés ? Dans les brouillons Tolstoï multiplie d'ailleurs à plaisir les détails les plus choquants, les plus naturalistes : Katioucha se fait acheter par le prince une dent à pivot (elle a cassé la sienne), elle boit un verre de gnôle avant chaque rencontre au parloir, pour se donner du mordant et soutirer davantage d'argent à ce « prétendant » un peu toqué. L'expression revient d'ailleurs souvent : elle est un « cadavre vivant ». Mais elle n'est pas fautive, cette perversion n'est pas la sienne : ces cadavres sont fabriqués par la société. Et pour mieux nous en persuader Tolstoï nous fournit, dans le faux « grand monde » une sorte de portrait complémentaire de celui de Katioucha, le portrait de Mariette. Tolstoï nous conduit dans la loge de cette grande dame, « gracieuse, fine, élégante, dans un décolleté très bas, qui laissait voir ses fermes et musculeuses épaules, avec un grain de beauté pointant à la naissance du cou » (II, 28), dont le mari est un général « à la poitrine capitonnée d'ouate ». Mariette fait semblant d'entrer dans les vues révolutionnaires de Nekhlioudov, mais c'est pour mieux le séduire, car elle, coquette consommée, elle a entrepris son siège. Or, en quittant le théâtre, Nekhlioudov est abordé par une prostituée, une consœur de Katioucha : « Son visage, vraisemblablement fardé, avait de beaux traits et les yeux de la femme brillèrent, quand il lui sourit. Fait étrange, Nekhlioudov se rappelle aussitôt Mariette, car il éprouva les mêmes sentiments d'attraction et de répulsion qu'au théâtre ». Cette rencontre, c'est le paradigme même de la seconde vision tolstoïenne, celle qui « accomode » avec une brutalité sans

égal : le grain de beauté sur la gorge de Mariette, c'est toute sa perversion, sa vénalité cachée. Arpentant l'asphalte, Nekhlioudov se dit : « Celle-ci au moins est franche, l'autre ment. Cette femme de la rue, c'est une eau sale et nauséabonde offerte à ceux dont la soif est plus forte que le dégoût ; l'autre, au théâtre, un poison, qui empoisonne imperceptiblement tout ce qu'il pénètre. » En somme, dès que le regard tolstoïen « accommode », les voiles tombent, le faux flou poétique se dissout : tout baigne dans une lumière blafarde et crue, celle-là même où baigne Saint Pétersbourg lorsque Nekhlioudov réfléchit aux deux prostituées, celle du « grand monde » et celle du trottoir... « Maintenant, tout cela était pour Nekhlioudov clair comme la vision précise qu'il avait des palais, des sentinelles de la forteresse, du fleuve, des barques, de la Bourse. »

Cette « lumière trouble, morne, factice, privée de sa source » est celle où baigne *Résurrection*, hormis les chapitres rétrospectifs de Panovo. Lumière toute en grisaille, dure et « privée de source ». L'humanité dans cette lumière aveugle laisse tomber tout son fard et devient une répugnante danse macabre : jeunes filles prétendument pures qui aguichent les mâles comme des catins de faubourg, prêtre prétendument serviteur du Christ et qui, après l'eucharistie, « se lèche soigneusement les moustaches, s'essuie la bouche, nettoie la coupe » et, tout guilleret, s'en retourne chez lui... Cette grisaille tolstoïenne où tous les détails répugnants s'accusent, où il ne reste rien de la jeunesse, de la pureté, de la foi, ni même du charme bon enfant du viveur Stiva Oblonski est véritablement une lumière morte de fin du monde. Les Kortchaguine ce sont au fond les Rostov : socialement rien n'a changé, le milieu nobiliaire est le même. Mais de la grâce, de la bonté, de la vigueur morale, de l'insouciance poétique des bons Rostov il ne reste rien : les visages se sont fanés, les âmes sont hideuses, la chair est repoussante, la lubricité est partout. C'est une humanité imperméable à la vie, à la compassion, « maçonnée » comme le déblai lugubre que contemple Nekhlioudov qui « aurait pu produire du blé, de l'herbe, des buissons, des arbres pareils à ceux que l'on aperçoit au sommet de la pente » (II, 40).

En étudiant de plus près le paysage tolstoïen, le coloris tolstoïen, on découvrirait que dans *Résurrection* tout s'est rabougri, tout est devenu gris, tout baigne dans cet éclairage blafard et chirurgical qui est celui des éclipses de soleil : il n'y a plus de source lumineuse.

Les couleurs n'apparaissent que pour de rares éclaircies, des moments d'illumination morale. Ainsi dans ce chapitre 40 de la deuxième partie où un orage éclate dans le carreau du compartiment de Nekhlioudov. Alors, sous le déluge baptismal de la pluie, les couleurs réapparaissent, redoublées : « On eût dit que tout s'était couvert de laque : les verts devenaient plus vifs encore, les jaunes plus éclatants, les noirs plus sombres ». Ce miracle coloré n'intervient qu'un instant, pour mieux souligner le sinistre « déblai maçonné » où avance l'humanité. La découverte des bas-fonds de la grande ville a frappé Tolstoï. À

l'exubérance du paysage naturel, il oppose maintenant la grisaille minérale du paysage urbain, des cours pavées des prisons. Mais il laisse filtrer la couleur, la lumière ici et là. Cet éclairage crépusculaire est celui d'une éclipse : le monde entier est devenu hideux, l'angoisse nous saisit, mais presque somnambuliquement nous suivons la marche aveugle de Nekhlioudov : quelque part il doit y avoir la couleur, la lumière. Quelque part les femmes doivent n'être plus des catins, les hommes des souteneurs et des bourreaux. Mais en attendant tout est blafard et retentit avec une sinistre obstination le piano de la fille du directeur de la prison : éclipse d'humanité sur fond de musique bourgeoise-romantique (la rhapsodie de Liszt...).

VII

À la prison, Tolstoï-Nekhlioudov rencontre des hommes qui prétendent savoir comment sortir de la nuit : ce sont les révolutionnaires. D'abord les femmes : Vera Efremovna avec ses « énormes yeux effrayés, pleins de bonté et de douceur, sa veine gonflée sur le front et ses cheveux courts », une ancienne institutrice devenue propagandiste révolutionnaire et dont le discours regorge de jargon étranger ; Maria Pavlovna, une jolie jeune fille aux « yeux de mouton » dont « l'absence totale de coquetterie » étonne et subjugué Katioucha ; la mignonne et cynique Grabets... Puis les hommes : le brutal Novodvorov, le touchant Kryltsov, le doux Simonson, les « enfants » Lozinski et Rosovski (condamnés à mort), Nabatov, le paysan dévoué, industriel, « communautaire » par excellence, Kondratiev l'ouvrier naïf, ascète de la révolution, Tolstoï peint toute une galerie d'hommes et de femmes dévoués à la « Cause », arrêtés pour terrorisme ou aide aux terroristes. Ils sont tous rassemblés dans une cellule froide de la prison de transit sibérienne où Nekhlioudov a obtenu de pénétrer : « La lampe en fer blanc éclairait vivement autour d'elle, mais les bat-flancs étaient dans l'obscurité et, sur les murs, indécelables, couraient des ombres ». (III, 13).

Les brouillons de cette troisième partie sont extrêmement passionnants car ils nous aident à mieux comprendre la complexe démarche de Tolstoï vis-à-vis des révolutionnaires (rappelons qu'il s'agit de « populistes », membres de la « Volonté du peuple » et partisans de la terreur politique). Toute la tactique de Tolstoï consiste à opposer les révolutionnaires révoltés aux révolutionnaires idéologues, Kryltsov (qui meurt de phtisie) à Novodvorov (un homme plein de santé qui affiche une liaison avec une détenue). Tout le chapitre 15 est une polémique sur le « despotisme » des révolutionnaires-idéologues. Novodvorov est l'idéologue-type ; il a des yeux bleus cachés par des lunettes. Une inimitié s'installe aussitôt entre Nekhlioudov et lui. De Novodvorov Tolstoï dit qu'il appartient au « type féminin » des hommes, ceux qui agissent par impulsion, et pour justifier leurs sentiments. Tolstoï lui oppose le « type masculin » du doux et ferme Simonson pour qui la raison ordonne et décide tout. L'impulsivité féminine de Novodverov explique ses sautes d'opinion (de libéral il est devenu

extrémiste) et son intolérance brutale. Accusé de despotisme, Novodvorov répond « sereinement » : « Je dis seulement que je connais la voie que doit prendre le peuple et que je peux la lui montrer ».

Les brouillons démontrent à l'excès un aspect que Tolstoï a élagué, mais non supprimé dans la version définitive : la réduction de l'engagement extrémiste à une pulsion sexuelle. Chez les femmes impudiques comme Grabets, chez les vierges farouches comme Maria Pavlovna, chez les hommes « de type féminin » comme Novodvorov, à l'homosexualité latente. La violence, qui est la voie révolutionnaire — et concurrente de la voie tolstoïenne — est réduite par Tolstoï à des racines sexuelles, à une sexualité « féminine ». Les hommes « de type masculin » sont les vrais révolutionnaires : le calme Simonson qui aime Katioucha d'amour platonique, le mesuré Kondratiev. Le personnage tragique de Kryltsov représente moins le révolutionnaire, que le révolté, le malade pathétique : c'est lui qui tient tête au « despotisme » méprisant de Novodvorov. Mais lui-même est animé par une haine sombre, rêve d'un aéronef d'où l'on puisse jeter une bombe qui écraserait toutes « les punaises » sociales. Ce qui distingue Kryltsov de Novodvorov, c'est l'absence d'amour-propre, et la retenue sexuelle. Lui aime la vie, Novodvorov l'ignore. « Envers les femmes, Kryltsov se conduisait avec prudence car il redoutait sa propre sensualité, qu'il n'aimait pas et contre quoi il luttait constamment. Durant le transfert il n'avait cessé de lutter contre le mauvais sentiment qu'il éprouvait à l'égard de Maslova. Ces réflexions des brouillons seront gommées en 1898, mais elles expliquent la sympathie de Tolstoï pour Kryltsov, malgré tout son nihilisme : il aime la vie, il lutte contre sa propre sexualité, son activité révolutionnaire est une sorte de préparation à la maîtrise de soi. Il est de ceux que la prison rend meilleurs, qui y apprennent et pratiquent la plus haute forme d'altruisme. Car « l'école de la prison » est en définitive le grand critère de *Résurrection*. Adversaire absolu de la violence, Tolstoï ne décrit pas ses terroristes en action, avant l'arrestation ; il aurait alors trop de difficultés intimes à les situer. Il les décrit après l'action terroriste, lors de l'épreuve carcérale. Et c'est cette épreuve qu'il charge de faire le tri entre « bons » et « mauvais », selon le critère de l'altruisme. Mais ce tri dépend lui-même de racines plus profondes, les racines sexuelles de l'être humain. Chez tous ses révolutionnaires, Tolstoï scrute longuement le rapport avec le père. Chez la douce Maria Pavlovna, la haine du père est poussée jusqu'à la confection d'un dossier de renseignements défavorables pour lui. Tous haïssent leur milieu d'origine, leur père. Et tous luttent contre les liens biologiques, sexuels la première condition de la sainteté révolutionnaire est la chasteté...

En somme, face aux « révolutionnaires » Tolstoï divise pour mieux régner : il divise en idéologues et en saints. Les idéologues sont des malades sexuels, des « despotes » de l'idée. Et ils méprisent le peuple. « Une chose qui déplaisait à Nekhlioudov chez tous les politiques, ou presque, et qui les éloignait d'eux, c'était leur attitude à l'égard de leurs codétenus de droit commun et, plus

généralement, à l'égard du peuple, du simple peuple ouvrier, celui-là même pour qui ces mêmes politiques offraient leur vie en sacrifice ». De ce mépris très fort exprimé dans les brouillons, il reste des éléments encore importants dans le texte final. Le peuple, c'est en définitive, le point asymptotique à quoi tend tout le roman de *Résurrection*. Symbolisé par Katioucha, ardemment désiré par Nekhlioudov et les « saints » de la révolution, objet d'une surenchère idéologique, il est, dans l'éclairage blafard du livre, la seule tache de couleur, posée dans le coin du tableau.

VIII

Le peuple, dans *Résurrection*, c'est d'abord, comme toujours chez lui, le peuple paysan. De retour à Panovo, où il vient proposer aux paysans une réforme inspirée par Henri George, Nekhlioudov aperçoit le lilas épanoui d'il y a quatorze ans, entend le claquement des battoirs sur le linge mouillé, croise une vieille portant la lourde palanche sur son dos voûté et des paysans maculés de purin. Toute l'expérience de ce retour du « neveu des demoiselles » chez ses manants est marquée par la totale méfiance entre paysans et barine. D'ailleurs Nekhlioudov ne se sent à l'aise qu'avec les enfants ; chacune de ses démarches est un échec, un « raté ». La tante de Katioucha n'a guère de pitié pour sa nièce « sans conduite », les paysans n'accordent aucune confiance aux projets philanthropiques de leur maître, « à quoi bon tout cela, nous préférons rester comme par le passé, grommelèrent des voix mécontentes et même grossières ». Déjà dans *Guerre et Paix*, Tolstoï avait montré par l'épisode de la jacquerie paysanne à Bogoutcharovo, la propriété du vieux prince Bolkonski, le fossé de haine séparant les maîtres des serviteurs. « Se sentir non pas maître mais serviteur » se dit Nekhlioudov à Panovo et cette pensée l'emplit de joie, comme elle illumine le marchand du récit allégorique « Maître et serviteur » lorsqu'il se couche sur son serviteur pour lui préserver la vie au prix de la sienne propre, dans la tempête de neige.

Cependant la rencontre avec le peuple paysan avorte à moitié dans *Résurrection*. Aucune illumination religieuse n'en résulte. Et un autre peuple attend le prince Nekhlioudov, celui des villes, des prolétaires, des gueux qui errent sans terre, ni logis, le peuple déraciné. C'est d'abord dans le train, à la fin de la deuxième partie, qu'apparaît ce peuple-là. Les habits de maître de Nekhlioudov troublent un peu les passagers, mais peu à peu on l'oublie, les langues se délient et Nekhlioudov entend alors la grande plainte du peuple et, ce qui est encore plus important, la grande philosophie du peuple : le pardon et l'oubli. En témoigne l'histoire de Tarass, empoisonné par sa femme, qui retourne à la prison la chercher, obtient sa libération sous caution grâce à un pot-de-vin, et la ramène chez lui. « Ça ne peut être que l'œuvre du Malin, dit le jardinier. Est-ce qu'un homme peut de lui-même penser à perdre une âme ? » Telle est la réponse du peuple au problème du Mal : le mal n'existe pas dans

l'homme, il ne sert à rien de juger, de condamner, c'est le Malin qui est responsable...

Ainsi le peuple condamne-t-il spontanément tout l'appareil de la justice humaine, avec ses juges, ses greffiers et ses bourreaux...

Mais la rencontre la plus significative avec le peuple est celle que fait Nekhlioudov sur le bac au chapitre 21 de la troisième partie. Tolstoï s'inspire ici d'un personnage bien réel, qui lui avait écrit, un certain Laptev. Nous avons le texte de la lettre que ce singulier révolté adressa à Tolstoï. L'anarchisme absolu de ce contestataire qui refuse à l'État jusqu'au droit de le désigner par un nom frappa profondément l'écrivain : dans ce refus de la propriété poussé jusqu'à une extrémité aussi radicale, Tolstoï pressentait la signification et la vocation même du peuple russe. Négation radicale de toute « propriété » même culturelle, religieuse ; cet homme sans nom et sans foi démontre par son « non » obstiné à toutes les requêtes de la société que l'homme ne saurait « avoir » ni religion, ni maison, ni âge, ni nom, ni même père ou mère. Il est entièrement refus, *il n'a plus rien*. Au prince Nekhlioudov qui a tant de peine à se défaire, même dans ses spéculations philosophiques de ses *possessions, de ses biens*, « l'homme sans foi » apporte la démonstration d'un radical refus, d'une humanité totalement débarrassée du sentiment de propriété : cet homme, c'est le véritable homme russe, il est l'essence même du peuple russe, hâisseur de l'argent. D'ailleurs « l'homme sans foi » refuse l'aumône de Nekhlioudov : il ne prend pas d'argent...

Quelques jours après, Nekhlioudov, qui visite la prison en compagnie du directeur et du pasteur anglais envoyé par la Société Biblique ¹ revoit le vieillard dans une cellule des déportés. « Vêtu de guenilles — une simple chemise couleur de cendres et déchirée à l'épaule, un pantalon de même teinte — il était assis par terre, pieds nus, près d'une couchette, et fixait sur les arrivants des yeux sévères et inquisiteurs ». Juge impitoyable et apocalyptique, dans sa royauté de guenilles et de cendres, il dénonce le signe de l'Antéchrist sur le front des hommes : « Il a commencé par dépouiller tout le monde, toute la terre. Toutes les richesses. Il les a volées aux gens et il s'est vautré sur elles et tous ceux qui marchaient contre Lui, Il les a battus et après seulement Il a écrit la Loi qui défend de piller et de tuer ». (III, 27). C'est donc ce vieillard loqueteur qui nous transmet le message du peuple : c'est peu de dire que « la propriété, c'est le vol » (Tolstoï avait rencontré et lu Proudhon, il l'admirait profondément), c'est la Loi même qui est l'œuvre de l'Impur, du grand Pilleur et du grand Tueur.

¹ Ce pasteur tout comme le prédicateur Kisewetter que Nekhlioudov entend prêcher chez la comtesse Wolff, est inspiré à Tolstoï par un personnage réel, un prédicateur anglais, disciple de Lord Redstock, le Docteur Baeker. Tolstoï a scindé le personnage en deux, pour les besoins de sa satire : un prédicateur du grand monde et un propagandiste des prisons.

L'épigraphie grandiose d'*Anna Karénine* est ici reprise en une langue encore plus terrifiante, celle de l'Apocalypse, celle du peuple : efface d'abord le sceau de l'Antéchrist sur ton front et alors il n'y aura plus pour toi ni voleur, ni assassin !

Le clergyman anglais hausse les épaules et déclare : « He is crazy ». Mais nous, lecteurs, comprenons que le comte Tolstoï est parvenu ici au point le plus extrême de sa révolte et de son millénarisme. Ce signe de l'Antéchrist au front des humains, c'est la Propriété elle-même ; le fardeau et la tare que Tolstoï porte depuis toujours et supporte de moins en moins depuis la crise de 1881, dont il essaie en vain de se débarrasser au détriment de ses personnages, qu'il fait endosser à Nekhlioudov — voici que cet « homme sans nom » dans ses loques couleur de cendres lui apprend comment s'en affranchir : par le rejet total, en bloc de la société, du Christ des églises, de l'individualité sociale, de l'« identité » même jusques et y compris son propre nom, étiquette dont la société nous affuble... Extraordinaire leçon d'anarchisme que Tolstoï n'ose même pas prendre à son compte et qu'il confie à ce réfractaire absolu : le peuple russe, sectaire et anarchiste par vocation...

IX

« L'homme sans foi » est un « begun », c'est-à-dire qu'il appartient à la secte des « fuyards ». Cette secte apparut au XVIII^e siècle ; elle est une émanation de la secte des « philippiens », la branche la plus radicale et fanatique des schismatiques vieux-croyants. Les « philippiens » pratiquaient le suicide collectif par le feu pour mieux résister à l'Antéchrist, c'est-à-dire au tsar qui avait imposé les réformes de Nikon. Ils se brûlèrent souvent eux-mêmes dans les marais profonds de la province de Pochekhonié. Mais comme ils ne se brûlaient pas tous, et qu'ils payaient l'impôt, un certain Euthyme fonda la secte des « fuyards », qui, pour mieux résister à l'Antéchrist du pouvoir impérial, préconisait le refus du passeport (l'« identité »), de l'argent (marqué au sceau de la Bête) et de la reproduction humaine. Les « fuyards » étaient des « purs » qui refusaient donc radicalement tout commerce avec l'impur, que ce fût l'État, l'argent ou le sexe. L'homme que Nekhlioudov rencontre sur le bac est un de ces « fuyards » appelés encore « errants » ou « sans-argent ». Dans une variante des brouillons il explique longuement que ce n'est pas lui qui « erre » — il sait où il va —, mais ce sont les autres, les sédentaires soumis à la Bête, qui en réalité sont de malheureux « errants » ignorant leur propre destination. (Encore « l'inversion optique » caractéristique de Tolstoï !) Les « fuyards » se baptisaient eux-mêmes, pour ne pas l'être par les impurs, et ils étaient par conséquent les seuls à connaître leur nom de baptême, des « sans-nom » pour tous les autres.

Or ce « fuyard » sans père, ni mère, ni femme et qui est chargé par Tolstoï de croiser le chemin de Nekhlioudov et de lui délivrer ce message radical est apparenté à un des révolutionnaires, le plus cher à Tolstoï, le chaste et silencieux Simonson (appelé dans les brouillons Wilhelmson) que Katioucha décide de suivre, qu'elle épouse symboliquement, car il s'agit d'une union entre « parfaits », qui ne sera pas consommée. Tolstoï nous expose longuement la philosophie de Simonson. À son procès il a refusé de répondre, comme le « fuyard ». En déportation il s'est forgé une doctrine religieuse : « Cette doctrine établissait que dans le monde tout est vivant, rien n'est mort, que tous les objets que nous considérons comme morts, inorganiques, ne sont que les éléments d'un énorme tout que nous ne pouvons embrasser, et que pour cela le devoir de l'homme en tant que particule d'un grand organisme, consiste à soutenir la vie de celui-ci et celle de tous ses éléments vivants. Aussi considérerait-il comme criminelle la suppression de tout ce qui est vivant (...). Sur le mariage, il avait également sa théorie, qui proclamait que la reproduction est la plus basse des fonctions de l'homme, la plus haute consistant à servir des êtres déjà existants. Il trouvait la confirmation de ce concept dans l'existence des phagocytes (...) Il se proclamait un phagocyte social. »

Dans les brouillons, il est dit de lui, que, dans son exil d'Arkhangelsk « il avait vécu seul, se nourrissant exclusivement de grain, et s'était constitué une théorie philosophique sur l'obligation de ressusciter matériellement tous les morts ». Cette phrase rend encore plus évident qui a servi de prototype à Simonson : il s'agit du célèbre bibliothécaire du Musée Roumiantsev, Nicolas Fiodorov, un ami de Tolstoï qui lui avait souvent exposé son concept de la « philosophie de la cause commune ». Les idées de Fiodorov étaient connues de Soloviev et de beaucoup de penseurs russes. Elles ne furent exposées au grand jour que posthumément, en 1906, lorsque son disciple Peterson publia *La philosophie de la cause commune*. Tolstoï connaissait également Peterson, dont le nom, déformé, a donné Simonson. L'idée centrale de Fiodorov est la hantise de la mort et de l'inutilité des morts. La tâche unique et absolue est de restaurer l'unité et la fraternité, l'unité de tout le biologique, de l'homme et du cosmos, du vivant et des morts. La résurrection qu'exige Fiodorov doit être immanente, *hic et nunc* ; l'unité du cosmos doit être matérialisée (il rêvait de voyages cosmiques). Le renoncement à l'égoïsme rétablirait une universelle fratrie cosmique.

Simonson qui se veut un « phagocyte social » est au service de l'utopie radicale de Fiodorov. Comme le fuyard du bac, il résilie toute identité, tout attachement domestique, toute chaîne sociale. Il se conçoit comme une « particule d'un grand organisme ». Le fuyard du bac est la version religieuse, ancienne, populaire de ce radicalisme utopique ; Simonson en est la version consciente, révolutionnaire, « fiodorovienne ». Ces deux rencontres que fait Nekhlioudov-Tolstoï sont le symptôme d'un certain désarroi de Tolstoï : la

« purge », le « repentir », les formes chrétiennes encore du radicalisme tolstoïen ne suffisent plus. Nekhlioudov risque de devenir un prêcheur ridicule et inutile comme Kisewetter ou l'Anglais de la Société Biblique. Tolstoï juge lui-même durement son engouement éphémère pour les idées naïves du pasteur économiste Henri George et son idée de réforme par l'établissement d'un impôt unique, d'un Single Tax qui serait un impôt foncier.

Ce n'est pas réformer qu'il faut, c'est refuser. Pas modifier, mais « fuir », subvertir totalement comme font le « fuyard » qu'on enferme en vain dans un hôpital psychiatrique (déjà !) et l'humble Simonson pour qui « tout est vivant » sur cette terre. L'« homme sans foi », l'« homme sans loi » indique la vraie direction : le refus absolu de toutes les médiations (famille, État, société, religion), l'exigence immédiate et totale du salut universel, de la « résurrection » fiodorovienne. Un terrifiant « tout ou rien ».

Le « tout ou rien » de Fiodorov a fasciné les poètes de la Révolution russe. Il a été le maître à penser de Maïakovski, le maître à rêver d'Andreï Platonov, tous deux des « millénaristes » de la Révolution qui exigent qu'êtres vivants et choses s'unissent dans la grande communion, le grand soleil communiste. Bien avant eux l'anarchiste Tolstoï a été secrètement séduit par Fiodorov, par un Fiodorov qui n'est que la mise en forme intellectuelle du millénarisme des « fuyards », des « errants », des « sans-argent », de tous ces rêveurs fanatiques d'un royaume de Dieu immanent, immédiat, un rêve qui habite le grand seigneur Léon Nikolaïevitch Tolstoï depuis longtemps, par intermittence, mais avec de furieux accès.

Relu à la lumière de cette exigence millénariste *Résurrection* devient plus qu'un apologue sur le repentir, plus qu'une gigantesque odyssée carcérale, plus qu'un ardent débat entre la non-violence tolstoïenne et la violence révolutionnaire, plus qu'une immense fresque satirique sur les bourreaux empanachés ou les catins décolletées du « faux grand monde » : une entreprise de *ressusciter* la société, l'univers, l'égout humain, le sinistre déblai où circule le train blafard de l'histoire. Il faut que chaque brin d'herbe au fond des cours de prison et chaque épave au fond de cloaque humain puisse ressusciter *hic et nunc*. Tolstoï réclame tout et tout de suite.

Mais son *alter ego*, son double de toujours, le « mondain » repent, ce gentilhomme terrien culpabilisé, ce sensuel rougi par la chasteté qu'est Nekhlioudov-Tolstoï est incapable d'être le porteur, le vecteur de cette exigence inouïe. Il la pressent, il la croise, il en souffre. Mais les vrais chercheurs de Dieu, les vrais « fuyards » hors de la cloaca maxima, de l'égout puant de l'histoire, ceux-là, dans *Résurrection*, lui signifient son congé. Tolstoï le sait. C'est pour cela que le hante durant la dernière décennie de sa vie, un personnage d'un dramaturge qu'il hait : le roi Lear. Comme Lear il demande son congé, obtient son congé et erre dans la lande, rendu fou par sa propre

décision de tout rompre. Tolstoï est alors hanté par la *fuite*, l'effacement. Il songe à écrire un récit sur le starets Fiodor Kouzmitch, un ermite sibérien en qui la légende voyait l'empereur Alexandre I^{er} repenté et qui aurait mis en scène sa fausse mort à Taganrog. Il écrit la pièce *Le cadavre vivant* qui met en scène un homme qui a lui-même scellé son « effacement » des vivants.

Au fond, c'est toujours le « fuyard » du bac qui le hante. Il a reconnu l'exigence radicale qu'il nourrit en lui-même. Fuir, fuir comme ces millions d'errants, de « beguny », de sectants, de révolutionnaires, de déportés...

X

Ce feu ravageur a nourri le roman de *Résurrection*, comme il a dévoré Tolstoï lui-même. Il y a eu, dans la littérature russe, quatre grandes descentes aux enfers carcéraux de la société. Celles de Dostoïevski (1862), de Tchekhov (1894), de Tolstoï (1899) et de Soljenitsyne (1974). Dostoïevski découvrit au bagne les forces profondes du caractère et du peuple russe, et en fut régénéré. Tchekhov était animé, pour son exploration scrupuleuse au bagne de Sakhaline par la compassion pour les hommes. Soljenitsyne fut soutenu par sa découverte de la sainteté. Tolstoï, lui, est guidé par son radicalisme millénariste. *Résurrection* est un livre à la recherche d'un genre. Du schéma typiquement tolstoïen de la « conversion » d'un homme, fondée sur le repentir, *Résurrection* garde la fable initiale : l'histoire de Katioucha Maslova et du prince Nekhlioudov. C'est cette histoire-là qui a inspiré au poète Alexandre Blok son célèbre poème : « Sur la voie ferrée » (1910), poème suggéré par la scène où Katioucha, enceinte, aperçoit à la petite gare de Panovo Nekhlioudov assis dans un fauteuil de velours par la vitre d'un compartiment illuminé.

« Deux grosses bougies à moitié consumées brillaient sur la tablette près de la fenêtre. Lui, en pantalon collant et chemise blanche, assis sur le bras du fauteuil et appuyé au dossier, riait. Dès qu'elle l'aperçut elle frappa au carreau de sa main transie » (I, 37). La course haletante de Katioucha, sous la pluie, sur les planches mouillées de ce quai de campagne symbolise le destin même de la malheureuse. « Au cours de cette nuit terrible, elle cessa de croire au bien » écrit Tolstoï. C'est cet instant où s'abolit l'innocence, où périt l'espérance que Blok a constamment exprimé dans sa poésie. Les wagons bleus de la première classe, les jaunes de la deuxième, les verts de la troisième passent inexorablement et abandonnent Katioucha à son désespoir. Seul l'enfant qui remue dans son ventre l'empêche de se jeter sous les roues.

Les wagons défilaient comme toujours,
En grinçant et tressautant
Les bleus et les jaunes se taisaient,
Les verts chantaient et sanglotaient.

Mais de la « crise » de Nekhlioudov et de l'« écrasement » de Katioucha, Tolstoï, lui, a voulu faire autre chose : cette fois-ci l'itinéraire tolstoïen change et s'enfonce dans le paysage blafard des bas-fonds et des geôles de la société. Blok murmure dans son poème :

Ne lui posez aucune question
Tout lui est égal, tout lui fait mal.
Par l'amour, la boue ou les roues,
Qu'importe ! elle est écrasée

Tolstoï, lui, pose la question, entame une enquête immense, descend dans l'enfer putride des prisons, scrute les détenus, polémique avec les « idéologues » révolutionnaires, interroge le peuple, écoute le « fuyard » loqueteux du bac. Que faut-il faire ? À cette question *russe* par excellence, Nekhlioudov ne sait trop quoi répondre, mais l'autre Tolstoï, le Tolstoï qui rêve sa « fuite » définitive répond par la médiation du « begun » : il faut fuir l'Antéchrist, il faut cesser de posséder quoi que ce soit, même un nom, il faut cesser d'imaginer des « œuvres », il faut renoncer absolument à tout pour tout avoir immédiatement et ressusciter le monde des vivants et des choses. L'exigence utopiste, millénariste qui habite Tolstoï l'a poussé, presque malgré lui, dans cette entreprise de *Résurrection* qui a duré dix ans. *Résurrection*, c'est la naissance d'un nouveau roman, le roman « tendancieux », le roman idéologique, hanté par l'impossible exigence utopique de tout ressusciter. *Guerre et Paix* était, si l'on veut, un roman total parce que Tolstoï tentait d'inclure toutes les étapes d'une évolution humaine et l'unité de *Guerre et Paix*, c'était précisément la durée des hommes, la durée qui fait naître, croître, souffrir, vieillir, mourir et renaître. *Résurrection* se veut aussi un roman total, mais cette fois-ci le Tolstoï millénariste refuse la durée et exige tout tout de suite : le salut total de la création. C'est peut-être ce qui fait de *Résurrection*, paru quand naissait le XX^e siècle, un signe avant-coureur des grands soubresauts millénaristes de notre siècle.

PREMIÈRE PARTIE

LES FONDATEURS DU MYTHE

CHAPITRE VI

LA PEAU DE CHAGRIN TCHEKHOVIENNE

[Retour à la table des matières](#)

Le discours habituel sur Tchekhov est profondément contradictoire. On parle de sa « bonté », de son « humanisme », de ce qu'il appelait lui-même le « talent humain de la compassion » ; mais on doit bien constater que l'œuvre tchekhovienne est une des plus cruelles qui soit, que l'auteur d'« Une morne histoire », des « Paysans », du « Ravin », n'est pas tendre pour les êtres humains ; on évoque alors la « pudeur » de Tchekhov, la « discrétion » de Tchekhov, son « stoïcisme ». Il m'a toujours semblé que ce discours sur Tchekhov ne « tenait » pas face au texte. Relisez ce court chef-d'œuvre : « L'envie de dormir », petit condensé de cruauté, d'indifférence, d'ignominie humaine. Cette jeune bonne que sa patronne houspille, exploite, tyrannise, qui ne ressent plus qu'une invincible « envie de dormir » et qui étouffe le bébé confié à sa garde pour pouvoir enfin sombrer dans un épais sommeil... Il y a, bien sûr, l'interprétation « historique », il y a la fameuse tirade de Verchinine : « Dans deux ou trois cents ans, deux mille ans peut-être, il y aura une vie nouvelle, heureuse. Nous n'aurons point part à cette vie, bien sûr, mais c'est pour elle que nous vivons, que nous travaillons, que nous souffrons. C'est nous qui la créons, et c'est là l'unique but de notre existence et, si vous voulez, notre seul bonheur. Le bonheur, c'est le lot de nos lointains petits-fils ». Des générations de metteurs en scène se sont fourvoyés en mettant sans autre la voix de l'auteur derrière celle de Verchinine. Il faut n'avoir pas lu tout le reste de l'œuvre de Tchekhov pour ne pas voir éclater ici la *dérision*. Le metteur en scène soviétique Efros, lorsqu'il joua la pièce à la fin des années 60 faisait crouler la salle de rire tant il soulignait cette dérision du texte. Il est vrai qu'un public soviétique est peut-être mieux à même d'en juger qu'un public occidental. Il faut donc n'avoir pas entendu les hurlements à la mort du héros

d'« Une morne histoire » pour ne pas apercevoir la fantastique destruction de l'idée à laquelle se livre Tchekhov. L'« idée », l'« engagement », la « tendance », bref la spécificité russe, la maladie russe qui a nom « intelligentsia », cette chevalerie athée du « progrès » a trouvé en Tchekhov son plus cruel persécuteur, bien qu'elle l'ait adulé beaucoup plus que Tolstoï et Dostoïevski.

Un critique s'en est aperçu et l'a dit dès 1905, un an après la mort de Tchekhov, mais ce critique était le plus sombre penseur qu'ait jamais eu la Russie : Léon Chestov. Il publia en 1905, dans la revue *Questions de vie* un article assez extraordinaire intitulé « La création ex nihilo ». Chestov n'y va pas par quatre chemins. « Prenez les nouvelles de Tchekhov, écrit-il, examinez-les chacune à part ou toutes ensemble ; voyez Tchekhov au travail : il a toujours l'air de se tenir en embuscade et de dépister les espoirs humains. Et soyez tranquilles pour lui, il n'en laissera échapper aucun. » Thomas Mann voyait dans les affres du héros d'« Une morne histoire » la figuration des affres de l'écrivain lui-même : « Est-ce que je ne trompe pas les lecteurs avec mon talent, puisque je ne sais pas répondre aux ultimes questions ? ». La détresse tchekhovienne était pour lui la détresse de l'écrivain (lettre de juillet 1954). Mais pour Chestov ce n'est pas l'angoisse de l'écrivain, c'est celle de l'homme tout court : « Le vrai. L'unique héros de Tchekhov est l'homme désespéré ».

Il y a chez Tchekhov un satiriste qui reste, jusqu'à la fin de sa vie, en éveil, guettant les épisodes de la sinistre comédie humaine. La lecture de ses carnets est à cet égard fort instructive. « Quand on vit à la maison, au calme, la vie semble ordinaire, mais dès qu'on sort dans la rue et qu'on se met à observer, à interroger, en particulier les femmes, la vie est atroce ». Tel jeune homme qui s'intéresse à la littérature devient censeur et fait carrière... sur le dos de la littérature. La mère conseille à la fille d'aller faire le boulevard... mais elle est si laide que personne n'en veut, sauf trois poivrots qui lui refilent un billet de loterie périmé. Un malade imaginaire se fait découvrir une malformation au cœur, « il ne se marie pas, renonce aux représentations d'amateurs, ne boit plus, marche en retenant son souffle » ; au bout de onze ans on lui démontre qu'il a un cœur en parfait état. Mais trop tard ! il ne peut plus revenir à la vie normale et « a simplement pris en haine les médecins et rien de plus ». Est-ce le médecin ou l'observateur des loufoqueries sinistres de la vie qui note : « Il mourut de la peur du choléra », ou encore observe qu'on a laissé ses gants à un cadavre... Est-ce le misogyne qui écrit : « Après son mariage tout — politique, littérature, société — cessa de l'intéresser » ? ou encore : « Si vous craignez la solitude ne vous mariez pas » ? Est-ce le positiviste prônant l'indifférence stoïcienne qui souligne : « La mère est progressiste, le père aussi ; ils donnent des conférences, écoles, musées, etc... Ils gagnent de l'argent. Leurs enfants sont des gens ordinaires : ils le dépensent, jouent en Bourse » ? Est-ce l'humoriste qui conclut : « La vie paraît grande, vaste, mais on est assis sur une pièce de cinq kopecks » ? Est-ce l'avocat du progrès qui résume : « Nous nous

échinons à changer la vie afin que nos descendants soient heureux, mais nos descendants diront comme d'habitude : tout était mieux avant, la vie d'aujourd'hui est pire que celle d'hier » ?

Il est vraiment stupéfiant que l'intelligentsia russe ait tellement adoré « son » écrivain, le Tchekhov des pièces et des nouvelles. Était-ce aveuglement ou masochisme, ou les deux conjugués ? Était-ce parce que le positivisme de Tchekhov, qui doit être pris comme une politique, du moindre désespoir, une politique des « petits pas » camouflant le désespoir profond, était interprété comme une adhésion à l'idéologie moyenne de cette intelligentsia russe des « zemstvos » et des écoles du soir ? L'atroce tableau que Tchekhov fait de la vie paysanne, avec sa chape de cruauté, ses infanticides, ses assassinats à la faux ou à l'eau bouillante pouvait-il satisfaire un certain civisme des « Lumières », un certain philistinisme du « progrès » ? Mais pourquoi noter dans le carnet : « Dans la grange ça pue : il y a dix ans des faucheurs y ont passé la nuit et, depuis ça pue ». En vérité on a l'impression que c'est toute la Russie tchekhovienne qui, comme la petite bonne, « a envie de dormir », la Russie de « Groseille à maquereaux » et d'« Ionytch », celle de « La maison à mezzanine » et de « L'homme à l'étui ». Une pesanteur odieuse rend les bonnes œuvres hypocrites, la beauté une souillure, l'art une veulerie pleutre et cynique, l'amour une simagrée caméléonesque. Quant aux pauvres élans d'une Irina, aux velléités d'un Dr Astrov, ils cèdent vite à cette pesanteur. « Pour la sensation du bonheur il est en général exigé autant de temps que pour remonter une montre » (*Carnets*).

À remonter la montre, le candidat au bonheur oublie son bonheur et voici Astrov qui se lamente : « Et puis la vie par elle-même est chose ennuyeuse, bête et sale... Elle est visqueuse (...) mon cerveau fonctionne, mais les sentiments sont émoussés. Je ne désire rien, je n'ai besoin de rien, je n'aime personne. »

Chestov pensait que le secret de Tchekhov était le refus de l'irrationnel, de la mort. Jean-Louis Barrault a parlé de « l'escamotage de l'existence » auquel se livre l'auteur de la Cerisaie. Tous ont senti que l'essentiel chez Tchekhov était l'inconfort, l'inadaptation au temps et à l'espace. Ou plutôt une inadaptation au temps qui déclenche chez lui une curieuse angoisse de l'espace. Cette maladie tchekhovienne a certainement de profondes résonnances hors de Russie, puisqu'on aime, admire, traduit et joue Tchekhov inlassablement hors de Russie. Mais, nous le verrons, elle a aussi une spécificité bien particulière, elle traduit un moment de la culture russe où celle-ci perd l'unité miraculeuse qu'elle avait élaborée au « siècle d'or » de sa littérature.

« La mort est terrible, mais plus terrible encore serait la conscience que tu vas vivre éternellement, que tu ne mourras pas. » Cette réflexion des *Carnets* marque les limites de l'angoisse tchekhovienne : le temps est terrible, mais l'éternité est pire encore. Dans ces limites se joue la sinistre comédie

tchekhovienne de l'inauthenticité. Gourov, dans « La dame au petit chien » souffre en définitive de ne pas être ce qu'il est : « Il semblait toujours aux femmes autre qu'il n'était, et elles aimaient en lui non pas lui-même, mais une créature de leur imagination et qu'elles recherchaient avidement dans leur vie ; puis, lorsqu'elles découvraient leur erreur, elles l'aimaient néanmoins ». Le début de la phrase n'est pas particulièrement tchekhovien, mais la fin l'est. À Oreanda, autour du banc, où il est assis à côté d'Anna face à la mer, dans le cri aigu des cigales, Gourov songe à l'éternité, à son « indifférence » pour l'homme ; mais cette haute pensée n'est que la traduction de son exaltation érotique et cette exaltation est déjà grignotée par la mort : « assis aux côtés d'une jeune femme qui, ce matin à l'aube, lui semblait si belle... » Lorsque le grignotage a avancé, il faut se séparer, il faut changer d'espace. Plus tard, dans la petite ville de S., il se fait indiquer l'hôtel particulier où elle habite. Il croit pouvoir ranimer son amour, remonter le temps, mais l'espace est là, qui lui répond : « Gourov se rendit sans hâte à la rue Vieille des Potiers, trouva la demeure. Juste en face s'étirait une palissade, grise, sans fin, avec des clous. — C'est une palissade à faire fuir, pensa Gourov en considérant tantôt les fenêtres, tantôt la palissade ». Il hait la palissade. Elle signifie son propre enfermement dans le temps. Un peu plus tard il regarde Anna pleurer dans une chambre meublée à Moscou : « Qu'elle pleure ! je vais rester un peu » pense-t-il : en fait il remonte sa montre, cette montre tchekhovienne du bonheur qu'il faut continuellement remonter.

Ni l'amour, ni la haine, ni la révolte ne tiennent longtemps précisément à cause de ce « ressort » du temps. Dans « La princesse » le docteur sort un instant de ses gonds, dit ses quatre vérités à la coquette froide, indifférente, égoïste, cruelle qui torture hypocritement son entourage et vient faire de fausses dévotions au monastère. C'est un long acte d'accusation, précis, terrible. Mais à peine est-il achevé, « l'horloge sonna les trois quarts d'heure, sans doute neuf heures moins le quart. La princesse se leva et se dirigea sans rien dire vers le portail. Elle se sentait offensée et elle pleurait ; il lui semblait qu'arbres, étoiles et chauves-souris avaient pitié d'elle ». L'insurrection du docteur est marquée par ce carillon, elle ne résiste pas au temps. Déjà il marmonne des excuses. Demain il va demander pardon. « Princesse, dit-il en soulevant son chapeau et en souriant d'un air coupable, je vous attends ici depuis longtemps. Pardonnez-moi, au nom de Dieu... Un sentiment mauvais, rancunier m'a emporté hier... » La mauvaise éternité du mensonge est restaurée. La princesse, en quittant le monastère au milieu des prosternations, se dit en fermant les yeux : « Comme je suis heureuse comme je suis heureuse ! »

Ce n'est pas le triomphe du paraître sur l'être, c'est la dissolution de l'être. Il n'y a pas de sol où construire, c'est « la création ex nihilo ». Il faut se raccrocher à quelque chose, parasiter sur quelque chose. C'est le sujet de « Petite âme ». Le diminutif affectueux et enfantin traduit morphologiquement

l'immatunité fondamentale non seulement d'Olenka, cette femme qui « épouse » le cirque d'un premier mari, le négoce de bois d'un second, l'art vétérinaire d'un troisième, puis les leçons et devoirs du lycéen Sacha... « Petite âme » n'a pas d'opinion, elle « épouse » celles de son compagnon, le parasite, le surpasse, l'étouffe. « Elle voyait autour d'elle des objets et elle comprenait tout ce qui se passait tout autour, mais elle ne pouvait se faire une opinion et ne savait absolument pas de quoi parler. Et comme c'est terrible de n'avoir aucune opinion ! » Le réel s'effrite autour de « Petite âme », il régresse au niveau infantile, la bouteille se dresse absurdement, la pluie tombe absurdement, la charrette passe absurdement. Gorki comparait « Petite âme » à une souris grise et s'inquiétait de cet esclavagisme forcené. Mais Tolstoï, au contraire, fut enthousiasmé, écrivit une préface à ce récit, à proprement parler stupéfiante : « Tchekhov, comme Balaam, s'apprêtait à maudire, mais le dieu de la poésie le lui interdit, lui ordonna de bénir et il bénit ; il entoura cet être charmant d'une telle aura qu'elle reste à jamais le modèle de ce que peut être la femme pour se rendre heureuse elle-même et rendre heureux ceux à qui le destin la lie. » Tchekhov met à nu la dépendance absolue de « Petite âme », Tolstoï s'en enchante...

Le même processus de dévitalisation, de rapetissement, d'isolement frappe Ionytch, ce médecin de campagne célibataire, tyrannique, cupide ; ni lui, ni la jeune fille à qui il a autrefois demandé sa main ne sont coupables ; l'élan n'a duré qu'un instant, travesti par un mauvais romantisme symbolisé par les romans indéfiniment ennuyeux et renouvelés de Madame Tourkine. C'est aussi le sort du « Prélat ». C'est un homme bon, généreux, mais seul. « De tout le temps qu'il était ici, pas un être humain n'avait parlé avec lui sincèrement, simplement, humainement ; même sa mère, la bonne mère avait changé ». Les visages se fondent devant lui dans une étrange brume... L'évêque ne voit plus les hommes présents, seul reste un vestige d'enfance qui s'enfonce dans le lointain...

Un récit allégorique de Tchekhov, « Le pari » retiendra notre attention à cause de ses deux dénouements. C'est l'histoire d'un homme qui parie avec un banquier qu'il sera capable de rester volontairement quinze ans en prison. Vers la fin du délai le banquier, qui a parié deux millions, appréhendant de perdre son pari et de se ruiner, pénètre dans la prison du captif volontaire et s'apprête à le poignarder ; mais il aperçoit la lettre que le captif assoupi vient d'écrire, disant son mépris des hommes et de l'argent et annonçant qu'il va s'évader un jour avant le délai pour prouver son souverain dégoût. Ce dénouement est « tolstoïen ». Mais Tchekhov a écrit un autre dénouement où l'ancien captif évadé revient, malgré sa lettre de renonciation, faire chanter le banquier qui d'ailleurs s'est ruiné même sans son aide. Ceci c'est le dénouement « tchekhovien » ; c'est le pari perdu par tous. Que Tchekhov ait publié la version « tolstoïenne » prouve peut-être qu'il avait peur de se démasquer jusqu'au bout. Un autre récit allégorique, « Sans titre » reprend le thème de la

lâcheté universelle. L'évadé de Sodome venu reprocher aux moines leur inaction a trop bien décrit les péchés de la ville : « Lorsque le lendemain matin il sortit de sa cellule, il ne restait plus un moine au monastère. Tous avaient fui à la ville ».

Le temps est une prison ; il détruit irrévocablement. Et le héros tchekhovien n'a qu'une évasion possible : celle de l'espace. Une grande partie du charme, de la gaucherie, de « l'esquisse » tchekhovienne provient de cette rêverie d'espace qui compense la geôle du temps. La structure de skaz (récit oral) de plusieurs récits n'a d'autre but que de procurer ce second espace, espace du narrateur-promeneur, qui est la nécessaire bouffée d'oxygène. C'est tout à fait remarquable dans « Groseille à maquereau » qui s'ouvre sur un paysage immense et silencieux, rendu encore plus présent par *l'attente de la pluie*. « Groseille à maquereau » est un des récits les plus mélancoliques de Tchekhov, son thème en étant le paradoxe du bonheur : plus l'homme est heureux, plus il s'enferme (cultive son rêve de groseille à maquereau), s'isole et par conséquent s'éloigne du vrai bonheur. Il est comme l'accidenté amputé qu'on traîne de force à l'hôpital mais lui ne songe qu'à retrouver sa jambe car il y a vingt roubles cachés dans la semelle de sa botte... Ivan Ivanytch exprime fort bien ce paradoxe du bonheur : « À mes pensées sur le bonheur humain se mêle toujours un arrière-goût de tristesse ; lorsque je vis cet homme heureux je fus pris d'un sentiment pesant, proche du désespoir ». Le « bonheur » de la majorité des hommes le rend fou. « Il faut qu'à la porte de chaque homme satisfait, heureux se tienne quelqu'un avec un maillet et frappe jour et nuit pour rappeler qu'il y a des malheureux et que, si heureux qu'il soit, la vie saura bien lui montrer ses griffes un jour ou l'autre, le malheur fondra sur lui : maladie, misère, pertes ; et personne ne le verra, ni ne l'entendra comme aujourd'hui, il ne voit ni n'entend les autres ». Dans le village russe d'autrefois toute la nuit le veilleur tapait avec son maillet. Tchekhov nous appellerait-il à *veiller* nous aussi ? Non, car celui qui prononce ces sages paroles stoïciennes refuse aussitôt après le bonheur collectif, le bonheur futur, le bonheur à *attendre* : « Je suis déjà vieux et inapte au combat, je ne sais même pas haïr ». D'où l'impérieuse nécessité de l'évasion dans l'espace, de la transmutation du temps oppresseur en espace libérateur : « Ce n'est pas trois archines de terre qu'il faut à l'homme, ni une propriété avec cour et jardin, mais le globe terrestre entier, la nature entière, l'espace, pour y déplorer les dons de son esprit libre ». Le vieux « prélat » mourant s'échappe sur une vision de chaussée russe et d'horizon sans fin. Les narrateurs de « L'homme à l'étui », après avoir enterré Belikov voient tout l'espace s'ouvrir devant eux au clair de lune. À l'étui de la vie, de la bêtise, des contraintes s'oppose un « grand champ à l'extrémité gauche du village, visible loin, jusqu'à l'horizon, et tout baigné de lune dans sa largeur, sans un mouvement ni un bruit ». Cette poétique de l'espace, si fondamentale depuis « La steppe » jusqu'aux derniers récits, est plus sensible dans la prose qu'au théâtre où elle semble se parodier elle-même. L'évasion spatiale rend supportable, vivable l'univers tchekhovien, elle donne son sens à la soumission

des êtres tchekhoviens. On se rappelle l'extraordinaire exercice de spatialisation » du récit qu'est « La steppe ». On voit passer dans « La steppe » l'homme *heureux*, Constantin, l'« amoureux comblé, heureux à en être triste ». Sa présence accable les hommes regroupés autour du braséro. « Son sourire, son regard, chacun de ses gestes exprimaient un bonheur accablant ». Comme chaque fois que le temps devient insupportable (« l'homme heureux » rend tous les participants conscients du gâchis de leur propre temps), c'est l'espace qui prend le relais : « À mesure que le feu s'amenuisait, le ciel nocturne éclairé par la lune devenait plus visible. On pouvait distinguer la route sur toute sa largeur, les ballots, les brancards, les chevaux qui mastiquaient et, de l'autre côté, la silhouette indécise de la deuxième croix... » C'est le dégoût tchekhovien devant le temps. Le refus du « grignotage » qui a sans doute fait avorter les projets romanesques de Tchekhov, qui a toujours provoqué le « rétrécissement » de ses projets, véritables « peaux de chagrin » (l'expression est du critique soviétique Papernyj) qui se rapetissent dans le processus littéraire. Seule s'élargit la digression spatiale, *l'échappée* du regard, ciel lourd et vaste qui attend la pluie, fugue hors du temps...

Si l'intelligentsia russe a tellement choyé et admiré Tchekhov, c'est qu'elle se reconnaissait dans sa philosophie positiviste, ses héros « moyens », sa dénonciation de l'obscurantisme, de la dépravation et de l'oisiveté. Les hurlements à la mort du vieux professeur, le dépérissement des êtres « en étui », ce n'était pas elle... Tchekhov camouflait bien chacune des plaies qu'il ouvrait. La plus importante, celle qui fait de lui un précurseur, c'est le saccage de l'harmonie culturelle russe du XIX^e siècle, de cette « double culture » sur laquelle est édifiée la littérature du grand siècle russe. Non seulement la *Cerisaie*, mais de très nombreuses œuvres évoquent la perte de cette harmonie dualistique, celle du seigneur tolstoïen à la fois européen et paysan russe. Avec Tchekhov le monde paysan retourne à son isolement quasi ethnographique (« Dans le ravin »). Le minotier du récit « De l'amour », Alekhine aurait voulu concilier travail « à la paysanne » et « habitudes culturelles »— Mais cette conciliation est impossible ; Alekhine quitte les pièces de parade, s'installe dans les communs et cesse de lire le « Messenger de l'Europe ». C'est un aristocrate déchu ; le rêve du Levine de Tolstoï est caduc. Inversement le paysan russe à la ville perd son âme, tel le portier de la maison close de « Crise de nerfs » qui inspire à Vasilev la réflexion suivante : « Que de choses doit supporter le simple homme russe avant que le destin ne le fasse échouer ici dans le rôle de laquais ! » C'est la fameuse lettre à son ami Souvorine de janvier 1889 : « Ce que les écrivains de la noblesse recevaient gratuitement de par leur naissance, les déclassés l'achètent au prix de leur jeunesse ». Ce n'est pas de la révolte sociale, c'est le constat d'une désharmonie, d'un esclavage intérieur, d'une transparence perdue. Par là Tchekhov engage la prose russe dans un changement d'orientation important : la perte du rêve « lévinien » signifie la fin de l'harmonie culturelle entre la Russie paysanne et l'intelligentsia russe. La prose russe post-tchekhovienne traite la Russie

paysanne comme un thème d'exploration ethnographique (le cycle d'Okourov chez Gorki, la *Colombe d'argent* chez Biely, les deux grands récits paysans de Bounine), le leitmotiv de cette exploration ethnographique sera précisément la cruauté. Fils d'épicier et petit-fils de serf, Tchekhov ne supportait plus le rêve seigneurial de la littérature russe du XIX^e siècle. À certains moments cette irritation se reportait même sur le paysage russe du XIX^e siècle, ce paysage tourguenevien d'oisif. Il dit à Bounine : « Ce que nous sommes fainéants ! Nous avons même inoculé notre fainéantise russe à la nature. Regardez cette rivière, la fainéante, avec ses bras et ses coudes ; tout vient de la fainéantise ! » D'ailleurs il écrivait à Souvorine, à propos de Tourguenev : « Les descriptions de la nature sont bien mais... je sens que nous perdons l'habitude de pareilles descriptions et qu'il faut autre chose ». Tchekhov avait un besoin organique de l'espace, mais souvent « lisait » la nature russe comme un texte classique déjà un peu désuet : « La nature et la vie sont construits sur le même lieu commun, tellement vieilli maintenant et qu'on expurge dans les rédactions (...) Tout ce qu'aujourd'hui je vois et entends me semble du déjà connu à cause des anciens récits ». Autant que la vie ordinaire, la nature ordinaire commençait à lui faire horreur. Et nous comprenons que ce « dépérissement » de la nature est, chez ce poète de l'espace, la dernière torture...

Le bourreau de Tchekhov était lui-même. Il fait mal de vivre avec de pareils antagonismes intérieurs. Dans son livre de réflexions en vrac sur son maître à écrire, Bounine en a relevé plusieurs : désir de solitude et impossibilité de vivre sans les autres ; désir de beauté et dégénérescence de la beauté ; refus catégorique de l'immortalité et désir d'immortalité ; répulsion envers les philosophies du bonheur futur et besoin de sublimation du présent par l'avenir. L'auteur d'un des plus cruels récits jamais écrits, « Salle n° 6 », n'était pas un observateur, comme on l'a trop dit. Les camarades de l'étudiant Gricha qui a la nausée de leur tournée dans les maisons closes lui conseillent précisément d'« observer » : « Ça te répugne, eh bien observe ! Tu comprends, observe ! — Il faut observer les choses en toute objectivité, dit sérieusement l'étudiant en médecine ». Le propos est rapporté avec cruauté. L'observation n'est qu'une variante de l'épouvantable dépérissement humain — on connaît la remarque de Tchekhov sur les abjectes chenilles qui donnent naissance à de merveilleux papillons, et les enfants merveilleux qui donnent naissance à d'abjects adultes. Ce sentiment d'« abjection » qui accablait Tchekhov et qu'il nous inocule si bien, c'est peut-être le refus du temps, de la durée, de la vie avec son terme auquel il faut donner sens. Assurément le médecin, le philanthrope, l'homme dévoué contrebattaient de toutes leurs forces cette pesanteur. Mais les cruautés de l'observateur trahissaient le désespoir : « Vous connaissez ce type de dame, demanda-t-il plusieurs fois à Bounine, qu'on ne peut pas regarder sans penser qu'elles ont des branchies sous le corsage ? » Perception drolatique ou tragique ? Il y a dans « Salle n° 6 » un instant d'évasion, de poésie, de création d'espace beau et libre, mais il ne dure, vraiment qu'un instant : Andreï Efimytsch se sent mourir et songe à

l'immortalité à quoi les autres croient : « Et si elle était ? mais il ne voulait pas d'immortalité ». Tchekhov n'en voulait pas il l'a dit et redit, mais alors il gratifie son malheureux torturé d'un instant d'espace libre : « Un troupeau de cerfs, extraordinairement beaux et gracieux, dont il avait été question dans sa lecture d'hier, passa au galop devant lui... »

DEUXIÈME PARTIE

SOUS LE SIGNE DE L'APOCALYPSE

CHAPITRE VII

LES CHEVALIERS DE L'APOCALYPSE

*« Quand l'agneau ouvrit le quatrième sceau,
j'entendis la voix du quatrième animal qui disait :
Viens ! Je regardai et je vis paraître un cheval blême,
celui qui le montait s'appelait la Mort ».*

[Retour à la table des matières](#)

Le quatrième cheval de l'Apocalypse a fasciné des générations de terroristes russes. Le poète symboliste Valère Brioussov écrivit en 1903 un célèbre poème, « Le cheval blême », sur l'intrusion du cavalier apocalyptique dans la civilisation urbaine et mécanisée. Le célèbre terroriste S-R Boris Savinkov fit paraître à Nice, en 1909, sous le pseudonyme de Ropchtchine, lors d'une retraite entre deux actions terroristes, un roman intitulé « Le cheval cadavérique » qui est le journal d'un terroriste. Dans le vide torricellien où respiraient les terroristes russes, traqués par l'Okhrana tsariste, guettés par des milliers d'espions, menacés de l'intérieur par la trahison indécidable des agents doubles, le cerveau embué du sang de leurs victimes, Savinkov et les autres combattants des « Groupes de combat » lisaient souvent la Kabbale et l'Apocalypse, cherchant dans les livres ésotériques le sens de leur geste meurtrier. Le cavalier nommé Mort se mit à parcourir les rues des villes russes à partir de 1866 lorsque l'étudiant Karakozov tira sur le tsar Alexandre II. C'était la première fois que le peuple tirait sur le tsar. Ce fut le début d'une longue bataille entre tueurs anonymement perdus dans la foule et l'immense appareil du pouvoir autocratique. Karakozov déchirait la sacralité de l'Autocratie. De 1866 à 1912, par vagues successives, des jeunes hommes et des jeunes femmes purs et fanatisés par la Cause viendraient par vagues, les populistes de 1879 à 1881, les Socialistes Révolutionnaires de 1903 à 1912,

exécuter aux coins des rues les dignitaires qu'ils avaient « condamnés ». Et ce cheval blême de la Terreur (on entrait « en terreur » comme « en religion ») allait intoxiquer la société et la littérature russe, l'embuer de provocation policière et métaphysique. Il en naîtrait des chefs-d'œuvre littéraires comme le *Pétersbourg* de Biely engendré par Dostoïevski et fécondé par la Terreur « S-R » de 1903 à 1906.

Le 4 février 1905 le terroriste Kaliaev jeta une bombe sous la voiture du grand-duc Serge Alexandrovitch, place du Sénat à Moscou à quatre pas de la voiture. La tête du grand-duc roula à plusieurs mètres, des morceaux de corps nu jonchaient le sol. Pendant trente minutes le public pétrifié entoura le morceau informe, sans même se découvrir, malgré les cris de la grande-duchesse. Quelques jours plus tard la grande-duchesse rendit visite à Kaliaev, enfermé dans la tour Pougatchev à la prison de Boutyrki. Cette entrevue a été décrite par Kaliaev, avant son exécution, dans une lettre à ses compagnons, et elle est un des sommets de cette mythologie de la Terreur qui a nourri la Russie au début du siècle. « Nous nous regardions l'un l'autre avec quelque sentiment mystique, comme deux êtres qui sont restés vivants — moi par hasard, elle par la volonté de l'Organisation de combat ». La grande-duchesse offrit une petite icône au meurtrier de son mari. Kaliaev l'accepta. Le bruit courut qu'il s'était repenti. Il le démentit dans une lettre à la grande-duchesse du 24 mars « Nous nous sommes rencontrés sur un terrain neutre, comme deux êtres humains ». Dans la lettre à ses camarades il écrivait : « Toute ma vie m'apparaît comme un conte, comme si tout ce qui m'est arrivé avait pré-existé dans mon pressentiment dès les premières années, mûrissant dans le tréfonds du cœur pour éclater soudain en flamme de haine et de vengeance pour tous ». À son procès devant le Sénat, en avril, Kaliaev jeta l'opprobre sur le régime, dénonça furieusement les crimes des gouvernants et, au prononcé de la condamnation à mort, lança « Apprenez à regarder droit dans les yeux la Révolution en marche », il fut exécuté le 9 mai 1905 à la forteresse de Schlüsselbourg, et refusa d'embrasser le crucifix, tout en se déclarant croyant ¹. La Russie de 1905 semblait une émanation de l'œuvre de Dostoïevski. Ce face-à-face du terroriste et de la grande-duchesse, cette mystique de la haine, Dostoïevski l'avait diagnostiqué, prédit, fasciné qu'il était par la montée inexorable de la Terreur. Cette version russe de la lutte sociale, ce face-à-face mystique de la victime et du meurtrier, cette connivence mystique qui les unit, cette icône qui passe de la main de l'un au cou de l'autre sont véritablement la face russe de la Révolution. La lutte fut acharnée entre les populistes partisans de la Terreur après l'échec de *l'aller au peuple* en 1874 et les marxistes épris d'organisation et de propagande. Lorsque les bolcheviks prirent le pouvoir la plupart des anciens terroristes furent dans l'opposition. Bientôt ce fut la lutte acharnée, le soulèvement des S-R de gauche à Iaroslav, en 1918, le procès des S-R en 1922,

¹ Cf. Boris Savinkov – *Souvenirs d'un terroriste*, Paris, EPAE.

la lente destruction physique du parti S-R dans les geôles du nouveau régime ¹. Sous Staline, dont la peur des attentats était extrême, le populisme et le terrorisme russe furent frappés d'interdits, les portraits de Jéliabov et des autres régicides de 1881 disparurent des musées ². C'étaient des yeux dont le nouveau Patron ne soutenait pas le regard. Pendant très longtemps le sujet même fut absolument tabou ; il ne réapparut que fort récemment dans les lettres soviétiques. Ce furent le roman de Iouri Davydov : « Un octobre sourd » (1975), puis celui de Iouri Trifonov « L'impatience ». Lénine pose dans *Que faire ?* le problème de la fascination du terrorisme : « Presque tous dans leur prime jeunesse s'enthousiasmaient pour les héros terroristes. Le refus de cette fascination coûta un dur combat, s'accompagna de nombreuses ruptures avec des gens qui voulaient coûte que coûte rester fidèles à la Volonté du Peuple ³ et que les jeunes sociaux-démocrates tenaient en haute estime ». Aujourd'hui encore un roman sur les terroristes est toujours accompagné en URSS d'une déclaration d'intention, telle celle de Iouri Davydov pour le roman « Un octobre sourd » : « Ces prédécesseurs (de Lénine) erraient, se trompaient, mais c'étaient d'honnêtes combattants ».

L'idée de la terreur naquit en Russie et s'explique par une configuration politique, sociale, religieuse qui est spécifiquement russe : maintien tardif de l'absolutisme autocratique, développement d'une classe déracinée d'intellectuels refusant le service de l'État et cherchant à servir la Cause, culte du dévouement personnel, ascétique du militant (le nihiliste des années 60). Tout le débat idéologique des années 70 porte sur l'usage à faire de ces énergies individuelles, de ces candidats au martyre que sont les radicaux nihilistes, les « nobles repentants » de Lavrov, les étudiants prêts à « aller au peuple ». En simplifiant disons qu'il y a trois thèses concurrentes : celle, populiste, de Lavrov, développée dans ses célèbres *Lettres historiques* qui affirme le primat du choix éthique moral « (comment dois-je, moi, vivre saintement ») et soutient la thèse qu'il faut *préparer* la révolution en allant instruire le peuple ; celle, anarchiste, de Bakounine, dans son célèbre *l'État et l'anarchie* (1873) et surtout le fameux appendice A sur l'avenir de la Russie (on ne peut *deviner* les formes de vie future, ni *éduquer* le peuple, mais seulement exploiter tous les germes de révolte du peuple, « unir les meilleurs paysans de tous les villages » et partout participer à la révolte, même fut-elle vouée à l'échec) ; celle enfin, très jacobine et pré-léninienne, de Tkatchev, un « robespierriste » russe qui oppose tant au populisme lavrovien qu'à l'anarchisme bakouninien l'idée d'une prise de pouvoir par une minorité

¹ Savinkov, lui, fut attiré en Russie soviétique par un stratagème de la Tchéka, jugé, condamné et « suicidé – dans la prison. Cf. A. Soljenitsyne – L'Archipel du Goulag, Livre I, ch. 9.

² Le dramaturge Lividov, auteur d'une *Conspiration des égaux*, fut arrêté en 1939 accusé de propagande terroriste et liquidé...

³ Organisation terroriste issue du populisme russe et qui organisa la terreur anti-gouvernementale à partir de 1879.

consciente s'emparant des leviers de commande de l'État et utilisant la violence à son profit. Ce débat russe ignore la réalité, refuse de composer avec elle, malgré les nombreuses réformes de l'époque, dont la judiciaire, une des plus étonnantes (et qui permettra le 31 mai 1878 l'acquittement, par un jury populaire, de Vera Zassoulitch qui avait tiré en janvier de la même année sur le préfet de police de Saint-Pétersbourg). En un sens, seul Tkatchev tenait compte des réalités, mais à sa façon. S'il sonne le « tocsin »¹, c'est parce que la Russie va basculer vers le capitalisme, ruinant « le principe de collectivité » et parce que le pouvoir politique, aujourd'hui, va se réformer et trouver une bourgeoisie pour le défendre. Bref Tkatchev est lucide, mais il conclut qu'il faut faire vite, saisir le moment présent où la société russe trouve insupportable l'autocratie, avant que l'autocratie et la société russe ne changent. Ce sentiment de la dernière chance, de l'ultime occasion pour exploiter l'arriération politique, sociale et économique russe a joué un rôle éminent dans la création des mentalités terroristes : il faut faire vite avant que la Russie ne se modernise et ne s'eupéanise. Rappelons que la haine de l'Occident industriel et « germanisé » était si forte que Bakounine écrivait le 17 mars 1850 à Franz Otto : « Qui connaît tant soit peu les Slaves ne peut avoir le moindre doute que ceux-ci préféreront se placer sous la protection du knout russe plutôt que de se laisser germaniser ». L'étonnante *Confession* de Bakounine² s'explique par cette haine de l'Occident german (y compris Marx) qui, au fond, est commune aux deux familles « occidentaliste » et « slavophile » de la Russie pensante. Rappelons ce passage de la *Confession* : « Où qu'on tourne ses regards, en Europe Occidentale, on ne voit que décrépitude, faiblesse, absence de foi et dépravation, dépravation due à cette absence de foi, à commencer par le plus haut degré de l'échelle sociale ». En marge, la main du tsar Nicolas I^{er} a annoté : « Quelle frappante vérité ! ».

C'est à Dostoïevski qu'il est échu de diagnostiquer la maladie russe du terrorisme. Lui-même conspirateur, condamné à mort, bagnard politique, il eut envers le terrorisme une fascination doublée de crainte et d'une extraordinaire intelligence du phénomène. Car enfin, avant même la grande vague populiste du terrorisme en 1879-80, dès *Crime et châtiment*, Dostoïevski diagnostique avec une géniale perspicacité le virus, ou comme il dit la « trichine » de la violence cérébrale. Le livre est tout entier inspiré par le sentiment qu'a Dostoïevski de « l'ébranlement général de la société ». Les proclamations du mouvement terroriste clandestin de 1862 « La jeune Russie » n'avaient touché que quelques dizaines de personnes. Mais la troisième proclamation avait pour titre « Prenez vos haches » et Raskolnikov prend effectivement sa hache... Ce qui fascine Dostoïevski, c'est la *seconde nature* du terroriste, le vide philosophique et immoraliste dans lequel il évolue à partir du moment où il a posé le principe fondateur de la terreur : l'idée permet, exige même que l'on

¹ Ainsi s'appelle la revue de Tkatchev fondée en 1875 à Genève.

² La *Confession* a été rééditée en 1974 aux P.U.F. avec un avant-propos de Boris Souvarine.

tue. « La seule chose qui compte, ce sont les convictions » lit-on dans les Carnets de *Crime et châtiment*. L'extraordinaire, c'est que Dostoïevski, tout en condamnant Raskolnikov le transgresseur (par la voix de Sonia lisant l'Évangile) nous montre à quel point il est le produit de la ville impériale, du déracinement russe...N'oublions pas que le coup de revolver régicide de Karakozov retentit pendant la rédaction même du roman. Karakozov deviendra Karamazov, engendrera romanesquement cette famille de transgresseurs, de parricides... Sans la connivence intime de Dostoïevski avec le terrorisme naissant, aurait-il accordé une telle attention à ce fait-divers : l'assassinat de l'étudiant Ivanov, près de Moscou, en novembre 1869 par un groupe dit « Société de la haine », organisé par un certain Netchaïev ? Les *Démons*, parus en 1873, sont le roman même de la Terreur. Ivanov y est devenu Chatov, Netchaïev est Piotr Verkhovensky ; sur Stavroguine il existe une vive polémique entre partisans et adversaires de la thèse de Leonid Grossman sur le prototype Bakounine¹. Au centre du roman — la thèse netchaïevienne, exprimée dans le célèbre « Catéchisme d'un révolutionnaire » : la révolution ne peut être bâtie que sur la violence et le mensonge. Le fameux principe bakouninien, la passion créatrice de la destruction, devient dans sa traduction netchaïevienne : « Notre tâche est de détruire complètement, partout et impitoyablement. Unissons-nous au monde des bandits, le seul milieu révolutionnaire authentique ! » L'épisode célèbre est entré dans la mythologie et les historiens sérieux d'aujourd'hui ont le plus grand mal à débrouiller le mythe des faits, en particulier en ce qui concerne les rapports Bakounine-Netchaïev. On lira avant tout l'étude de Michaël Confino sur ce sujet². Le vieux révolutionnaire qui commençait à éprouver la désillusion s'enflamma pour le jeune forcené débarqué de la « Russie vraie », avant de découvrir en lui un maître-chanteur fourbe, cynique et autoritaire. Vera Zassoulitch a écrit dans ses Mémoires, à propos de Netchaïev, qu'il puisait son énergie révolutionnaire dans la haine. On a discuté de la paternité du fameux *Catéchisme*, qui n'appartient certainement pas à Bakounine. Que le rédacteur soit Netchaïev ou un acolyte, peu importe, le catéchisme est « netchaïevien » : « Est moral tout ce qui contribue au triomphe de la révolution ; immoral et criminel, tout ce qui l'entrave » et Camus a bien vu, plus tard, dans *l'Homme révolté*, que l'originalité absolue de ce terrorisme révolutionnaire est qu'il justifiait la violence appliquée non plus à l'adversaire, mais aux frères. Dans les *Démons* le personnage de Chigaliev est chargé d'illustrer cette conséquence : le socialisme athée, fondé sur la violence révolutionnaire, aboutira à l'esclavage absolu. C'est déjà l'Apocalypse qui inspire Stavroguine lorsqu'il évoque « avec agitation » la déclaration de l'ange de Laodicée « Parce que tu es tiède, et que tu n'es ni chaud ni froid, je te vomirai de ma bouche ». Stavroguine est promis par

¹ On lira à ce sujet l'article de Jacques Catteau « Bakounine et Dostoïevski — in *Bakounine, combats et débats*. Paris Institut d'Études Slaves, 1979.

² Cahiers du Monde russe et soviétique VII – 4 et VIII – 1 et son livre *Violence dans la violence*.

Verkhovenski-Netchaïev au rôle de tsar de la révolution. Il est angélique et démoniaque, impuissant et violeur, prestigieux et abject. De façon étonnante Dostoïevski pose d'emblée la relation entre sexe et terrorisme : la fascination de toutes les femmes pour Stavroguine, son mariage blanc avec la Boiteuse, ses rêves d'utopie guettés par l'araignée — image classique de la mère phallique — autant d'éléments qui mettent en rapport trouble sexuel de l'individu et trouble de la société.

L'œuvre de Dostoïevski est toute sous le signe de la terreur intellectuelle : dès que l'idée s'empare de l'homme, en dehors de Dieu, l'homme déraciné du réel, intoxiqué par l'idée, ne connaît plus de bornes, il divague dans une nature seconde et folle. Plus la Russie s'adonnait à ce délire de la terreur, plus Dostoïevski se persuade que le diagnostic de la maladie tient dans le schisme de la société cultivée et du peuple. Sa remarquable réponse du 18 avril 1878 à des étudiants qui lui demandaient que faire dans le chaos contemporain pose le remède : « En rompant avec lui (le mensonge de la société) notre étudiant ne va pas au peuple mais dans un ailleurs étranger, un « européenisme », le royaume imaginaire d'un *anthropos* qui n'a jamais existé ». À la « prédication des revolvers » il oppose la foi dans le peuple. Oui, la société est pourrie, mais cela veut dire qu'il faut aller au peuple et « désapprendre le mépris du peuple ». La perspective de Dostoïevski était d'ailleurs historique : le premier « nihiliste » russe a été, pour lui, Pierre-le-Grand. C'est depuis deux siècles que règne la terreur en Russie...

La part des femmes dans le terrorisme russe fut particulièrement remarquable : Vera Zassoulitch, Sophie Perovskaïa, Vera Figner et tant d'autres. La femme russe, l'étudiante russe (qui venait étudier à Zurich ou Genève puisque la Russie leur refusait l'entrée à l'Université) semble avoir eu une prédisposition pour l'ascèse terroriste. Zassoulitch décrit très bien « l'état second » du terroriste : « Je suis sûre de l'entreprise, tout va se dérouler sans accroc, tout est simple et n'a rien d'effrayant. Reste cette sensation de lourdeur mortelle. Elle ne me surprend pas, et, en même temps, je ne ressens aucune exaltation, j'ai même sommeil » ¹. Sophie Perovskaïa fut pendue avec Jeliabov et les autres auteurs du régicide de 1881, Vera Figner et Vera Zassoulitch ont toutes deux écrit leurs Mémoires, la première après vingt ans d'isolement à la forteresse de Schlüsselbourg ². Leurs textes sont, avec les Mémoires de Stepniak-Kravtchinsky, « La Russie souterraine » (1883) et son roman écrit en anglais « La Voie d'un nihiliste » (1889), les témoignages littéraires les plus directs et les plus intéressants sur la génération populiste des terroristes. *Résurrection* de Tolstoï (1889) met en scène de nombreux révolutionnaires : condamnés au bagne ces anciens terroristes discutent entre eux de l'usage de la

¹ *Quatre femmes terroristes contre le tsar*, traduction d'Hélène Chatelain Paris, Maspero, 1978.

² Vera Figner : *Mémoires d'une révolutionnaire*, Paris 1973.

violence ; Tolstoï, apôtre de la non-violence, a à leur égard une attitude ambiguë et non exempte de ruse : il cherche à les diviser en bons et mauvais, à ramener leur engagement violent à un trouble de la sexualité (c'est manifeste dans les brouillons, mais encore très lisible dans la rédaction finale) et il est remarquable qu'il fasse un sort tout particulier aux femmes, expliquant leur « entrée en terreur » par une carence sexuelle comparable à celle qui motive l'« entrée en religion »¹ : voyez le personnage de Maria Pavlovna. La chasteté est l'autre face de l'ascétisme terroriste... Ces pages tolstoïennes, pleines de perfidie, sont un réquisitoire voilé contre l'engagement terroriste.

La première génération terroriste, celle de la Volonté du Peuple, est séparée de la seconde, celle des « groupes de combat », de Kaliaev, Guerchouni, Savinkov, Azef, par vingt ans d'« acceptation de la réalité », de réaction politique et d'essor économique. En 1903 le ministre de l'Intérieur Plehve est assassiné ; la terreur renaît dirigée par le parti S-R, fondé en 1901, mais également pratiquée par une fraction des S-D, sous l'égide de l'ingénieur Krassine, qui fabriquait jusqu'à 150 bombes quotidiennement dans son « bureau technique »². Les S-R pratiquaient de préférence l'assassinat politique, les S-D l'attaque des fourgons postaux et des banques : ce sont les « ex » (expropriations) où s'illustrèrent les Géorgiens, en particulier le fameux Kamo. On sait que Staline a vraisemblablement joué un rôle d'organisateur dans les « ex » de Tiflis, en particulier l'attaque de la Banque d'État de juin 1907. Le seul mois d'octobre 1905 vit se produire 121 actes terroristes, 47 combats avec la police et 362 « ex ». Fascinée, l'intelligentsia finançait, protégeait, admirait bandits et tueurs de la Cause. Les héros manifestèrent d'ailleurs des qualités à la hauteur de leur légende : Kamo simula pendant cinq ans la folie avant de s'évader. L'infiltration policière était également « à la hauteur » puisque le propre chef de l'« Organisation de Combat » des S-R, le fameux Azef, émargeait au budget de l'Okhrana, préparant, favorisant ou faisant échouer les attentats selon son planning personnel. Il fallut un long procès d'honneur, l'acharnement de Bourtsev, son accusateur, et la déposition d'un ancien « okhrannik », Bakai, pour que le Parti de la Terreur se rendît à l'évidence : son propre chef, le « chef de la Terreur » était un agent double...³ Plus tard on apprit que le secrétaire de Lénine, Malinovski, était aussi un agent double... Terreur et provocation tissaient leurs rets autour de la Russie. Pour se valoriser chez les S-R, l'agent Azef organisait de vrais attentats, faisait

¹ Le chapitre 5 de la III^e partie est consacré au débat interne de Nekhlioudov – Tolstoï à leur sujet : comment « des êtres très doux, incapables non seulement de faire souffrir, mais de voir souffrir, se préparaient tranquillement au meurtre... »

² Le romancier soviétique Vladimir Axionov, aujourd'hui émigré, a consacré à Krassine un roman assez peu réussi : *L'Amour de l'électricité* (Paris, Éditions Français Réunis, 1975).

³ L'écrivain russe émigré Roman Goul a consacré à Azef un roman à sensation qui parut sous le titre de *Général Bo* en 1929. Le titre de la traduction française, parue en 1930, était : *Lanceur de bombes. Azef*.

assassiner de vrais grands-ducs... Le réel se dédoublait, perdait consistance, se cérébralisait...

La littérature russe de 1905 à 1917 est remplie de ce double thème : terreur — provocation. Sologoub évoque dans *La légende créée* l'assassinat d'un provocateur réduit par un mystérieux procédé chimique aux dimensions d'un fœtus et incorporé à un presse-papier où jamais la police ne songera à le chercher. Gorki, écrit « L'histoire d'un homme inutile », un agent de l'Okhrana. Andreev, romancier et dramaturge, est vraiment le poète de la terreur et de la provocation. Son fameux récit *Le gouverneur*¹ suit pas à pas un des dignitaires du régime traqué par les terroristes. Petit à petit le délire cérébral des terroristes est inoculé à la future victime ; tous ses liens avec le réel se brouillent et le gouverneur n'attend plus que la délivrance du coup de revolver « à un carrefour, sur une petite place boueuse, et déserte ». *Le Récit des sept pendus* (1908)² nous introduit au contraire dans le psychique de sept condamnés à mort que nous accompagnons jusqu'à leur ultime seconde de vie. *Sachka Jigoulev* est l'histoire d'un lycéen qui devient chef d'une bande de « frères des forêts ».

Le chef-d'œuvre le plus éclatant qu'ait produit la littérature russe sur ce thème est sans conteste *Petersbourg* d'Andrei Biely (1913)³ « Poème de la terreur », *Petersbourg* est bâti sur l'attente d'un attentat confié par le Parti au propre fils de la victime, le Sénateur Abléoukhov. *Petersbourg* est le poème même de l'effritement social, psychologique, historique. Tout y est machination, « suspense », infiltration, « provocation ». Hanté par sa prémonition d'une apocalypse finale, Biely interprète à sa façon le duel pouvoir-terreur qui culmine avec l'assassinat du grand-duc Serge le 2 février 1905. Il décrit le vide mystique du terroriste, le jeu gras et sentimental des provocateurs, l'angoisse du dignitaire. Mais Biely a sa théorie : il renvoie dos à dos terroristes et potentats : tous deux habités des mêmes cauchemars, marqués par la même porosité psychique, ils sont les uns et les autres des agents de destruction maléfique. Doudkine le terroriste (inspiré par Savinkov) déclare : « Bien sûr, je suis un provocateur, mais un provocateur au nom d'une grande idée. Et même pas d'une idée, mais d'un déferlement. — Quel déferlement ? — Vous voulez que je le définisse à l'aide de mots ? Je peux l'appeler une soif générale de mort ». Miné par la solitude où doit se confiner le terroriste, Doudkine est victime d'hallucinations. « Mon interlocuteur, c'est le néant. Je parle avec les murs et les poteaux. Je n'écoute pas les pensées des autres. Je n'écoute que ce qui me concerne. Je lutte. La solitude me harcèle. Des semaines entières je reste enfermé et je fume. Alors ça commence à bouger (...)

¹ Cf. Léonid Andreev, *Le gouverneur et autres nouvelles*, Paris, Julliard 1973, réédition d'une médiocre traduction de T. de Wyzewa datant de 1908.

² Cf. Leonid Andreev : *Les sept pendus et autres récits*, Paris, Gallimard, 1970.

³ Cf. Andrei Biely, *Petersbourg*, postface de G. Nivat. Lausanne, L'Age d'Homme, 1967.

Mon âme devient un espace cosmique et c'est de cet espace que je vois tout ». Connu de toute la Russie sous son nom de guerre d'Insaisissable, Doudkine voit partout des provocateurs : « J'ai découvert la signification de ces petits plis aux commissures des lèvres et de ces rictus : partout ce n'est que délabrement cérébral et provocation insaisissable ». La provocation se développe, enserre tous les protagonistes. Pour finir, dans une grande scène d'hallucination lunatique, Doudkine assassine son « chef », le provocateur Lippantchenko, inspiré par le personnage d'Azef. Il le lacère d'un coup de ciseaux, puis devenu fou, enfourche le cadavre nu : « Il serrait dans sa main une paire de ciseaux. Il avait un bras tendu. Sur son visage rampait, à travers nez et lèvres, la tâche brune d'un cafard. L'homme avait perdu la raison. » Ce cavalier, ce bras tendu — c'est l'image équestre de Pierre le Grand, du Cavalier de Bronze. Ainsi le couple lunaire terroriste-provocateur s'interprète-t-il pour Biely selon l'axe de l'histoire russe : Pierre a violenté la Russie, il a été le Terroriste en chef, et, depuis ce viol, terreur et provocation, étroitement enlacées, chevauchent le cheval blême de la Russie. Le roman-poème de Biely fait le « bilan » de l'histoire russe et n'y voit qu'une dérisoire chevauchée de la mort blême, une révolte-viol aussitôt punie de folie. Petersbourg, fondée sur les marais par le terroriste Pierre, se désagrège lentement, s'exténue dans la provocation et « le goût général de la mort »... Réinterprété par Biely, le terrorisme russe est le fruit naturel de deux siècles d'histoire russe ou plutôt de délire russe...

Lorsque purgée de son rêve utopique et violent l'intelligentsia russe se retrouva en masse au Goulag stalinien, l'esprit terroriste avait vécu. Dix, vingt fois au cours de *L'Archipel du Goulag*, Soljenitsyne pose la question : pourquoi pas une révolte, pourquoi des millions d'êtres se laissent-ils attraper sans un cri, comme des lapins ? Pourquoi cette extraordinaire malléabilité d'un peuple qui avait produit un demi-siècle de terreur, qui avait inventé et canonisé la terreur ? Comme des « lapereaux » chacun se laisse docilement emmené, voire même éprouve du *soulagement*, ou de la *joie*. L'explication n'est pas facile. Staline gouvernait au nom de l'utopie réalisée, au nom du « futur » accompli. L'acte de révolte n'avait plus de sens, il était énucléé d'avance. Nul ne pouvait plus, comme Kaliaev, déclarer avant de mourir qu'il était convaincu que sa génération en aurait fini à jamais avec l'injustice. La docilité à l'histoire était inculquée par la révolution même, le régime, le marxisme. Il fallut attendre des décennies et le « dégel » post-stalinien pour qu'on apprenne que quelque part à Kenguir des hommes, à nouveau, s'étaient révoltés¹. La terreur ne s'exerçait plus que contre soi-même. Anatole Martchenko, dans ses *Témoignages*, puis André Siniavski ont décrit les auto-mutilations que s'infligent certains bagnards soviétiques : se clouer les testicules sur le châlit de bois, avaler des clous ou des fourchettes. L'acte terroriste est alors entièrement intériorisé : le seul adversaire à détruire est soi-même. Si la terreur est le produit d'une rupture de

¹ Ce sont les « Quarante jours de Kenguir — que raconte avec jubilation Soljenitsyne au livre VI de *L'Archipel du Goulag*.

la communication, dans sa version « extravertie » elle désigne encore un « ennemi » qui est aussi un « autre ». Kaliaev ajourna son attentat le jour où le grand-duc était accompagné de ses enfants. La terreur était un langage extrême mais qui avait un destinataire. La terreur contre soi-même n'a plus de destinataire : elle est alors un procédé de dédoublement, de schizophrénie provoquée. Ainsi la Russie a-t-elle parcouru en moins d'un demi-siècle toutes les étapes de la *terreur*, et de la schizophrénie collective. Peut-être convient-il d'accorder le mot de la fin à ce « terroriste virtuel » qu'est Edouard Kouznetsov. On se rappellera que le 12 décembre 1970 Kouznetsov était condamné à mort pour avoir eu l'intention de s'emparer d'un avion et de quitter illégalement l'URSS. « Quand il n'y a pas de moyen légal d'arriver à vivre normalement, seul un coup de tête insensé peut faire sauter le verrou de l'illégalité légalisée et l'on joue le tout pour le tout. Sorte d'acte où, hélas, le sens moral risque toujours de s'émousser parce qu'on doit transgresser les bornes qui, dans un État normal, délimitent les formes normales d'existence. Pour redresser un bâton (hélas, encore hélas), il le faut plier de force. Pour calculer un coup de tête, il faudrait être un sage, ou une canaille, car c'est toujours une explosion de désespoir » ¹. L'histoire russe nous suggère que les grands terroristes n'étaient ni des sages ni des canailles, mais des *purs*. Et que la terreur russe est sans doute le fruit empoisonné d'un rêve de pureté, c'est-à-dire de mort. En mars 1903, à l'aube d'une nouvelle période de terreur, le poète Alexandre Blok, pressentant le retour de la Terreur, écrivait :

Tout est-il calme dans le peuple ?
– Non, l'Empereur est tué.
Quelqu'un sur les places
Prêche la liberté

Et il concluait, empruntant lui aussi une image à l'Apocalypse :

Qui est ce nouveau maître ?
– Il est sombre et brutal...
Aux abîmes inconnus
Il pousse le troupeau du peuple
D'un sceptre de fer –
Seigneur ! Fuyons Ton jugement !

¹ Edouard Kouznetsov : *Journal d'un condamné à mort*. Paris, 1974.

DEUXIÈME PARTIE

SOUS LE SIGNE DE L'APOCALYPSE

CHAPITRE VIII

MORAVAGINE, FILS DE LA TERREUR RUSSE

[Retour à la table des matières](#)

Blaise Cendrars fut comme un des détonateurs qui firent exploser la poésie française du début du vingtième siècle. Il y fit entrer en coup de vent tous les continents et toutes les audaces : fauvisme, cubisme, surréalisme. Il ne fut pas comme Rimbaud poète puis aventurier, il fut l'un parce qu'il était l'autre. Un soir de 1902 il rencontre au guichet de la gare de Munich un extravagant aventurier juif de Varsovie, « le voyageur en bijouterie qui se rendait à Kharbine », comme il dira dans un poème. C'était non seulement le départ dans l'aventure mais aussi le démarrage dans la poésie. Bousculant les images poétiques comme il bousculait horaires et conventions de la vie toute faite, Cendrars voulut enserrer le monde contemporain dans l'étreinte de ses puissantes métaphores. Plus sensuel que Whitman, plus cosmique que Claudel, plus exalté que Guillaume Apollinaire, l'ami des peintres cubistes, l'assistant d'Abel Gance au cinéma, Cendrars fut vraiment un barde du vingtième siècle. Depuis les Pâques à New York, ses métaphores planent dans notre ciel comme les rêveries de Chagall, son ami ; ses fantaisies barbouillent notre mappemonde. Bagarreur, grossier, insolent, visionnaire, gouailleur, érotique, compatissant, Cendrars fut, comme les mystiques d'autrefois, envahi par toute la fantasmagorie de la création, mais lui sut subjuguer toutes ces diableries à la Jérôme Bosch. C'est à lui-même qu'il s'adressait quand il écrivait :

*« Tu connais tous les événements,
Tu as toujours été partout où il se passait quelque chose,
Tu es peut-être à Paris,
Tes menus sont la poésie nouvelle. »*

De cet amour du monde et de cette pitié pour le monde, il ne reste rien dans *Moravagine*. Tout n'y est que cruauté et que haine. *Moravagine*, c'est peut-être la tentation secrète qui a toujours habité cet amant du monde. Tentation nihiliste, démoniaque et qui était peut-être au cœur de toute l'entreprise surréaliste : détruire ce monde trop étreint, appuyer sur quelque infernal bouton qui ferait sauter ce paquet de merveilles et d'ordures, la terre, dont Cendrars connaissait toutes les aubes. Et, finalement, toute grande exploration poétique n'a-t-elle pas qu'une alternative au terme de sa course : revenir comme le Bateau Ivre à la flache tranquille du village natal, ou bien tout briser et anéantir, soi-même et les autres ? Cendrars, comme Rimbaud, a entendu les deux appels. *Moravagine*, ce sosie satanique, c'est l'embraseur, c'est le destructeur qui vivait au fond de Cendrars et qui chantait déjà en 1913, dans *Prose du Transsibérien* :

« *Et toutes les maisons et toutes les vies,
Et toutes les roues des fiacres qui tournaient en tourbillon sur les
[mauvais pavés,
J'aurais voulu les plonger dans une fournaise de glaives
Et j'aurais voulu broyer tous les os
Et arracher toutes les langues
Et liquéfier tous ces grands corps étranges et nus sous les vêtements
qui m'affolent.* »

et qui chantait encore en 1917 :

« *Et j'appelle les démolisseurs,
Foutez mon enfance par terre,
Ma famille et mes habitudes ;
Mettez une gare à ma place
Ou laissez un terrain vague.* »

Moravagine, lui, criera bien plus haut sa haine des choses. Mora, le grand fauve humain, demi-dégénéré et demi-surhomme, un minus devenu le monstre froid de la révolution russe de 1905, ira beaucoup plus loin : c'est la Russie, c'est la terre, l'univers qu'il voudra faire exploser entre ses mains. Le livre a paru en 1926, mais depuis longtemps déjà Cendrars cohabitait avec lui. Ce sosie infernal est né en 1905, quand Cendrars sillonnait la Russie avec Rogovine, le « voyageur en bijouterie ». Il s'est appelé tour à tour le *Roi des Aïres*, le *Mystère de l'Ange Notre-Dame*, la *Fin du Monde*, l'*An 2003*. *Moravagine* a talonné Cendrars au Brésil, en France, à la guerre. Cendrars n'écrit-il pas : « *vous rencontrez un type par hasard, et vous ne le revoyez jamais plus ; un beau jour, ce monsieur réapparaît dans votre conscience et vous emmerde durant dix ans. Ce n'est pas toujours quelqu'un d'aigu. Il peut être amorphe, voire neutre. C'est ce qui m'est arrivé avec le sieur Moravagine. Je voulais me mettre à écrire, il avait pris ma place. Il était là, installé au fond*

de moi-même, comme dans un fauteuil... » ? Mais ce parasite du cerveau, cet Autre installé dans sa conscience, Cendrars l'avait-il vraiment, comme il dit rencontré par hasard ?

*
* *

Moravagine est un fou enfermé à la clinique suisse du docteur Stein. Le narrateur, un médecin psychiatre récemment arrivé à la clinique et rêvant « d'ouvrir toutes les ménageries, toutes les prisons, les hospices de fous pour voir les grands fauves libres », non seulement se lie d'amitié avec le malade N° 1713, mais encore le fait s'évader. En fait Moravagine est le dernier rejeton des anciens rois de Hongrie dépossédés par les Habsbourg ; petit garçon, il a vécu tout seul dans un immense château, animé seulement par les mouvements mécaniques des sentinelles. C'était un enfant étrange et sensuel. « *À quatre ans, je mettais le feu aux tapis. L'odeur grasseuse de la laine carbonisée me donnait des convulsions.* » À dix ans on le marie en grand cérémonial à une petite fille, la princesse Rita, qui lui rend visite deux fois par an. Sa solitude d'orphelin princier est traversée par des accès de rage, des délires oniriques, des états d'hypnose. La mue de la puberté augmente ce déséquilibre. « *Tout m'était musique ; orgie colorée ; sève ; j'étais heureux ; heureux. Je percevais la vie profonde, la racine chatouilleuse des sens, mon sein se gonflait, je me croyais fort, tout puissant. J'ordonnais aux arbres de s'envoler, aux fleurs de monter en l'air, aux prairies et aux sous-sols de se retourner eux-mêmes.* »

À quinze ans, il crève lentement les yeux de son chien, seul être qu'il aimait. À dix-huit ans, lors d'une visite de Rita, il éventre sauvagement la jeune princesse. Enfermé après son crime dans la forteresse de Presbourg, l'adolescent se livre aux délires de l'onanisme ; la contemplation de quelques objets isolés, démesurément agrandis, clou, caillou, tuyau de poêle, le jette dans des états demi-oniriques, demi-érotiques. De la forteresse, le prisonnier est transféré dans la clinique pour aliénés, sous une fausse identité. Le matin de l'évasion qu'il a concertée avec le narrateur, Moravagine s'attarde un instant derrière le mur de la clôture. Puis il accourt, un couteau sanglant à la main :

— *Je l'ai eue !*
— *Quoi ? quoi ?*
— *La petite fille qui ramassait du bois mort au pied de l'arbre.*

Ainsi commence la randonnée de Moravagine d'un bout à l'autre du monde. C'est d'abord Berlin, où Mora se met à étudier la musique pour découvrir le rythme vital des grands détraqués, les hommes de génie. Bientôt il faut fuir, car Jack l'Éventreur, le terrible sadique qui défraye les chroniques berlinoises n'est autre que Moravagine. À Moscou, la révolution éclate. Le narrateur et Mora s'y jettent à corps perdu, mettant à la disposition du parti Socialiste

Révolutionnaire les capitaux énormes récupérés secrètement par le descendant des rois de Hongrie. Vols, assassinats, bombes, émeutes, sabotages, pillages, machines infernales. Mora et son ami entrent au comité central clandestin, font régner la terreur dans le parti par leurs épurations impitoyables, dans le pays par leurs cruautés démentielles.

*« La fusillade crépitait autour de l'éclatement sourd des bombes.
Et l'on se remettait à faire la noce.*

Quel champ d'observations et d'expériences pour un savant ! Des deux côtés de la barricade, des actes inouïs d'héroïsme et de sadisme... Des fous, des fous, des fous, lâches, traîtres hébétés, cruels, surnois, fourbes, délateurs, masochistes, assassins. »

Moravagine passe pour Simbirsky, l'assassin de l'empereur Alexandre II, échappé du bagne de l'île de Sakhaline. Sa gloire clandestine grandit et rougeoie sauvagement.

Moravagine-Simbirsky s'éprend de Macha, la seule femme du Comité Central clandestin, *« une femme cruelle, logique, froide, jamais à court d'idées, d'une invention et d'une perversion sataniques quand il s'agissait de monter une nouvelle affaire ou d'exécuter un attentat. »* La liaison de Macha et Moravagine est orageuse. Avec Mora, Macha devient larmoyante, sensuelle et lubrique. Moravagine la tourmente cruellement. L'éventreur démoniaque, bancal et nain hait les femmes. Macha, masochiste, subit. Le narrateur ajoute du reste : *« La révolution aussi était pour Macha et pour les autres un mouvement masochiste et désespéré sans autre issue que la destruction et la mort. »*

La frénésie terroriste de Moravagine et de son groupe va croissant. Les têtes de Mora et de ses amis sont mises à prix, leur signalement tiré à cent mille exemplaires. Les bagnes regorgent, les bombes explosent continuellement. *« Quant à nous, nous restions introuvables, insaisissables, mystérieux, mythiques, au point qu'en haut lieu, on ne croyait pas à notre existence. Mais le peuple, qu'un instinct très sûr avertissait et qui nous évenait partout dans les coulisses d'un millier de drames obscurs, le peuple nous craignait comme la peste noire et nous avait baptisés les enfants du Diable. »*

En fait, Moravagine qui domine le comité n'a aucun but, la rage qui l'emporte tourne à vide. *« Anges ou démons ? permettez-moi de rire : des automates, tout simplement. Nous n'avions même plus le goût du malheur. »*

C'est alors que le comité décide d'en finir et de frapper un grand coup partout à la fois. Le groupe clandestin habite dans les colonnes évidées de l'Institut Polytechnique à Moscou. Macha, qui est enceinte, est persécutée par

des cauchemars. Elle passe des journées, postée devant le bâtiment de la police secrète, pensant peut-être que Moravagine va les dénoncer, à moins qu'elle n'en soit elle-même tentée.

« Nous devions porter notre grand coup au mois de juin, le 11. Et plus cette date approchait, plus nous retrouvions peu à peu du calme et du sang-froid... Maintenant nous étions si graves que chacun de nous vivait sous l'image de son propre destin, comme au pied de son propre double, qui se détachait peu à peu de lui pour prendre corps et se matérialiser. Étrange projection de nous-mêmes, ces êtres nouveaux nous absorbaient au point que nous entrions insensiblement dans leur peau, jusqu'à identification complète, et nos derniers préparatifs ressemblaient fort à la mise au point de ces terribles, de ces orgueilleux automates connus sous le nom de Téraphims. Comme eux, nous allions détruire une ville, dévaster un pays, et fracasser entre nos terribles mâchoires la famille impériale. »

La machine infernale est prête. Les hallucinations de Macha croissent avec la froide détermination des autres conspirateurs. On installe Macha dans une villa de banlieue et chaque membre du comité se rend dans une ville différente pour prendre la tête des commandos de terroristes prêts à l'action.

Seul dans une chambre d'hôtel, le narrateur, le 11 juin, à cinq heures, joint les deux fils électriques qui vont faire exploser une bombe sous l'Institut Polytechnique. Ce doit être le signal du soulèvement dans tout le pays. À Cronstadt les torpilleurs T 501 et T 503, à Odessa le cuirassé Potiomkine ouvrent le feu. *« Comment raconter ces événements ? moi-même je ne sais plus au juste comment tout cela est arrivé. J'ai beau faire des efforts, ma mémoire a des lacunes. Suis-je bien certain de tout ce que je vais raconter ? est-ce bien Macha qui nous a trahis ? est-ce bien Moravagine qui l'a fait agir ? Hypnotisme, autosuggestion ou suggestion ? »* Tout se termine dans une atmosphère de cauchemar. Partout les conspirateurs sont arrêtés, sauf Moravagine et le narrateur, qui se retrouvent à une petite gare provinciale où des tonneaux de choucroute en partance pour l'Angleterre ont été aménagés en cachette. Au moment de s'enfermer dans les tonneaux, Moravagine et son ami aperçoivent le cadavre de Macha, venue se pendre au lieu clandestin de réunion. Les deux amis s'échappent du pays qu'ils ont failli faire sauter.

L'infernale épopée russe est terminée, mais ni le livre, ni le destin de Moravagine ne sont parvenus à leur terme. Après leur fuite, les deux voyageurs se rendent incognito aux USA, dont la grandiose géométrie « d'usines, de voies ferrées, de tunnels, de droites et de courbes » leur paraît un des plus beaux spectacles du monde. *« On construit des ports angulaires, des routes en palier, des villes géométriques, des ponts suspendus à des fils d'acier. Des usines cubiques, des machines ahurissantes, un million de petits appareils rigolos qui font le travail domestique. »* Moravagine et son ami se repaissent un instant de « l'immense fourrure des chiffres sur laquelle la banque se vautre et de la

fureur sexuelle des usines ». Mais bientôt sous la conduite d'un aventurier français, ils vont chercher de l'or au Mexique, puis se perdent au fond de l'Amazonie, dans la jungle redoutable des fièvres où habitent les Indiens Bleus. Cendrars retrouve ici la poésie primitive de la forêt, déjà chantée dans *Panama ou les Aventures de mes Sept oncles*.

« *Des couleurs giratoires se déplaçaient le long de notre bord, et faisaient tache, à travers la brume et les vapeurs, les êtres et les choses nous apparaissaient comme des tatouages opaques, imprécis, déteints. Le soleil avait la lèpre. Nous étions comme encapuchonnés, avec six mètres d'air autour de nous et un plafond de douze pieds, un plafond d'ouate, un plafond matelassé... De grands papillons bleus venaient se poser sur nos mains et faisaient vibrer l'air avec leurs ailes humides, distendues. Nous étions maudits.* »

Faits prisonniers par les Indiens Bleus, Moravagine et le narrateur deviennent l'un dieu, l'autre sorcier. À Moravagine-dieu, on amène toutes les femmes de la tribu, afin qu'il les féconde avant d'être immolé. L'aventure se termine par la fuite de Mora avec son harem d'adoratrices. Moravagine descend le fleuve en pirogue avec le narrateur atteint de fièvre paludéenne et ses nombreuses épouses. Chaque soir il célèbre une vaste orgie qui s'achève par le sacrifice d'une femme, à qui Moravagine ouvre le ventre.

Retour en Europe, guerre de 1914. Le narrateur perd Moravagine de vue ; Mora s'est engagé dans l'aviation et est porté disparu. Un jour, au fort de l'île Sainte-Marguerite, où l'on soigne les fous de l'armée, le narrateur reconnaît Moravagine, en plein délire et qui écrit fiévreusement ses Mémoires de l'An 2003 sur la planète Mars. Un constat de mort par le médecin psychiatre termine le livre et les aventures de Moravagine ; le dénouement nous ramène au début : « *À l'autopsie nous constatâmes l'existence d'une tumeur rétrochiasmatique nettement fluctuante et de coloration violacée. Cette tumeur, à la coupe, se montre formée d'une membrane isolable, distincte de la paroi épendymaire, formant une cavité close, indépendante du ventricule qu'elle remplit et cloisonnée.* »

*

* *

Qui est Moravagine, un génie déséquilibré, un dévoyé sexuel ?

Le livre de Cendrars est une sorte d'apologie de la folie, de l'épilepsie, des maladies cérébrales, du grand « dérangement » mental. Le pathologique est plus universel que le normal. Seuls les grands détraqués entendent au fond d'eux-mêmes le rythme originel de la vie. « *Tel goût de saumure qui nous remonte des entrailles, vient de nos plus lointains ancêtres poissons, du fond*

des mers, et tel frisson épileptique de l'épiderme est aussi ancien que le soleil. » Cendrars a un mépris écrasant pour notre médecine du normal, nos petites frontières prudentes et mesquines, notre prophylaxie annihilante, et, comme il le dit, « *notre santé — bien public, qui n'est que le triste simulacre d'une maladie démodée, ridicule, immobile et qui est peut-être bien la mort.* »

Même aujourd'hui il n'y a pas livre plus anarchiste que *Moravagine*. Que tout explose, qu'importe ! *Moravagine* est l'affirmation du mâle, du tueur, du terroriste. Or ce livre apocalyptique a été fécondé par la Russie, la Russie de Savinkov, de Guerchouni et des terroristes « délicats » que décrit Camus dans *L'Homme révolté*. Il y a entre *Moravagine* et la littérature russe des années 1905-1914 d'évidentes affinités.

« J'étais à Moscou dans la ville des mille et trois clochers et des sept gares. Et je n'avais pas assez des sept gares et des mille et trois tours car mon adolescence était si ardente et si folle que mon cœur, tour à tour, brûlait comme le temple d'Éphèse ou comme la Place Rouge de Moscou quand le soleil se souche. » (Prose du Transsibérien).

Dans *Moravagine*, nous avons une Moscou symboliste, « *belle comme une sainte napolitaine* », avec ses façades rouges, bleues, safranées, ocrées et ses dômes d'or « *que des bandes de corneilles criardes fouettent comme des toupies.* »

Mais plus que Moscou, nous frappe le tableau hérité des décadents russes d'un pays impérial rongé par la folie : « *Les cas de folie et de suicides étaient quotidiens. Des popes, des moines hystériques sortaient, soudainement du peuple, pour monter jusqu'à la cour ; des villages entiers processionnaient nus, se flagellant ; d'étranges superstitions asiatiques se répandaient dans ces populations si bigarrées et prenaient corps sous forme de pratiques monstrueuses et répugnantes. Voisinant dans les cabinets particuliers et les petits salons des grands restaurants, à l'Ours, chez Palkine, aux Îles ou à la Moïka, des ministres constellés de crachats, ou des révolutionnaires tondus et des étudiants à longs cheveux vomissaient le champagne parmi les débris de vaisselle et les femmes violées.* » À écouter ce Cendrars-là, c'est comme un écho amplifié d'Alexandre Blok. C'est la Russie cynique et délirante, celle de Biely, de Blok, de Sologoub.

Et combien blokien ce vers de Cendrars en 1913 :

Je pressentais la venue du grand Christ rouge de la révolution russe !

Le défi que *Moravagine* lance au monde est la reprise du cri de haine mongol et asiatique que le philosophe visionnaire russe Vladimir Soloviev puis le poète russe André Biely entendirent et dénoncèrent de 1899 à 1913. « *Je ne suis pas de votre race, je suis du clan mongol, qui apporta une vérité*

monstrueuse : l'authenticité de la vie, la connaissance du rythme, et qui ravagera toujours vos maisons statiques du temps et de l'espace localisées en une série de petites cases. Tremblez si je sors de vos murs comme de la tente d'Attila, masqué, effroyablement agrandi, revêtu de la seule cagoule, comme mes compagnons du bain à l'heure de la promenade, et si avec mes mains d'étrangleurs, mes mains rougies par le froid, je force le ventre aigre de votre civilisation. »

Cendrars, dont le premier poème parut en russe et à Moscou en 1909, avait lu la « Légende de l'Antéchrist » de Vladimir Soloviev...

Allons plus loin encore dans les secrets de Moravagine. Moravagine est un des derniers dans la lignée littéraire des redoutables descendants du Marquis de Sade. Il n'est pas qu'un fou, pas qu'un terroriste russe aux yeux bridés de Mongol, sa force maléfique vient de plus bas encore. Comment ne pas voir dans l'assassin de la petite fille et dans le tueur rituel des Indiens Bleus un fils du divin Marquis et ce, par l'intermédiaire du Stavroguine de Dostoïevski ? Moravagine n'a pas la beauté de Stavroguine mais il en a l'absolue indifférence, le goût de l'acte gratuit, et la secrète blessure. C'est chez Dostoïevski que Cendrars a enquêté sur les mobiles profonds et cachés des grands révoltés.

« Je me remémorai tout ce que Moravagine m'avait raconté de sa vie en prison et de son enfance à Ferjejar. Cette confession m'éclairait étrangement sur notre activité présente. Je saisis comme un parallélisme, des analogies, des correspondances entre notre terrorisme et les rêves les plus obscurs de cet enfant séquestré. Nos actes qui bouleversaient le monde d'aujourd'hui étaient comme des idées inconscientes qu'il avait eues alors qu'il formulait maintenant et que nous réalisons, nous, tant que nous étions et sans nous en douter. » La confession de Moravagine, c'est aussi la confession de Stavroguine. Comme l'ancien crime pervers de Stavroguine, les perversions d'enfant de Moravagine vont ouvrir la porte à tous les démons.

Et tout au fond de ces obsessions cruelles se tapit une obsession fondamentale, celle de l'explosion, de l'éventrement, de la bombe, de l'arrachement. Un rêve de la Terre, comme disait Gaston Bachelard. Moravagine va même jusqu'à rêver de faire sauter la terre au moyen d'un explosif astral constitué par le dernier rayon d'un soleil mort il y a plus de cent mille ans. Moravagine le destructeur est obsédé par l'image du gouffre. Il veut toujours aller plus profond. Le poème en prose de Cendrars est riche d'insolites et métaphores de la profondeur. Telle cette vue plongeante dans le gouffre de l'oreille humaine. *« D'abord les cinq voyelles, farouches, peureuses, délurées comme des vigognes, puis, en descendant le couloir de plus en plus étroit et bas de plafond, les consonnes, édentées, roulées en boule dans une carapace d'écailles, et qui dorment, hibernent durant de longs mois ; plus loin, les*

consonnes chuintantes et lisses comme des anguilles, et qui me mordillaient le bout des doigts. »

Serait-ce chez Biely que Cendrars a découvert cette spéléologie interne dans les cavernes fantastiques de l'ouïe et du langage ? La même hallucination de la profondeur entraîne Moravagine dans le tréfonds mythique, préhistorique des objets auxquels il voue une fascination fétichiste.

« Je me prosternais devant un bloc de granit que j'avais fait déposer dans la pièce, saisi d'une épouvante religieuse. Il était bruissant comme une ruche et creux comme un coquillage. J'y plongeais les mains comme dans un sexe inépuisable. »

Ou encore cette métaphore du maelström :

« Le plafond se creuse comme un entonnoir, vertigineux maelström qui absorbe goulûment la nature en déroute. Je suis le pavillon acoustique de l'univers. »

La relation de Cendrars à Biely et aux grands poètes russes du désarroi semble évidente, encore que non prouvée. Moravagine est un fils du « trouble » russe ; c'est à Moscou et dans la littérature russe que Cendrars a capté la sauvage et mystérieuse charge poétique qui zigzague à travers *Moravagine*.

(1962)

DEUXIÈME PARTIE

SOUS LE SIGNE DE L'APOCALYPSE

CHAPITRE IX

DU « PANMONGOLISME » AU « MOUVEMENT EURASIEN »

« Nos maladies nationales sont le fatalisme et le mysticisme dont la contagion pénétra dans notre sang avec le sang mongol. » Gorki.

[Retour à la table des matières](#)

Une étrange obsession a pénétré dans la littérature russe à partir de 1900 : il s'agit de l'obsession de l'Asie, et du danger « mongol », ce dernier mot étant pris au sens large d'asiatique. Avant 1900, la Russie était exclusivement soucieuse de se définir par rapport à l'Europe occidentale. Qui disait Orient voulait dire Russie, orthodoxie, tradition de Byzance. Slavophiles, « glébofiles » affirmaient l'autonomie de la culture russe par rapport à celle de l'Occident. Danilevski opposait « la Russie et l'Occident ». Nul n'éprouvait le besoin de situer la Russie par rapport à l'Orient « jaune », c'est-à-dire de délimiter la frontière entre Russie et Asie, comme tant de penseurs s'évertuaient à le faire entre Occident et Russie. Mais le 1^{er} octobre 1894, un célèbre penseur, VI. Soloviev, prophétisait tout à coup une seconde invasion par les Mongols, « innombrables et insatiables comme les sauterelles ». En 1900, le même thème était repris dans la *Légende de l'Antéchrist* : l'« obsession mongole » venait de naître. Ce n'était encore qu'une vision de mystique hanté par l'eschatologie. Mais bientôt la guerre russo-japonaise, la défaite de la Russie, Tsou-Shima, la révolution de 1905 et son écrasement devaient, en fascinant les esprits, conférer aux prédictions de Soloviev un troublant début de réalisation. On peut dire que l'« obsession mongole » est née de la conjonction d'un livre et d'une défaite. Développé par Merejkovski, exploité littérairement par Andreï Biely, le thème « mongol » est caractéristique de l'inquiétude de la seconde génération symboliste, celle de Blok et de Biely. Il ne s'agit ni de véritables ouvrages de réflexion politique, ni de recherches scientifiques. Les termes mêmes qui désignent l'objet de cette obsession varient

avec beaucoup d'inconsistance : tantôt il s'agit du « panmongolisme »¹, tantôt du « péril jaune », tantôt du « danger chinois », ou encore de l'« envahissement japonais ». Nous verrons que les différences sont d'ordre subjectif. L'idée, cependant, est dans l'air et les romanciers symbolistes l'exploitent. Étudier la propagation de cette obsession est doublement intéressant : tant du point de vue des résultats littéraires que du point de vue de la mentalité d'une certaine époque. L'obsession mongole eut d'ailleurs une évolution. Quand survinrent les deux révolutions de 1917, quand la Russie des Bolcheviks se sentit isolée face à un Occident hostile, l'idée naquit d'une certaine solidarité entre la Russie et l'Asie, pays des steppes immenses et des violences déconcertantes (la révolution chinoise, elle aussi, avait commencé). Le thème du « Mongol » subit une mutation et devint le « seythisme », puis le « mouvement eurasien ». La Russie se cherchait une généalogie asiatique, et d'aucuns la lui démontraient. Le plus populaire des écrivains soviétiques du début des années vingt, Boris Pilniak, faisait du thème « mongol » un de ses leitmotivs.

À vrai dire, le thème apparaît déjà dans deux récits fantastiques de Gogol : *Le portrait* et *Une terrible vengeance*. Le sorcier d'*Une terrible vengeance* est un traître : on le retrouvera dans les rangs de l'ennemi, c'est-à-dire des Polonais et surtout des Turcs. Au moment où Gogol nous décrit ses métamorphoses diaboliques, ce personnage a le nez qui s'allonge, la bouche qui se tord, il apparaît tout entouré de sabres tatares et turcs, enfin son surtout rouge de Petit-Russien se transforme en pantalons bouffants turcs. Autrement dit Gogol vise à donner à son sorcier l'aspect d'un Asiatique. Dans *Le portrait*, un usurier diabolique, qui n'est autre que l'Antéchrist, arrive à faire passer une partie de son essence maléfique dans un portrait qui est fait de lui. Or ce Petromihali a le visage de marbre des Asiatiques, il est vêtu d'un « ample manteau asiatique », et on ne sait s'il est « hindou, arménien ou persan ». Petromihali et le sorcier sont deux incarnations du diable en des personnages asiatiques. Tous deux sont des ennemis du peuple russe et tous deux ont le pouvoir de pénétrer dans les âmes russes à leur insu (celle de Catherine et celle du peintre pieux). On peut voir en eux les prototypes du Mongol de la littérature symboliste.

Le thème du « péril jaune » fut inventé par Vladimir Soloviev très peu de temps avant sa mort. Il apparaît dans la *Légende de l'Antéchrist*, qui est elle-même un récit enchâssé dans *Les trois entretiens*. Cependant, avant Soloviev, ce thème est comme effleuré par Dostoïevski dans sa légende du Grand Inquisiteur². On se rappelle que dans le « poème » d'Ivan Karamazov, l'Inquisiteur reproche au Christ d'avoir repoussé la troisième offre de Satan dans le désert, l'offre de la royauté universelle. L'Inquisiteur soutient à son

¹ C'est le titre du poème qu'écrivit V. Soloviev le 1^{er} octobre 1894.

² On trouve à la fin de *Crime et Châtiment* un thème assez voisin, celui du fléau venu d'Asie et déferlant sur l'Europe : il s'agit de l'étrange rêve de Raskolnikov au bagne, le rêve de l'invasion de l'homme par les trichines.

interlocuteur que la royauté universelle est une aspiration fondamentale des hommes, qui rêvent de s'unir en « une fourmilière indiscutable et harmonieuse ». Toutes les grandes nations ont, dit-il, éprouvé ce besoin d'unité et les grands envahisseurs asiatiques, les Timour et les Gengis Khan, inconsciemment, étaient les porteurs de cette aspiration. Ce n'était pas encore le thème du « panmongolisme », mais l'idée de Soloviev n'est pas loin : Soloviev pense que les hommes désirent tous la royauté universelle de l'Antéchrist, et que cette royauté sera introduite à la faveur d'un second joug tatar. Les Japonais soumettront la Chine et un empereur né d'un père japonais et d'une mère chinoise envahira l'Europe. Au bout d'un demi siècle de joug, l'Europe s'unira et se soulèvera, et sa révolte amènera au pouvoir un faux Christ qui régnera sur le monde entier en procurant à tous la satiété alimentaire. Ainsi, dans le récit de Soloviev, le panmongolisme est le fourrier du suprême imposteur, c'est-à-dire de l'Antéchrist annoncé par l'*Apocalypse* de saint Jean. La *Légende de l'Antéchrist* marquait l'abandon par Soloviev de l'idée de la théocratie chrétienne : l'apogée de l'État serait aussi l'apogée de l'Antéchrist. La notion de « panmongolisme » était liée par lui à celle d'avènement du totalitarisme. Reprise par les symbolistes, cette légende devait aboutir à une vision catastrophique et manichéiste des choses : d'un côté la petite flamme du vrai christianisme, de l'autre côté, les hordes mobilisées par la force « mongole ».

Ce thème du « péril mongol » devint, après la guerre russo-japonaise, un thème prédominant dans la pensée des symbolistes russes. Le véritable propagateur de cette idée fut Merejkovski, avec qui le mythe s'intériorise, et le « danger jaune » devient une des tentations de l'âme russe. Merejkovski dénonce le processus d'« enchinoisement » des Russes. Surenchérissant sur la pensée de Soloviev, il affirme que l'Orient n'aura même pas besoin d'envahir l'Europe : l'Europe, d'elle-même, rejoint déjà l'Asie, et tombera entre ses mains comme un fruit mûr. On trouvera ces idées exposées, avec un style très incisif, dans deux opuscules écrits en 1905, et publiés en 1906 : *L'Avènement du Roi-Mufle* et *Positivistes aux faces jaunes*. Celui que Merejkovski appelle le Cham est l'Imposteur suprême qui montera sur le trône du monde grâce à la muflerie et à la médiocrité d'une Europe entièrement nivelée, entièrement embourgeoisée. Alors l'Europe sera devenue une seconde Chine, un second « empire du Milieu », c'est-à-dire de la médiocrité.

« Suivant les pas des peuples asiatiques qui ont déjà achevé leur histoire, l'Europe tout entière marche d'un pas calme vers le silence suprême de la fourmilière repue, vers la pétrification petite-bourgeoise, vers l'enchinoisement. »

Ne retrouvons-nous pas ici la fourmilière rassasiée qu'évoquait Ivan Karamazov ? Merejkovski appuie ses dires de quelques citations de Herzen, tirées de la cinquième lettre de *Fins et commencements*. Pour Herzen,

l'Angleterre bourgeoise et hypocrite était en train de devenir une sorte de Chine engourdie et incapable de réactions humaines. Merejkovski renchérit et généralise.

« Le danger jaune n'est pas hors de nous, il est en nous ; ce n'est pas la Chine qui marche vers nous, c'est nous qui allons vers la Chine. Nos visages sont encore blancs, mais sous notre peau blanche, ce n'est plus l'ancien sang aryen qui coule, épais et pourpre, mais un sang toujours plus fluide, un sang 'jaune', identique à de la sanie mongole. »

La Chine et tout l'Orient sont des pays fourmilières, pragmatistes de tradition, donc positivistes ; or le positivisme européen, le nivellement des consciences européennes sont en train de nous engourdir dans un état de choses « chinois ». Pour Merejkovski ce sont aussi bien les réactionnaires, défenseurs de l'ordre, que les libéraux positivistes qui nous mènent vers la gigantesque fourmilière dont nous serons tous bientôt prisonniers : une Grande Muraille de règlements, de lois, de protocoles nous enfermera. Il n'y a de force capable de s'y opposer que l'esprit vivifiant et révolutionnaire du christianisme, et le sentiment de la communauté chrétienne. Le gouvernement mondial, ce sera l'enrégimentement à la chinoise, la négation de la liberté. Aux yeux de Merepkovski, même le royaume du « Christ russe » dont rêvait Dostoïevski était un faux royaume, une tentation de Satan, au même titre que celle que Dostoïevski reprochait aux nihilistes, en faisant proposer par Petr Verkhovenski la royauté du monde à Stavroguine. Ainsi en 1905, à la fois adversaire du libéralisme et de la réaction, du matérialisme et de l'autocratie, Merejkovski prêche une révolution russe, chrétienne, et spiritualiste contre la marée de l'« enchinoisement ».

De Soloviev et de Merejkovski, l'idée du « danger mongol » se répandit dans les cercles et cénacles symbolistes. La vision apocalyptique de l'Antéchrist, liée à un thème particulièrement actuel, celui du « péril jaune », devient une idée courante. L'état d'esprit de la génération des « décadents mystiques » est bien décrit dans un article publié par Andreï Biely dans la revue *La Balance*, (IV, 1905), et intitulé « L'Apocalypse dans la littérature russe ». Nous y voyons décrire la genèse de cette obsession mongole qui devait tant marquer l'œuvre de Biely. Biely parle tout d'abord du choc que créa en lui la *Légende de l'Antéchrist* de Soloviev.

« La réalité ne tarda pas à couronner mon attente ; bientôt vinrent les paroles de Merejkovski sur l'engourdissement de l'Europe moribonde, déjà prédit par l'Apocalypse et qui préparait la venue du Roi-Muflé. On vit apparaître un type nouveau, monté des abîmes, le type du hooligan. Menaçant, surgit le spectre de l'invasion mongole. »

L'âme moderne est malade, explique Biely ; elle a enfanté un cauchemar : « le dragon rouge fondant sur nous depuis l'Orient ». Ainsi, selon Biely, le spectre du « Mongol » serait un phantasme de l'âme russe en désarroi. Mais dans son œuvre, ce qui n'était chez Merejkovski qu'une sorte d'allégorie, devint véritablement une obsession, encouragée par sa sensibilité exacerbée et par son penchant morbide pour le fantastique. Ainsi l'image du « sang jaune » devient plus qu'une image : dans *Petersbourg*, le sang de Nicolas Ableoukhov est un vrai sang jaune, charriant des « millions de globules mongols... ». Une image qu'utilisait Herzen, la poupée chinoise envoûtante et mécanique, reprise par Biely, devient fantastique : Anna Lihutine, qui reçoit chez elle des révolutionnaires, et qui est l'agent inconscient de la provocation « mongole » est, elle, une « poupée japonaise », une poupée vivante, entourée de petites estampes de Hokusai. Véhiculé par l'œuvre romanesque de Biely, le thème « mongol » prend véritablement une dimension fantastique...

Il apparaît d'abord, en 1910, dans *Le pigeon d'argent*. Ce livre est annoncé comme la première partie d'une trilogie intitulée *L'Orient ou l'Occident*. C'est l'histoire de l'hypnose exercée sur un étudiant russe par tous les éléments orientaux, asiatiques de la Russie. Le héros, Petr, abandonne sa fiancée, belle, cultivée, occidentalisée, vivant dans un manoir de style néo-classique, et il rejoint une secte obscurantiste, pratiquant un mysticisme fort teinté d'érotisme : il est attiré dans la secte par une paysanne sensuelle et primitive. Petr « va à l'Orient », se soumettant corps et âme à l'obscur chef de la secte, un charpentier. Un ami essaye de le ramener vers son ancienne vie :

« 'Revenez à vous... Revenez vers l'Occident. Vous êtes un homme de l'Occident'. Petr répond : 'Va-t-en, Satan, moi je marche vers l'Orient' »¹.

Petr est sous le charme de Matrena, des forêts russes, et des danses érotiques de la secte. Ces danses, les séances d'hystérie collective (*radenie*) rappellent tout à fait les danses rituelles et libidineuses de la secte que décrit Merejkovski au dernier chapitre de son *Pierre et Alexis*. Mais, alors que le Tihon de Merejkovski réussit à s'échapper, Petr reste prisonnier de la secte, en dépit de ses propres sentiments :

« Il commençait à comprendre que tout cela, cet effroi, ce nœud qui se serrait, cette fosse qui s'ouvrait, ce n'était pas la Russie, mais un abîme venu d'Orient et qui fondait sur la Russie, par l'entremise de tous ces corps épuisés dans des danses rituelles ».

¹ En fait Biely s'est inspiré de la secte des Khlysty, qui connaissait alors un renouveau et à laquelle appartenait le poète paysan Klionev.

Finalement, ainsi que Chatov dans *Les démons*, Petr, pour souder entre eux les membres de la secte, sera immolé : c'est dans les ténèbres d'un bain russe, piétiné à mort par des moujiks, qu'il meurt, victime de l'Orient... La secte des Pigeons symbolise le côté barbare, « asiatique » de la Russie, pays des forêts obscures, des sectes innombrables, et du « coq rouge » qui va semant l'incendie dans le pays. Dans son second roman, écrit en 1912-1914, Biely reprend le thème du danger asiatique mais cette fois-ci il le concrétise : les Mongols deviennent les protagonistes de ce roman fantastique. Cette œuvre complexe mérite certes d'être expliquée à plusieurs niveaux. L'obsession mongole en est l'élément central, lié au thème de la haine du père. Il ne fait pas de doute que Biely a voulu reprendre le thème essentiel des *Démons* celui de la provocation et du terrorisme. Dans le roman de Dostoïevski, l'esprit de négation universelle qui anime les terroristes dirigés par Verhovenski — Netchaïev, a son origine dans une théorie politique venue de l'Occident, le socialisme. Doctrine de l'affranchissement humain total, le socialisme libère les démons obscurs de l'âme. Dans *Petersbourg*, les « démons » ont une autre origine : ils sont dus à l'envahissement de la race russe par la race mongole. Socialisme et réaction sont des symptômes d'une même maladie, la résurgence de la race mongole, « hérité bouillonnant en millions de globules jaunes ». Cette maladie est le « panmongolisme » et tous les Russes, consciemment ou inconsciemment, sont des porteurs de son germe malin.

Le cadre du roman fait surgir un monde géométrique d'avenues, où circule, dense et anonyme, une foule qui évoque un « mille-pattes humain », ou la fourmière de Merejkovski, ce « caviar pressé de l'humanité petite-bourgeoise ». Massés à proximité des carrefours, on entrevoit les détachements compacts de cosaques asiatiques, assis sur leurs petits chevaux tatars, et coiffés de bonnets à poil mandchous. Ils reviennent des « plaines ensanglantées de la Mandchourie ». Sur la place du Sénat, le soir, une automobile fantastique vagabonde ; ses phares *jaunes* balayent la nuit :

« Mugissement assourdissant et inhumain : perçant la nuit de ses phares énormes, crachant l'essence, une automobile déboucha de l'arbre en direction du fleuve. Alexandre Ivanovitch distingua des gueules jaunes de Mongols qui jaillissaient ça et là ».

Tout le paysage du roman est envahi de brouillards *jaunes*, le fleuve a des reflets jaunâtres, la demeure du Sénateur est une Maison Jaune.

À des titres divers tous les personnages du roman sont porteurs du germe « mongol » : autant le sénateur Ableoukhov, chef de l'Institution et soutien de l'autocratie, que les terroristes révolutionnaires, l'« Insaisissable », alias Doudkine, traqué par la police et les hallucinations, le fils du sénateur, auquel est confié la mission de faire disparaître son père par le moyen d'une bombe.

Entre ces deux camps politiques, un monde grouillant d'indicateurs et de provocateurs, et aussi porteur du germe fatal.

Le sénateur Ableoukhov descend d'une tribu de Kirghizes. Il a eu parmi ses ancêtres des lamas tibétains. Dans sa Maison Jaune ¹ règne un calme lourd et éternel. Le Sénateur a peur des espaces libres de ses ancêtres et il rêve d'enfermer la Russie et le monde dans un réseau d'avenues géométriques, de cubes numérotés et de lois immuables. Son rêve est en somme le totalitarisme le plus absolu possible. Il a été au Japon, en mission secrète.

« De son séjour au Japon, Apollon Apollonovitch n'avait jamais parlé à personne » (chap. II, p. 109).

Il a assisté aux désordres de la Chine et il a vu la chute de Port-Arthur. Souvent, il entend un bruit lointain de cavaliers, c'est Gengis Khan qui revient.

« Port-Arthur ne ressuscitera pas de ses ruines ; mais la Chine se soulèvera ; chut ! tends l'oreille, on entend un grondement de sabots : ce sont les cavaliers de Gengis Khan » (chap. VII).

Avec son regard de fer et ses immenses oreilles vertes, le Sénateur fut inspiré à Biely par la personnalité du fameux procureur du Saint-Synode, Pobedonostsev. Le vieillard *jaunâtre* qu'il est symbolise le caractère oriental du despotisme de l'autocratie russe. Une secrète connivence le lie aux futurs envahisseurs mongols dont il redoute et prédit la venue prochaine.

En face du dignitaire de l'Institution une seule force organisée se dresse, celle des terroristes du « Parti ». Le chef clandestin, Doudkine, au centre d'un réseau serré de délateurs et d'agents doubles, est à la fois un révolutionnaire et un homme halluciné qui est, lui aussi, porteur du germe « mongol ». Séparé des hommes, de la foule humaine, il se sent emprisonné dans ce qu'il appelle la « catégorie des glaces ».

« Ce sont les glaces de Yakoutie. Je les porte dans mon cœur, elles me séparent de tous les hommes » (chap. II, p. 121).

En fait l'ancien bagnard de Yakoutie est un « provocateur idéologique » et il obéit à une soif de mort, de destruction. En ce sens, comme le Sénateur, il accomplit la « mission mongole ». Souvent, dans ses hallucinations, Doudkine reçoit la visite d'un étrange spectre. Cette apparition est celle d'un Persan

¹ À noter l'ambiguïté de l'expression : « Maison Jaune – équivaut à nos – petites maisons » pour les déments...

(comme le Petromihali de Gogol)¹ ; le Persan a un nom qui sonne comme une déformation verbale puérile, il s'appelle Chichnarfné (le mot évoque l'expression « pokazat chich » qui veut dire « faire la nique »). Les premières apparitions du Persan datent de l'emprisonnement de Doudkine à Helsingfors.

« À cette époque Doudkine prêchait qu'il fallait incendier les bibliothèques, les universités et les musées ; il prêchait aussi la mission des Mongols ; par la suite il se mit à redouter les Mongols » (chap. VI).

Le spectre asiatique qui hante ainsi les délires du révolutionnaire, le pousse à une œuvre de destruction dont il n'est plus conscient. Doudkine est en fait un « sataniste », bien qu'il croie avoir répudié ses premières théories. Une tache *jaune* sur la tapisserie de sa chambre est responsable du déclenchement de ses hallucinations. L'apparition, elle-même, est entourée d'un halo *jaune* :

« Les traits de ce personnage composaient parfois un Sémite ; plus souvent c'étaient des traits mongols qui apparaissaient ; toujours ce visage était entouré d'un reflet désagréable, couleur jaune safran » (chap. II).

Pour finir Doudkine devient un assassin sadique : il tue, en le labourant de coups de ciseaux, le provocateur Lippantchenko, qui le tenait à sa merci.

Le troisième porteur du germe mongol est le fils du sénateur Ableoukhov. Étudiant en philosophie, néokantien, lié aux révolutionnaires, il doit assassiner son père pour le compte du « Parti ». Il porte une calotte tatare, revêt une robe de chambre de Boukhara, évolue dans un « salon oriental ». Depuis qu'il est étudiant, il est devenu un « véritable Oriental ». Il vénère profondément le bouddhisme et les religions du Nirvâna. Dans ses carnets, il a élaboré toute une philosophie qui, partant de Kant, aboutit à la destruction du « monde aryen avec son système de valeurs ». Comme son père, il porte en lui une longue hérédité asiatique. Une scène de délire nous fait revivre tout son passé atavique. Affublé « d'une enveloppe aryenne », il est venu jadis en Russie pour y poursuivre l'œuvre de destruction que lui a confiée son père, un empereur mongol de Chine.

« Dans le sang dégénéré des Aryens devait se déchaîner l'Antique Dragon et tout dévorer de sa flamme : voici que l'ancien Orient faisait pleuvoir sur notre temps une pluie de bombes invisibles et Nicolas Apollonovitch était une très ancienne bombe touranienne... Le visage de Nicolas Apollonovitch eut une expression oubliée depuis

¹ C'est Belyj lui-même qui nous invite à faire ce rapprochement au chapitre V de son étude sur Gogol : L'Art de Gogol.

longtemps, une expression de Mongol. Il avait maintenant l'air d'un mandarin du Céleste Empire, vêtu d'une redingote pour le temps de son passage en Occident » (chap. V).

Dans la grande scène hallucinatoire de la fin du cinquième chapitre, le fils du Sénateur voit surgir devant lui un mystérieux « Touranien », qui n'est autre que son père. Celui-ci apparaît entouré de dragons et lui révèle l'identité profonde entre leurs deux missions, en apparence si opposées. Le père réactionnaire et le fils révolutionnaire accomplissent la même mission mongole : le fils vise à la destruction du monde aryen, le père veut pétrifier l'Europe... Notons au passage que le mot de « touranien » venait d'être mis à la mode en Russie : le « pantouranisme », apparu vers 1895, prétendait regrouper tous les Mongols et Tatares, depuis la Finlande jusqu'à la Mandchourie ; à la première Douma était apparu un groupe de députés musulmans dont plusieurs se réclamaient du « pantouranisme ». C'est sans doute pour cela que le maléfique Persan déclare à Doudkine qu'il préfère séjourner en Finlande plutôt que dans la capitale russe, cité russe implantée en plein pays « touranien ».

Ainsi le péril mongol est-il au cœur même de *Petersbourg*. Les protagonistes de la lutte, au gouvernement et dans l'opposition clandestine, en sont également des manifestations. Quant au simple peuple il pressent obscurément le danger qui s'étend sur la Russie. Ainsi le moujik Stéphane prêche dans une loge de concierge de Petersbourg que « tout vient de la vodka et du tabac ; or, qui nous habitue à l'ivrognerie ? C'est le Japonais ». « Les Chinois, ajoute-t-il, construisent un temple païen » dans la capitale, et la fin des temps est proche. Reprenant à son compte les dires d'un simple paysan, Biely prophétise que si le soleil de la Seconde Venue du Christ ne se lève pas à temps sur le monde,

« les rivages européens s'affaîsseront sous le lourd talon mongol »
(chap. II).

Le rôle important que joue le « péril mongol » dans ce roman de Biely nous semble correspondre tout à fait à la doctrine de Merejkovski dans *L'Avènement du Roi-Mufle*. Aussi bien les forces obscures de la réaction et des Centuries noires, que les « positivistes aux faces jaunes » incarnent le danger mortel d'un enlèvement de la personnalité du monde chrétien dans l'immobilisme, la réglementation et l'utilitarisme. Les mondes totalitaires, dont rêvent sans le savoir les Ableoukhov, père et fils, sont au fond identiques : l'esprit de liberté sera absent de l'un comme de l'autre. L'idéologie de Biely, sa conception eschatologique sont très proches de celles de Merejkovski, quoi qu'il ait pu en dire dans ses Mémoires... Mais en s'emparant des idées de Merejkovski, Biely leur confère une extraordinaire intensité, fantastique et morbide. Biely rattache lui-même dans son roman la hantise du spectre « touranien » à la persistance inconsciente d'un cauchemar d'enfant chez Nicolas Ableoukhov : dans ce

cauchemar (qui fut aussi, bien sûr, un cauchemar de Biely lui-même) un petit bonhomme rond rebondit inlassablement comme une balle en caoutchouc ; et déjà le petit bonhomme a un faciès rond de « mongolien ». La force du fantastique de Biely vient du lien profond avec ce monde onirique et avec le monde imaginaire de l'enfance. L'« obsession mongole » en se greffant sur d'anciennes obsessions, prend une consistance particulièrement inquiétante.

Biely n'est pas le seul poète symboliste à avoir exploité ce thème. On le trouve aussi chez Brioussov et chez Blok. Chez ce dernier surtout il a des résonances très voisines de celles de *Petersbourg*, mais elles restent relativement isolées dans son œuvre. On sait qu'à la fin de 1908, dans un célèbre poème, Blok eut la vision d'une seconde invasion tatare menaçant la Russie à « Kulikovo, ». Empruntant à une épopée du 14^e siècle, images et invocations, il composa les cinq magnifiques pièces de ce poème. La steppe russe attend ses nouveaux envahisseurs. Les hordes tatares se reforment, les cygnes chantent à nouveau sur la rivière Nepriadva... Le sens symbolique du poème fut donné par Blok dans son article « Le peuple et l'intelligentsia ». Les armées du prince russe sont le peuple russe, dont les forces sommeillent ; les hordes asiatiques, ce sont les intellectuels russes, étrangers à leur peuple et même ennemis de lui. Comme Biely, Blok donne au péril mongol une signification symbolique : le danger est en nous. Au chapitre II de *Petersbourg*, Biely répond du reste à ce poème de Blok :

« Oui, viendra Tsou-Shima ! reviendra le combat de Kalka ! Ô bataille de Kulikovo, je t'attends ! »

Le *Journal* intime de Blok nous révèle combien les hantises de Soloviev et de Merejkovski étaient alors répandues. On trouve dans ce *journal*, à la date du 14 novembre 1911 :

« Nous bâillons sans vouloir entendre parler du danger jaune. Et pourtant la Chine est déjà parmi nous. Irrémédiablement, impétueusement, le sang pourpre des Aryens devient du sang jaune (...) il ne reste plus qu'un dernier petit acte à jouer : la conquête visible de l'Europe. Cela se produira sans bruit et sans brutalité apparente. L'habile poupée japonaise posera sa vigoureuse petite main amicale sur l'épaule de l'Aryen et plongera ses petits yeux vifs, noirs et curieux dans les yeux, ternis comme l'étain, de l'ancien Aryen ».

Dans le « monde terrible » de Blok, il y a, pendant ces années-là, des « faces jaunes » de Mongols, rencontrées dans le tramway... (*Journal*, 14 nov. 1911).

*

* *

La guerre, la révolution de février 1917, la révolution bolchevique devaient secouer ces phantasmes non exempts d'un certain racisme, d'une quête de la pureté russe, qui amena par exemple Blok à idolâtrer le jeune poète paysan Kliouev. Selon les hasards ou les prédestinations, les uns, comme Merejkovski, virent dans la prise de pouvoir des Bolcheviks l'arrivée de l'Antéchrist, les autres, comme Blok et Biely, l'avènement d'une sorte de christianisme plébéen. Le vieux débat de la Russie et de l'Occident fut brusquement ranimé par la violence du conflit entre la Russie bolchevique et le monde occidental. C'est alors que « l'obsession mongole » subit la plus étrange des métamorphoses. Elle reparut, retournée comme un gant, dirigée contre l'Occident et teintée de nationalisme bien plus violent que celui des Slavophiles. Son nouveau nom fut le « Scythisme ». Il s'agit d'écrivains qui ne sont pas communistes, mais qui célèbrent le bain de jouvence où est plongée la Russie. Ils célèbrent le sursaut d'énergie sauvage de la nation, et, pour la prémunir d'un retour des miasmes de l'Occident, ils cherchent à lui donner un passé qui soit aussi peu occidental que possible. Les Scythes sont pour eux les ancêtres barbares et guerriers de la Russie. Ce sont des barbares d'Occident qui ont longuement côtoyé les barbares de l'Orient :

« peuplade d'origine mystérieuse et légendaire, projetée d'ouest en est, tel un torrent impétueux et victorieux, vers des immensités où vivaient des hordes barbares aux visages jaunes, aux yeux bridés, et qui buvaient le vin dans des crânes humains ». (Almanach « Les Scythes » N° 1, 1917, p. VII, préface anonyme).

En somme les Russes sont les barbares de l'ouest, des barbares qu'une longue lutte avec leurs voisins orientaux, Huns, Polovtsiens ou Tatares, a rendus plus proches de l'Asie que de l'Europe. Le manifeste des *Scythes*, par lequel s'ouvre leur revue, qui eut deux numéros, proclame que la révolution russe sonne le réveil de l'antique Russie scythe, et annonce la défaite du Bourgeois universel et médiocre, et de l'esprit de compromis et de byzantinisme. Le rédacteur de la revue est un vieil intellectuel radical, dont les sympathies vont aux Socialistes-Révolutionnaires, Ivanov-Razumnik ; avec lui on trouve Andreï Biely, le philosophe Chestov, et les poètes paysans Essenine et Khouev. Leur Russie est celle de la campagne russe, sauvage et païenne. Le Sacre du printemps d'Igor Stravinsky, vieux de quatre ans à peine, aurait pu être leur hymne, tant ces « Tableaux de la Russie païenne » ont de violence barbare. Le poète Brioussov, dont toute l'œuvre est un hymne à la force, à la dureté, aux vieux empires cruels et aux jeunes hommes ivres de combat, dans son recueil de vers paru en 1901, *Tertia Vigilia*, avait déjà salué les Scythes comme de lointains ancêtres. Pour lui l'Europe était morte, le monde ne se sauverait que par un retour à la sauvagerie, et « les peuples allaient rire comme des enfants, et se déchirer comme des fauves, sans cacher leur haine ».

Si jamais, j'étais votre hôte,

*Ô mes ancêtres éloignés,
Vous seriez fiers de ce nouveau frère,
Vous aimeriez mon regard précis.*

Pour Briousov, l'année 1905 avait été le déferlement de violence prédit et souhaité. Dans un poème de cette même année, il saluait le retour des Barbares, *l'avènement des Huns*. Le poète entend le grondement annonciateur des hordes asiatiques qui viendront ranimer le « corps sénile de l'Europe », planter leurs huttes à côté des palais, brûler les livres, et jouer sur les ruines. Aux conquérants futurs, il lance cette étonnante parole d'accueil :

*À vous qui me détruirez,
J'adresse un hymne de bienvenue.*

Ainsi il n'était que tout naturel que Briousov adhérât au mouvement des Scythes. On trouve dans leur premier numéro un poème où il célèbre une fois de plus les Barbares qui rajeuniront l'Europe. Dans ce poème, Les anciens Scythes, Briousov ne s'adresse plus à ses aïeux scythes, il parle en leur nom :

*C'est nous dont le nom jadis était chuchoté,
Dans un frisson de peur, par les mythes antiques.*

La manifestation la plus éclatante de l'esprit « scythe » ne vint pas des collaborateurs directs de la revue, mais d'un poète qui se tenait à l'écart, Blok. Ce fut le célèbre poème écrit le 30 janvier 1918, intitulé *Les Scythes*. Non seulement Blok ne dénonce plus le péril asiatique, mais il le salue avec une sorte de jubilation secrète.

Le poète affirme la nature asiatique des Russes :

*Oui ! nous sommes scythes ! oui nous sommes asiatiques !
Et nos yeux avides sont bridés.*

Porte-parole des Russes, las de servir de bouclier entre les Mongols et les Occidentaux, le poète se tourne vers le Vieux Monde et l'avertit que s'il n'accepte pas la main tendue des Russes, ceux-ci lâcheront les Mongols sur l'Europe :

*Nous contemplerons le combat mortel
De nos petits yeux étroits.*

C'était en quelque sorte l'aboutissement de toutes les déclarations de haine lancées par les Russes au « cimetière de l'Europe », depuis Herzen jusqu'à Dostoïevski. Hautains et bien martelés, les quatrains du poème de Blok

correspondent au dessin que porte la revue *Les Scythes* sur sa couverture : pensif, l'arc et la flèche à la main, un barbare contemple l'incendie du Colisée...

Le « scythisme » fut prolongé par un mouvement de pensée, né en 1921, en Bulgarie, dans l'émigration russe. Il s'agit de « l'eurasisme », dont les ramifications allèrent jusqu'à Berlin, où parut le deuxième tome de la revue « Sur les voies » et jusqu'à Shanghai où Oustrialov, un des maîtres à penser du mouvement, fit paraître son essai « Destin de la Russie » en 1924. Le manifeste de ce « mouvement eurasiens » s'intitule *Exode vers l'Orient*. Ses auteurs sont des linguistes, des ethnologues, des historiens ; leur but est de démontrer scientifiquement l'unité de l'Asie et de la Russie. Pour eux le bolchevisme est une manifestation de l'énergie nationale russe, mais ils voudraient l'englober dans un État « eurasiens », ressuscitant l'ancien empire de Gengis Khan. La culture eurasiens, c'est à leurs yeux un syncrétisme de tous les héritages reçus des grands nomades de la steppe eurasiens. Avec Spengler, ils affirment un déplacement vers l'est des cultures, vers cette Russie eurasiens qu'ils exaltent sur tous les plans, politique, linguistique, sociologique. Pour les « Eurasiens », le panmongolisme n'est plus un épouvantail, c'est une part vivante de la réalité russe : la Russie d'avant 1917 avait peur de l'Asie, celle d'après 1917 essaye de faire peur avec l'Asie... Pour eux il s'agit de méditer sur « le retrait de la Russie du cadre de la culture européenne contemporaine » (Préface au second almanach « Sur les Voies ». Berlin, 1922).

*

* *

À cette seconde phase du mythe correspond l'œuvre romanesque de Boris Pilniak. Chez lui on trouve intimement mêlées les deux faces du mythe, telles que nous les avons définies dans cette étude : peur du danger mongol et exaltation de l'esprit scythe. Dans l'œuvre chaotique de Pilniak, l'« obsession mongole » est véritablement un leitmotiv que l'on retrouve de livre en livre.

On y reconnut tout d'abord les thèmes principaux du « scythisme ». La révolte du paysan russe, l'anarchisme et le bolchevisme russes sont présentés comme un retour des forces cachées de la Russie barbare et asiatique. C'est une idée généralement exprimée par les écrivains non communistes ralliés au régime, les « compagnons de route », dont Pilniak était alors le plus populaire. Comme Blok, comme Ivanov-Razumnik, Pilniak voit dans la révolution un bouleversement très élémentaire, un enfantement convulsif et barbare. Il récuse le communisme, idée venue de l'Occident, mais il exalte le bolchevisme, expression de l'énergie élémentaire de la nation. De la violence révolutionnaire, Pilniak donne comme une sensation physique : son écriture très insolite est pleine de violence de langage, de visions brutales, d'images chaotiques. Le monde des hommes est assimilé au monde violent des bêtes :

plus de psychologie, mais la brutalité, l'instinct et le sexe... l'a révolution a un parfum âcre d'absinthe :

« Regardez tout autour de vous, tout sent l'absinthe parce que tout est légende ».

Un ferment de violence asiatique bouillonne : les paysans tuent, les anarchistes fondent d'éphémères communautés, les bolcheviks tentent de diriger la révolte ; Pilniak les appelle les « hommes en tunique de cuir ». « Imperméables à la limonade des psychologies », ils réincarnent la rage des grands insurgés de l'histoire russe des XVII^e et XVIII^e siècles. Dans *L'Année nue*, Pilniak situe symboliquement une commune d'anarchistes à côté d'un ancien tumulus scythe qui, lui-même, a succédé à un campement de nomades asiatiques.

« Quelqu'un était venu ici du fond des steppes asiatiques pour y fonder une ville et disparaître à jamais hors de l'histoire. »

Ce thème fut repris en 1928 par un jeune cinéaste soviétique, Dovjenko, dans un film intitulé *Zvenigora*. Zvenigora est un antique trésor scythe conservé par un vieux gardien, à travers la guerre civile. Ce trésor est symbolique : les constructeurs du socialisme font sortir le trésor scythe de la terre où il était enfoui...

Chez Pilniak, ce thème est partout mêlé au thème du « péril jaune ». On trouve donc dans son œuvre deux « Asies », une Asie sauvage et énergique, et une Asie « chinoise », envahissante et anesthésiante. Dans le kaléidoscope de la prose de Pilniak, le thème de la « Russie jaune » revient constamment ; réfracté, réfléchi, brisé ou reconstitué, il est partout, comme un refrain lancinant dans ses œuvres, de 1919 à 1922. Partout la Russie est appelée la « grande Plaine de l'Autre Chine », l'« Empire du Milieu », l'« Empire Céleste ». Un de ses héros, en parcourant la Russie, a l'impression de se déplacer sur

« la carte jaune de la Grande Plaine Russo-Européenne – édition du Département Impérial du 15 décembre 1825 – car sur la carte comme sur le pays on n'a pas été chiche du jaune bilieux de la jaunisse et partout règne l'ordre jaune des têtes jaunes et des paperasses jaunies prématurément... ».

Des visages jaunes de Tchékistes assurent « l'ordre », dans un immense pays où les aurores elles-mêmes sont jaunes et où les brouillards, surtout ceux de Petersbourg ont « la jaunisse ». Les variations sur le thème du jaune sont surabondantes, calembours qui finissent par envoûter. Dans le wagon

international qui amène à Moscou l'écrivain Troparov, il y a un membre du Comité Central du Parti Communiste de Perse,

« jaune d'origine et il dégageait un étrange parfum, qui avait envahi le wagon international de son arôme d'Orient ».

Cette exploitation par Pilniak de la couleur jaune comme symbole de subversion clandestine et de trahison est peut-être un effet moins arbitraire qu'il ne paraît au premier abord. Biely a remarqué que dans l'œuvre de Gogol le pourcentage de jaune par rapport aux autres couleurs augmentait au fur et à mesure que la notion de vilenie envahissait son œuvre. Dans ses *Carnets*, le metteur en scène Serge Eisenstein a longuement repris cette idée, affirmant « le lien du jaune avec le péché et l'effet du jaune sur le psychique ». Comme les symbolistes, Pilniak fait un usage ambigu de la couleur : à la fois une couleur réelle et une couleur-symbole.

Le « Persan jaune », qui envahit la Russie, c'est le successeur du Petromihali de Gogol et du Chichnarfné de Biely. L'Anglais Smith note dans son carnet :

« Moscou est une ville asiatique, rien de plus. Les sensations qu'elle éveille en moi sont analogues à celles que je garde de Pékin ».

L'automobile de M. Smith parcourt les rues « authentiquement asiatiques » de Moscou et M. Smith se prend à penser qu'avec l'hécatombe de Blancs pendant la dernière guerre, le monde et l'Europe « ont jauni »... Ce même motif de Moscou-ville chinoise revient comme un refrain dans *L'Année nue*. À la Russie des Bolcheviks s'oppose une Russie « chinoise » symbolisée par le quartier de Kitaj-Gorod, ceint de sa « Grande Muraille de Pierre » ¹.

Le jour, Kitaj-Gorod est un quartier mercantile, avec des marchands en chapeau melon, mais la nuit,

« de ce désert de cours et de portes cochères sort en rampant la Chine, la Chine sans chapeau melon, l'Empire Céleste qui se terre au-delà des steppes, à l'abri de la Grande Muraille de Pierre, et qui contemple le monde de ses yeux bridés, semblables aux boutons sur les capotes des soldats russes ».

¹ Rappelons que Kitaj-Gorod, « la ville de Chine », est un quartier fortifié de Moscou, à l'est et au nord du Kremlin. L'origine du nom de ce quartier est encore obscure ou du moins controversée. L'hypothèse généralement reçue est que le mot *kitaj* dans « Kitaj Gorod – est bien le mot mongol qui veut dire « milieu, moyen ». Kitaj Gorod serait la ville du milieu, entre le Kremlin et les *slobody* ou faubourgs. Il existe dans d'autres villes que Moscou des quartiers dénommés « Kitaj-Gorod ».

À Nijni-Novgorod, après l'animation de la foire, la même Chine silencieuse sort de terre. Partout, dans toute la Russie, une Chine clandestine surgit avec les ombres de la nuit...

Dans le court *Récit pétersbourgeois* cette obsession asiatique apparaît de façon éclatante. Ce récit est une variation sur le thème du *Petersbourg*, de Biely. Le récit, un des plus chaotiques de Pilniak, est une description par sur-impressions. Un matériau livré en vrac, un patchwork de réminiscences oniriques. L'idée directrice ressort pourtant clairement : la Russie est une seconde Chine. Un parallèle constant est mené entre les deux pays. Tous deux ont eu leur grand réformateur, à deux mille ans de distance, Pierre le Grand et l'empereur Chi-Hoan-Ti, le constructeur de la Grande Muraille. Pierre, comme son prédécesseur chinois, a aboli les privilèges et castes, et il a fixé une limite à son empire en fondant Saint-Pétersbourg, la ville de pierre¹. Les deux empereurs ont tous deux nivelés la société de leur empire plat, et tous deux ont tracé les frontières définitives. Tel est le schéma historique qui encadre le récit proprement dit. Les événements, pour autant qu'on puisse les reconstituer, sont racontés par un commissaire bolchevik, Ivan Ivanov. Son nom, si courant, indique déjà à lui seul que le commissaire représente ici la Russie des grandes foules anonymes. Détail curieux, dans *Petersbourg*, le terroriste Doudkine évoquant les espaces, tels que les voit le nihiliste révolutionnaire, déclarait déjà :

« Nos espaces ne sont pas les vôtres. Tout y est à l'envers... Et votre simple Ivanov, pour nous, est un quelconque Japonais, car son nom, lu à l'envers, est un nom japonais : Vonani... »

L'Ivanov de Pilniak cache en lui une âme d'asiatique, et son nom pourrait aussi se lire à l'envers... Comme le Sénateur de Biely, il hait les espaces libres, il sillonne la ville moribonde dans son automobile capitonnée ; les avenues sinistres, les palais mourants défilent dans ses vitres comme des choses fictives. Lorsqu'il est seul dans sa chambre, une vision surgit devant lui : un grand échiquier se dessine sur le mur et sur l'échiquier apparaissent tantôt Pierre le Grand, tantôt un Chinois énigmatique. Le commissaire a son bureau dans la forteresse Pierre et Paul. Il a fait fusiller son propre frère ; il vient de faire arrêter son meilleur ami, l'ingénieur. Les gardes rouges sont des Chinois et ce sont eux qui sont chargés de tuer l'ingénieur ; ils lui écrasent le visage², puis ils le jettent au fleuve... Il y a aussi dans la casemate un prisonnier chinois dont l'histoire nous est contée par bribes assez incohérentes. Son père a participé à l'insurrection des Boxers, puis à la révolution chinoise de 1912. Il a

¹ On remarquera que Pilniak rompt avec le thème habituel de Pétersbourg ville mirage, perdue dans les brouillards, ou vaisseau fantôme du Hollandais Volant, comme dit Biely. Le Pétersbourg de Pilniak est une muraille de pierre, une place forte avancée...

² Afin que son visage d'Européen devienne lisse comme un visage d'Oriental, suggère le contexte...

été empalé et décapité, puis promené à travers sa ville natale. Alors le fils s'est enfui, a trouvé refuge en Russie. Jeté dans la même geôle que l'ingénieur, il gagne la confiance des gardiens chinois et chantonne un chant chinois. Libéré par le commissaire, il s'installe dans une maisonnette abandonnée par les Russes. Méthodiquement, méticuleusement, il remet en état la maison et le jardin. Il est un des pions chinois qui s'avancent silencieusement sur le vaste échiquier de la Russie, cet échiquier que le commissaire voit dans ses rêves ; (dans la prison, l'ingénieur, lui aussi, se fabrique un petit échiquier avec de la mie de pain, mais le Chinois mange l'échiquier pendant la nuit...). Symbole de la Russie, cet échiquier représente le lent envahissement du pays par un réseau de règlements étouffants et par une armée muette de « pions » chinois.

« Le Chinois s'est avancé sur la carte de l'Europe, à quatre pattes ; c'est le garde rouge Li-Yan-ov... Et sur l'échiquier il y a le monde, les mains des travailleurs, la fumée des usines, l'Europe comme un bloc de glace sur le flanc de l'Atlantique – Sankt-Piter-Burg n'existe plus – et sur le bloc de glace, à quatre pattes, marche le Chinois. »

Ainsi divague le commissaire Ivanov, sans savoir que son frère, celui qu'il n'a pas fusillé, ancien officier blanc réduit à la misère, est en train de mendier à une porte de la ville de Pékin. Une Russie meurt, l'autre renaît, mais avec le visage « jaune » des Ivanov-Vonavi... Les gravures sur bois de Masioutine qui accompagnent le texte dans l'édition Helikon, illustrent bien l'obsession mongole qui règne dans ce récit : l'un au dessous de l'autre voici Pierre le Grand et Chi-Hoan-Ti, ils ont les mêmes yeux bridés et méchants ; au faciès de chat bien nourri du tsar russe correspond le visage plat et sans nez du Mongol. S'agit-il du même personnage dans deux incarnations historiques, différentes ?

De Gogol à Biely, de Biely à Pilniak, le thème de l'invasion asiatique est en fin de compte un des modes d'expression de l'inquiétude russe. Biely, à la fin de son livre sur *L'art de Gogol* saluait en Gogol un auteur « asiatique » (entendant par là un styliste de l'arabesque). Gogol est l'introducteur de cette « obsession mongole » dont nous venons de suivre l'évolution. Le thème du « Persan » diabolique devint le thème du Mongol envahisseur ; Soloviev et Merejkovski transportèrent le thème sur un plan idéologique. Les mouvements « scythe » et « eurasien », retournant le thème, l'exploitèrent à leur tour. Tous ceux qui ont eu recours à ce thème du « Mongol » ont voulu définir symboliquement un danger de subversion spirituelle de leur pays. Leur propos est toujours ambigu. D'une part, il ne s'agit que d'un symbole, le « Chinois », ou le « Mongol », est un poison de l'âme qui risque d'infecter la Russie ; en ce sens, nos auteurs emploient les mots « mongols » ou « chinois » sans rien mettre de vraiment précis sous ces termes, pour eux « Chine » est significatif de totalitarisme, d'un monde enrégimenté de « fourmis » humaines. D'autre part, ces mêmes auteurs reflètent un réel mouvement d'opinion, une peur réelle de l'Asie, suscitée avant tout par la guerre russo-japonaise, puis par les

désordres de la Chine ¹. À ce titre-là, les Chinois, ou les Japonais qu'ils introduisent dans leur œuvre, sont pour le lecteur de vrais Chinois et de vrais Japonais : le symbole prend donc poids et réalité, il reçoit de l'actualité une sorte de valeur trouble indubitable. À la fois symbolique et réel, le « Mongol » mystérieux qui sape l'État et la société russe a finalement aux yeux du lecteur une consistance beaucoup plus considérable que n'aurait une simple allégorie. Aussi ne fait-il pas de doute que ce thème littéraire du « Mongol », esquissé par Gogol et exploité par les symbolistes russes, ressortit à l'histoire des idées politiques. Il est significatif de l'état d'esprit des Russes des « années terribles ». Qu'elle ait été admirative ou bien craintive, l'« obsession mongole » est signe de temps troublés : la Russie recherchait inconsciemment un bouc émissaire sur qui se décharger de ses péchés. Le Mongol est un élément d'explication irrationnel et fascinant. Il correspond à une « espionnite » mentale. Vladimir Soloviev, l'inventeur du « panmongolisme » soulignait le caractère ambigu de cette obsession :

*Panmongolisme ! quel nom sauvage !
Mais il flatte mon oreille.*

¹ N'oublions pas que Guillaume II dénonçait aussi le – péril jaune ».

DEUXIÈME PARTIE

SOUS LE SIGNE DE L'APOCALYPSE

CHAPITRE X

DANS L'HALEINE DE LA MORT : ROZANOV ET ANDREEV

[Retour à la table des matières](#)

Vassili Rozanov (1856-1919) est un des écrivains les plus non-conformistes, un des penseurs les plus déroutants et un des stylistes les plus modernes des lettres russes. Honni par Vladimir Soloviev pour ses « trahisons » successives de toutes les causes, auteur de libelles antisémites paroxystiques (en particulier lors de la fameuse affaire Beilis qui vit un Juif accusé du meurtre rituel d'un garçonnet russe — c'était en 1913), radicalement hétérodoxe, rejeté par les éditions soviétiques comme par celles de l'émigration, Rozanov est un étonnant animal littéraire : sa rogne, sa hargne, ses bougonnements, ses inachèvements forment un texte littéraire dont la seule règle est le caprice intime.

Deux traductions donnent aujourd'hui l'occasion de mieux découvrir en français un écrivain jusqu'à présent presque inconnu, malgré les anthologies de B. de Schloezer et de N. Reznikoff il y a quelques années. Ces deux traductions, excellemment annotées, sont dues à Jacques Michaut, qui prépare actuellement la version française intégrale des *Feuilles tombées*, premier et deuxième « paniers », qui sont le chef-d'œuvre de Rozanov. Esseulement parut en 1912 avec le sous-titre « presque en guise de manuscrit ». *Mortellement* parut en 1913, à soixante exemplaires, avec la mention : « édition domestique ». *L'Apocalypse de notre temps* parut en fascicules envoyés en souscription en 1917 et 1918. Le texte de Rozanov, même sous sa forme publiée, se veut le plus proche possible du manuscrit. Il en a les ratures, les anacoluthes, les répétitions. Il colle à l'humeur, aux humeurs de Vassili Vassilievitch ; il doit, dit-il, être chaud et intime comme un pantalon : une

seconde peau qui protège, qui camoufle, qui exhibe à la fois. Il proclame sa haine du neuf, du « léché », du « moral », de toute une littérature russe qui vend éloquentement des belles causes, du bon sentiment, de la poésie terrienne complètement inutile... Rozanov, professeur de collège raté, publiciste paradoxal et prolix (plus de 10.000 articles) secrète dans ses textes tout son être domestique, intime. Il est un individualiste forcené, il se sait laid, il réagit avec « trois ans de retard », mais il revendique hautement le droit d'être lent, d'être épais, d'être obscur, d'aimer exclusivement son rêve. Il se dit « mal né », indéclinable par définition (« comme un adverbe »). Il est un « homme solo ». Cet « homme solo », lové dans le « nid » de la maison, de la famille (mais il n'a pas pu épouser sa compagne et il bataille sans fin pour obtenir le divorce de sa première femme) exprime, éjacule devant nous ses humeurs. Il hait follement la littérature russe. Il aime la Russie douillette des églises baignées d'encens, des liqueurs sirotées. Pour lui les héros de l'intelligentsia russe, le décembriste Pestel, le misanthrope éloquent de Griboïedov, Tchatski, ou le « héros de notre temps », le Petchorine de Lermontov, ne valent rien. Lui célèbre Famoussov, le notable obscurantiste et bougon de Griboïedov, Alpatytch le majordome fidèle du vieux prince Bolkonski dans *Guerre et Paix*, toute une Russie tranquille, patriarcale, réactionnaire. Tolstoï lui plaît parce qu'il est « banal ». L'Église russe lui plaît, parce qu'elle est « le dernier endroit chaud du monde ». « Mon âme est faite de boue, de tendresse et de mélancolie », écrit-il.

Le paradoxe le plus constant de Rozanov a été sa haine du Christ. Il aimait l'Église, les popes prolifiques (mais il déplore que les jeunes popes radicaux n'engrossent plus leurs femmes), « l'harmonie de l'Église russe », mais il hait la religion de l'abstinence, du jeûne, des monastères et des macérations de la chair. Chrétien plus que sacrilège, il sème dans tous ses écrits (et surtout *La face sombre du Christ*, sa haine de la « stérilité » du Christ. Jamais on ne le voit, écrit-il dans *l'Apocalypse de notre temps*, prendre la cithare, chanter et prier comme David. Le Christ condamne la chair, le monde ; la seule prière qu'il ait formulée est « froide », antimusicale. Il n'y a pas la « graine terrestre », il ne connaît pas la fécondité. D'ailleurs il est le Fils et le fils dit l'incomplétude du Père, le fils est refus au Père... Rozanov était hanté par la dégénérescence que, selon lui, le christianisme avait causée. Le divin en l'homme est le sexe. Toutes les religions ont célébré les parties génitales de l'homme. Avec le Christ c'est l'eunuque volontaire qui est proclamé supérieur. (Rozanov proposa que les déflorations nuptiales aient lieu dans les églises). *L'Apocalypse de notre temps* comporte de surprenantes pages sur l'âme-sexe qui, comme le papillon — lequel est « l'âme » de la chenille — se dépose dans d'immenses fleurs-sexes. Un rêve égyptien grandit toute sa vie en lui. Les cultes anciens égyptiens, tous orientés vers la survie, lui semblent répéter le cycle chenille-papillon. La momie est chenille, l'homme est chenille. « La découverte la plus importante, oui la plus importante des Égyptiens, a été la vie future à l'image des insectes ». Un autre paradoxe constant de Rozanov a été son amour-haine des Juifs. Les Juifs qui ne reconnaissent que le Père, et qui, par la circoncision,

marquent la suprématie du sexe, qui ont su trouver les plus merveilleuses prières : chants de David ou de la Sulamite et qui ont célébré à l'envi l'amour terrestre sont l'objet d'une admiration vindicative, jalouse, pathologique. Le « bégaïement » de Moïse prouve leur refus de l'éloquence, leur familiarité avec Dieu. En enfilaient leurs pantoufles, les Juifs se sont « trompés de pieds » ; ils marchent ridiculement dans l'histoire, mais ils marchent bien au chaud... « je choisis le youpin » déclare cabotinement Rozanov, ce qui ne l'empêche pas d'être obnubilé par la supériorité juive. Encore aujourd'hui certaines pages d'*Esseulement* où Rozanov dit son admiration des rites juifs « sexuels » (le bain rituel de la mighva) sont scandaleuses. Le livre fut interdit pour « pornographie ».

Amour-haine également pour le Russe. « Je commence à détester tout ce qui est russe » lisons-nous dans *Esseulement*. Le Russe sait discourir, soutenir de belles causes, mais il ne sait pas fabriquer une faux (elles viennent de Styrie) ni tenir une pharmacie (tous les apothicaires sont allemands). Ce sont des crapules, des « hybrides » (ni Europe, ni Asie) mais ils ont une qualité qu'ils partagent avec les Juifs : ils sont « intimes » ! *L'Apocalypse de notre temps* le déclare d'emblée : la Russie, en 1917, est « tombée en miettes d'un seul coup ». « Nous sommes en train de mourir » proclame Rozanov, et nous le désirions depuis longtemps. Nous avons toujours fait *semblant*. « Il y a la terre de Caïn et la terre d'Abel. La tienne, Russe, est celle de Caïn. Tu as maudit la terre et la terre t'a maudit. C'est ça le nihilisme, sa formule ». Le Dieu de Rozanov aime les « nids », il y « loge » (ce sont la paroisse, la famille, la maison) mais la Russie a détruit les nids et elle est devenue « nauséabonde ». La Russie a trop longtemps « bâillé » et elle s'est effondrée. Elle avait un Domostroï (guide domestique à l'usage du chef de famille rédigé au XVI^e siècle par le prêtre Sylvestre) et elle n'a eu que sarcasmes pour ce « grand et magnifique précepteur »...

Le Rozanov de *L'Apocalypse de notre temps* avait faim, froid, comme tous ses contemporains. Ce livre est écrit dans le « froid » de 1918, quand l'âme « avait la chair de poule ». Lui qui adorait le Soleil, père des religions et de toute fertilité, voyait la Russie descendre « au souterrain ». D'une même rage il condamnait l'Évangile « livre de l'exténuation » et la Russie responsable de son « exténuation ». Résumer Rozanov est le trahir, puisque la pensée, chez lui, est inséparable du style, de l'hésitation, du graphisme même sur la page. En cette « terrible et bouleversante année » 1918 il est de plus en plus homme-terrier, homme-solo, même s'il quémante des lettres à ses lecteurs. « L'écrivain est un somnambule. Il grimpe sur les toits, il écoute les bruissements et la rumeur des foyers : mais si personne ne le soutient ou ne le retient par les jambes lorsqu'il se réveille en entendant un cri et revient à la réalité, au *grand jour*, il tombe du toit et va s'écraser au sol ». Personne ne retenait Rozanov par la jambe, et il alla s'écraser au sol. Rozanov est un écrivain-jouisseur. C'est peu de dire qu'il est sensualiste, il est un dévorateur, il « mange Pouchkine », il suce

longuement des mots sans signification qui lui font chaud au cœur, il berce ses douleurs, ses maux, ses « trous » dans les langes tièdes d'une langue sans interdit, intime, domestique et qui fait « provision de silence ». Ses sautes de ton et d'humeur sont aussi des sautes de mots, des acrobaties interrompues. Il écrit pour soi, pour « satisfaire ses besoins ». Il « sème les mots » comme « la semence humaine ».

Cet avaricieux numismate de la vie, ce trouble collectionneur de « choses vécues » entretient un rapport paradoxal avec la « littérature ». Il l'aime jalousement, primitivement, infantilement ; et il la détruit avec rage, comme le Christ, comme la Russie, comme son rêve juif. Son « emploi », a-t-il dit, fut de détruire la littérature. Sans lui nous n'aurions pas Siniavski et bien d'autres « rozanoviens » de la littérature russe d'aujourd'hui. Vassili Vassilievitch, quand on commence, à le lire, colle à vous obstinément. Et même si l'on se prend à le rejeter violemment, comment ne pas entendre son geignement constant : « on a oublié l'homme » ? Les « bribes » rozanoviennes sont un des plus authentiques textes du début du siècle. « L'homme du souterrain » a pris la parole et ne la lâchera plus jusqu'à extinction de vie ».

*

* *

Rozanov eut une correspondance avec Gorki ; le paradoxaliste et le démolisseur du christianisme qu'il était fascinait Gorki. Leonid Andreev qui eut une longue amitié et correspondance avec Gorki, s'en indignait : « En ce qui concerne Rozanov, eh bien oui, j'ai été surpris de lire qu'il se vantait de tes lettres bien que, je le suppose, ce salaud ne se vante que des gifles reçues. Mais quand même, je ne comprends pas quelle envie tu as de perdre ton temps et ton énergie même pour administrer des gifles à cet être vil, sale et repoussant. Il y existe des chiens si pouilleux et si bestiaux qu'on aurait horreur même de leur jeter une pierre ; il faut plaindre la pierre et sa pureté. » (lettre du 18 avril 1912).

Rozanov et Andreev étaient certes aux antipodes, l'un intraverti et nourri de fantasmes de la race, l'autre tragique, extraverti et nourri des fantasmes de l'intelligentsia. Mais tous deux écrivaient dans l'haleine de la mort, et leurs deux fins sont étrangement parallèles, Rozanov hurlant à la mort dans *Apocalypse de notre temps*, et Andreev dans son fameux *SOS* de 1919 où il lance un cri de haine contre les bolcheviks.

*

* *

À Vammelsüü, sur la côte finlandaise, une énorme villa solitaire et cossue, flanquée d'un lourd belvédère, regardait le morne horizon finnois. De son immense cabinet de travail, de sa table gothique lourdement sculptée, l'écrivain

russe Leonid Andreev regardait l'homme se débattre avec la mort. Andreev fit construire sa villa en 1908 ; il y mourut onze ans plus tard. Entre temps la révolution avait dressé une frontière entre sa villa et la Russie : Andreev était devenu un émigré.

Sa gloire littéraire fut immense, quoique inégale ; il fit ses débuts dans la « Constellation du Grand Maxime » et une longue amitié l'a lié toute sa vie à Gorki. Toutefois cette amitié fut orageuse. Elle était née sous le signe d'un malentendu. Andreev ne partagea jamais l'« optimisme foncier » de Gorki, cet appel un peu grandiloquent à l'Homme en tant que lutteur. Le premier recueil de la coopérative Le Savoir, fondée par Gorki, publia côte à côte le poème de Gorki « L'Homme » et le récit d'Andreev « La vie de Vassili de Thèbes ». C'était le même refus du monde bourgeois contemporain, mais l'un croyait en l'avenir, en une marche en avant, tandis que l'autre commençait sa grande enquête sur tout ce qui mine l'homme.

Gorki disait à Andreev : « Ce qu'il te faudrait c'est un bon exil à Viatka : au moins tu échapperais à « l'océan » de tes froids sophismes, tu te heurterais à la pierre du réel et tes hurlements et gueulements seraient plus humains ! ¹ Si nous nous sommes séparés et si nous nous séparons de plus en plus, toi et moi, ce n'est pas faute de rapports personnels, c'est parce que de tels rapports étaient impossibles. Ils nous semblaient possibles, mais c'était une erreur. Je vis à l'écart et je suis un homme à l'écart, et pas du tout un intellectuel, Dieu m'en garde ! » Extrait d'une lettre du 16 mars 1912 »).

Andreev disait à Gorki : « Dans ton rapport à autrui, il y a quelque chose d'aussi frappant que ton irrespect, c'est ta morgue de seigneur. Comment désigner autrement ce ton — fait de dédain et de supériorité — dont tu uses dans les explications et les accusations ? Et quelle façon seigneuriale de distribuer les gnons, de condamner, de gracier, sans aucun besoin d'entendre les explications de l'esclave ! Il ne te vient même pas à l'esprit que dans ta pose majestueuse transparait ce même asiatisme que tu veux tant stigmatiser sans jamais trouver pour cela les mots justes. Tu n'étais pas comme ça, Maxime Gorki, et ton démocratisme d'aujourd'hui, je n'y crois guère. » (« Extrait d'une lettre du 28 mars 1912 »).

C'est après la révolution de 1905, vers 1907, que la distance apparaîtra, puis se creusera définitivement.

Gorki dira après la mort d'Andreev : « Quel talent ! et comme il l'a gâché ? Peut-être suis-je moi aussi un peu coupable ? Oui, nous nous aimions et nous nous sommes séparés... Peut-être parce que lui aussi m'aimait, m'aimait jusqu'à

¹ Herzen fut exilé à Viatka en 1835.

la haine, jusqu'aux soupçons injurieux, jusqu'aux insultes ? » (Propos rapporté par V. Desnitski dans un article paru en 1946).

Andreev a été, de 1900 à 1917, un grand metteur en scène du trouble contemporain. Que ce soit dans ses drames symboliques, où se meuvent et crient des masques allégoriques, ou bien dans ses récits et nouvelles au style surchargé d'allégories et d'abstractions, c'est toujours le même thème : les souterrains de l'homme. Et ces souterrains sont le sexe, la folie, la peur de la mort, le désir vertigineux de la chute. La mise en scène des problèmes par Andreev a quelque chose de simpliste, d'exagérément dénudé, mais elle en retire une force expressionniste assez surprenante pour rester aujourd'hui encore valable : on l'a vu avec les récentes mises en scène de la *Pensée* par Laurent Terzieff et du *Roi-Faim* par Pierre Debauche.

Il fut bon qu'en 1971, cent ans après la naissance de Leonid Andreev, un recueil de ses récits soit publié en France. Il ne s'agit, bien sur, que d'un choix fort circonscrit, mais la préface très informée d'Hélène Zamoyska retrace toute la vie et la carrière de l'écrivain, injustement oublié, après une gloire excessive.

Au fond de l'homme, ça... Les héros d'Andreev préfèrent toujours la chute dans l'ignominie et la descente dans la folie au mensonge des vies dites normales. Dans le récit « l'Abîme », un jeune homme et sa fiancée traversent une forêt. Ils sont chastes, poétiques, lumineux. Mais la nuit tombe. Des vagabonds les attaquent. Elle a été violée, souillée et lui assommé. Lorsqu'il revient à lui, elle est encore inerte. Alors, il « eut l'impression qu'un abîme s'ouvrait devant lui, noir, effrayant, et l'attirait ». Nemovetzki, englouti par l'abîme, viole sa fiancée... Le récit « Dans le brouillard » se rattache au même thème. Dans une respectable famille bourgeoise, le fils Paul cache sa honte et son angoisse : depuis deux ans il connaît la débauche et maintenant la maladie « honteuse ». Dévoré de désir, il monte chez une femme, au hasard d'une rencontre de rue, et la tue...

Ces récits, qui datent de 1902, furent naturellement furieusement attaqués lors de leur parution : ils étaient odieusement pornographiques ! Aujourd'hui c'est plutôt l'épais décor bourgeois qui leur confère une puissance encore très sensible.

Le désespoir d'Andreev s'amplifia encore en 1907, après la mort de sa première femme. C'est à cette époque qu'il rédige son extraordinaire *Judas l'Isariote*. C'est une étude du traître. Le traître est peut-être celui qui aime plus que tout celui qu'il trahit. Judas aimait peut-être Jésus plus que Jean et que Simon-Pierre... Étrangement proche, toute distance mythique abolie, le Jésus d'Andreev apparaît comme un petit chef de bande, entouré d'hommes simples et bornés qui le suivent en rechignant, ont besoin de distractions et d'encouragements. Judas, le plus laid, le plus méchant, se voit confier la caisse

et, à plusieurs reprises, il sauve par ses ruses et ses mensonges le petit groupe de la lapidation. Ce Judas est une sorte de simple d'esprit qui ne croit qu'au mal. « *Il ressortait des récits de Judas qu'il connaissait tous les hommes et que chaque homme qu'il connaissait avait commis dans sa vie une mauvaise action ou même un crime.* » La trahison de Judas vient d'un amour insensé pour Jésus : peut-être que Lui au moins arrêtera le mal, fera reculer les soldats, fera hésiter la foule et flancher le bourreau... Mais non, le mal s'accomplit sans résistance aucune. Les disciples sauvent leur peau et même Simon-Pierre trahit. Alors Judas, traître par amour, se pend sur une colline au-dessus de Jérusalem.

Gorki lui-même s'inquiéta d'une si troublante et si profonde défiance envers l'homme. L'époque était une époque de délabrement social. Terrorisme et contre-terrorisme, provocation policière, tout s'imbriquait fantastiquement, comme dans le *Petersbourg* d'Andreï Biely. Que signifiait alors l'apologie de Judas de Karioth ?

Depuis longtemps, Gorki avait diagnostiqué le pessimisme fondamental d'Andreev. La Correspondance Gorki-Andreev, parue en U.R.S.S. en 1965, dans un passionnant numéro d'« Héritage littéraire », permet de suivre le désaccord grandissant. « *Tu as joué à l'anarchisme, et tu as voulu que le bestial et les ténèbres triomphent sur l'humain.* » (Lettre du 21 octobre 1911). C'est l'époque où Gorki, influencé par Bogdanov, s'enthousiasmait pour la « construction de Dieu » par le peuple. Il dénonçait, comme il le fera pendant la guerre, la passivité orientale du Russe. Dans un article paru dans le journal « La parole russe », Gorki accuse Andreev de succomber à l'atmosphère pourrie : « *Il me semble que la tendance dominante de la littérature contemporaine se ramène plus ou moins à une réévaluation du rôle de Judas l'Isariote (...) La presse jaune en fait sa principale préoccupation et peu à peu cela s'infiltre dans la littérature sérieuse.* » Pourtant Judas l'Isariote avait été édité dans « Le savoir », Andreev se défendit avec quelque tristesse : « *C'est toi qui as changé, Alexis, voilà la raison de notre désaccord, et, peut-être, la source de toutes tes attaques grossières et sans fondement.* »

Au fond d'Andreev il y avait une constante angoisse de la mort. C'est elle qui explique les hurlements dont retentit son œuvre, les malédictions que lancent ses héros : « *Je maudis tout ce que tu m'as donné. Je maudis le jour où je suis né, je maudis le jour où je mourrai. Je maudis ma vie entière, ses joies et ses chagrins. Je me maudis moi-même. Je maudis mes yeux, mes oreilles, ma langue. Je maudis mon cœur, ma tête, et je te jette tout au visage, Destinée démente.* » (fin du quatrième Tableau de la pièce *la Vie de l'Homme*).

Le fameux *Récit des Sept pendus* pousse l'étude de la mort aussi loin qu'il est possible : cinq terroristes et deux malfaiteurs vont être pendus. Andreev les scrute tous les sept, le valet de ferme meurtrier et maintenant hébété par la

mort, le bandit désinvolte, la jeune martyre pure et héroïque, le terroriste jouant à la mort comme aux échecs, le jeune homme courageux décomposé par une peur animale. « La peur de la mort lui était venue d'un seul coup, elle s'était emparée de lui impérieusement, totalement ». Jusqu'au gibet, jusqu'au tout dernier instant, Andreev accompagne ses condamnés et reste suspendu à leurs dernières pensées. L'œuvre fut rapidement traduite dans toutes les langues ; Andreev avait renoncé à ses droits, afin d'en faire une protestation solennelle contre la répression gouvernementale de l'époque. L'œuvre rejoignait donc le « *Je ne peux pas me taire* » de Léon Tolstoï. Mais elle trahissait aussi cette hantise d'Andreev : écouter ce que la mort a à dire.

Cette hantise nous la retrouvons dans le récit *Lazare*, qui clôt le recueil des éditions Gallimard. *Lazare* est le récit de la vie du frère de Marthe et de Marie, après que Jésus l'a ressuscité. Déjà gonflé par la putréfaction, violacé par trois jours de mort, Lazare a un regard insoutenable. Tous fuient la puissance maléfique de ce regard qui a vu le grand secret. Pourtant Lazare ne révèle rien. Marie l'abandonne, Marthe l'abandonne. Le bruit de l'événement parvient jusqu'à Auguste, qui le fait venir. Mais à son tour, Auguste est glacé d'épouvante. « *Le lendemain, sur ordre de l'empereur, on brûla au fer rouge les yeux de Lazare et on le renvoya dans sa patrie. Le divin Auguste n'avait pas osé le faire mettre à mort.* »

Stylistiquement, l'œuvre d'Andreev a vieilli. Trop de rhétorique, trop de métaphores inconsistantes. Mais il y a, dans les récits comme dans les pièces, une théâtralité du clair-obscur humain qui reste frappante. Étranger à la rigueur psychologique, comme au vérisme historique, le théâtre nu d'Andreev annonce peut-être le théâtre larvaire de Beckett. L'hôte de la morose et cossue villa de Vammelsüü se cramponnait au bonheur familial, mais il était rongé par le regard de Lazare.

DEUXIÈME PARTIE

SOUS LE SIGNE DE L'APOCALYPSE

CHAPITRE XI

LE ROMAN RUSSE ET SES « REJETONS » DE 1905

« Le Cavalier d'airain lui dit : Salut, rejeton » (A. Biely)

[Retour à la table des matières](#)

En 1901 parut le grand récit de Gorki *Les trois*. La structure en est complexe, les premières pages forment comme un prologue mythologique : « Au fond des forêts de Kerjents sont dispersées beaucoup de tombes solitaires ; les os des vieux moines y pourrissent, hommes d'antique piété. Et l'on raconte au pays de Kerjents à propos d'Antipe, l'un d'entre eux... ». Ce prologue, si éloigné des attaques « in medias res » qu'affectionnaient Pouchkine, Tolstoï, Tchekhov, a un rôle retardateur et veut nous suggérer que les événements de la chronique enchâssés dans cette légende de Kerjents ont été programmés il y a des siècles. Ainsi les aventures des « trois » appartiennent, avant même le début de la narration, à une mythologie du malheur. Le starets Antipe enfermé dans la hutte où il prie et qu'assiègent les soldats de Pierre avec leurs haches préfigure les épreuves de la Russie contemporaine. Cet « encadrement » mythologique n'a pas été assez étudié chez Gorki. Les événements s'inscrivent dans quelque chose de plus vaste, une chaîne des temps qui asservit l'homme. Est-ce une récession de la prose russe, du roman tolstoïen à la chronique médiévale ?

Seul Dostoïevski apporte à Gorki des composants de son récit. Voici le héros des *Trois*, Ilia, lors de sa visite chez le changeur Poliëktov, le mari cupide de celle qu'il aime, Olympiade :

« Ilia plongeait sa main vers sa poche pour y chercher sa bourse. Mais sa main ne trouvait pas la poche et elle tremblait aussi fort que son

cœur tremblait de haine et de peur face au vieillard. Sa main errait sous le pan du manteau, mais lui fixait cette petite tête chauve et il sentait son dos se glacer... »

Nous reconnaissons la scène, c'est Raskolnikov devant la vieille usurière. Ilia tuera avec le même acharnement que l'étudiant Raskolnikov. Et cet acte résulte du même mélange de froide décision et de trouble inconscient. Le cou du vieux changeur appelait le meurtre, comme celui du vieux Karamazov, avec son odieuse pomme d'Adam. Nous avons presque affaire à un « à la manière de ».

Ce meurtre sadique, ces pages « à la manière de » Dostoïevski inaugurent le XX^e siècle pour la littérature russe. De 1901 à 1917 ce sera un assaut de sadisme, de folie, de meurtre. L'inconscient sera souvent mis à contribution. Au chapitre XII du roman *Petersbourg* un terroriste fou laboure de coups de ciseaux un provocateur infiltré dans le Parti : non seulement Doudkine est irresponsable parce qu'il est devenu fou dans le « vide torricellien » du terrorisme, mais son geste est dicté, commandité, exécuté par une force extérieure à lui : l'airain, l'airain du Cavalier, de la lune, des ciseaux. Il exécute un meurtre programmé ailleurs, avant. Gorki et Biely exécutent tous deux une commande passée avant eux, par le grand « roman russe », dont ils sont les « rejets ». Rêve sadique de meurtre fou, gratuit, collectif... L'Ilia de Gorki se penche à la fenêtre et songe au plaisir de tuer au hasard les homuncules d'en face : « Le plomb volerait, il se représentait leurs gueules épouvantées, ensanglantées, leur désarroi, leur glapisement et il sourit avec une félicité sauvage... » C'est la même extase que le héros de *Petersbourg* collant à son oreille, puis avalant en rêve la bombe dont le tic-tac le fait sourire aux anges. Ilia finira dans une fuite éperdue et un choc fatal contre un mur froid et suintant : suicide par choc qui préfigure la longue série des suicides incongrus chez Biely, Andreev, Sologoub. « Le choc ressembla à une éclaboussure sur un fleuve, dans la nuit, il fut sourd et bref... » Dans le récit de Gorki point de « joie », point de lumière ; la vie est un paquet d'ignominie et le mieux est de rêver d'une effroyable domination où tous marcheraient à quatre pattes...

En 1908-1909, Gorki fait paraître son « cycle d'Okourov » : *La bourgade d'Okourov* suivie de *La vie de Matthieu Kojemiakine*. Après la parenthèse de *La mère*, roman « tendancieux » influencé par *Résurrection*, c'est un retour au genre « chronical » : tout est à nouveau programmé, enchâssé¹. Les événements parviennent à nous à travers d'épaisses couches de quotidien. Kojemiakine est un « rêveur » à la Dostoïevski, solitaire et sauvage. Nous percevons le monde d'Okourov par la médiation naïve, immédiate,

¹ D. Likhatchev a étudié l'influence du « temps chronical » sur Dostoïevski où presque toute l'œuvre est écrite ou dite par un chroniqueur. La médiation du chroniqueur, en soulignant l'éphémère, renforce l'éternel, ce qui échappe au temps.

« chronicale » de son journal. À Okourov tout est « déteint, éteint, évanoui » et les deux quartiers de la ville poursuivent leur lutte ancestrale avec l'instinct borné d'insectes qui sont « programmés » à tout jamais. L'écho de la révolution de 1905 arrive affaibli, déformé. Kojemiakine, en quête de justice, donne asile à une femme révolutionnaire exilée mais ne trouve pas avec elle de langage commun. « Là-bas, autour de Saratov, le trouble se propage, le peuple fait tout ce qu'il peut pour comprendre sa propre vie et chemin faisant, il incendie des maisons de maître. Bien sûr qu'il a sa raison, car les maîtres l'ont brûlé vif au temps passé, mais quand même la maison, elle leur a fait quoi ? » Le maître à penser de Kojemiakine, un prophète paysan, déclare : « Parfois ça tressaute dans les yeux mais quoi et où — je ne comprends pas ! Je me sens déborder de pitié et de pleur, voilà tout ! Et je me dis : la Russie peut crever ! »

L'année du cycle d'Okourov parut le *Pigeon d'Argent* de Biely. Et malgré la disparité des auteurs, c'est l'unité de ton qui frappe. La femme socialiste exilée à Okourov déclare : « C'est étrange, c'est comme si je n'étais pas russe, ou bien comme si j'étais à l'étranger ; je parle une langue incompréhensible pour eux et tous me craignent. » Ce thème du divorce complet entre couches populaires et intelligentsia, c'est celui de Biely. Jusqu'à son entrée dans la secte des Pigeons¹, l'étudiant Darialski se sent, lui aussi, un étranger chez le peuple russe. « La Russie est le rocher où vient s'écraser le livre, s'éparpiller le savoir et se consumer la vie elle-même », dit Darialski. À partir de sa « conversion » il est littéralement envoûté et happé par l'autre Russie, celle du silence menaçant, des rébus inquiétants, et du « rouge » des incendiaires. Darialski s'enfonce dans la vie populaire, comme un anthropologue chez une tribu inconnue, il est saisi, séduit érotiquement et choisi pour engendrer un nouveau prophète puis assassiné, piétiné à mort dans l'obscurité d'une étuve... C'est la punition de Darialski pour s'être trop enfoncé dans cette « terra sacra » (son nom même évoque les gorges de Darial, au Caucase, et l'idée d'une « gorge » dangereuse). Biely comme Gorki donne de la révolution de 1905 une version étouffée, avortée. « La ville était remplie d'un chuchotis prudent : notables et habitants chuchotaient. Dans l'ensemble la ville commençait à vivre, comme si elle allait partir et les maris répondaient à leurs femmes, qui s'inquiétaient des provisions d'hiver : — attends, on ne sait pas où l'on va... Puis tout s'arrêta : seule au milieu des marais et des bois restait la bourgade et tous s'y sentaient oubliés » (*La bourgade d'Okourov*). Ce sentiment d'oubli, de paralysie est commun aux deux œuvres ; une même « solitude bestiale de district » y règne, venue de chez Dostoïevski (ainsi cité en épigraphe par Gorki). Le meurtre du poète Sima, étouffé par Vavila vaut le meurtre de Darialski piétiné par les « Pigeons », avec ses détails en gros plan : les dix doigts de l'étouffeur et les bras ballants de l'étouffé, qui « avaient l'air de chercher les poches »...

¹ Pour son extraordinaire description de la secte, Biely s'est inspiré des « Khlysty », très florissants alors ; un jeune poète paysan, Nicolas Kliouïev, qui avait un début littéraire remarqué l'année d'avant était membre d'une « fratrie ».

Gorki, en principe, déteste ce monde rural, figé, cruel. Mais son « hérétique » Kojemiakine ne sait pas se révolter, comme Thomas Gordeïev. Il longe la vie lente des quidams et les envie ; le désir le prend de se laisser lentement enliser par cette vie absurde, paralysante « où il y a tant de détails qu'il est difficile de trouver un sens »... Biely, dans Petersbourg reprendra ce thème.

La prose russe de ce nouveau « temps des troubles » qu'a été le début du siècle en Russie est un kaléidoscope. Dès 1913 le célèbre critique Venguerov posait la question : « Y a-t-il moyen d'unifier cette dispersion de kaléidoscope ? d'y trouver un point central autour de quoi tout graviterait ? C'est possible, c'est nécessaire, il doit y avoir une unité car la littérature est un organe vivant... » Et Venguerov avançait ces éléments de réponse : « psychologie tourbillonnaire des jours de combat », « retombée d'une vague sociale dont la crête s'était follement élancée ». Autrement dit la prose russe du début du siècle serait le produit d'un échec : celui de 1905, tant chez les « lutteurs » que chez les « décadents ». La critique soviétique, quant à elle, passe au crible idéologique tout le foisonnement des années 1900-1917. La grande « Histoire du roman russe » (1962) s'arrête pudiquement aux premiers romans de Gorki : *Thomas Gordeïev* et *La mère*. Mais, depuis longtemps, s'est amorcé un mouvement de récupération. Les « réalistes critiques » furent les premiers récupérés : Kouprine, émigré puis revenu en URSS, dont le roman célèbre *Le duel* raconte la désintégration des âmes dans le milieu desséchant de l'armée (1904), puis Bounine, mort à Grasse en 1952 et resté un antisoviétique acharné, néanmoins récupéré grâce au concept de « réalisme critique », Bounine l'esthète ami de Gorki et dont le récit-poème *Le village* (1909), reprenant un thème amorcé par Tchekhov, mettait à nu le fond de cruauté et de misère morale de la campagne russe. Ces œuvres néo-naturalistes rejoignent *la Mère* de Gorki et les récits de Skitalets et de Serafimovitch, autres compagnons de Gorki au groupe de « Znanie ». Plus récemment une seconde vague de « récupération » a ramené au lecteur soviétique les noms de Biely, Andreev, Sologoub, Hippius et même Artsybatchev¹. Présentés comme des échantillons pathologiques, republiés très incomplètement (voire seulement sous forme de citations « accusatrices ») ces auteurs forment une sorte d'« enfer » du roman russe auquel l'accès est limité. La raison en est probablement qu'ils ont transmuté le « trouble » russe de 1905 en une anthropologie nouvelle :

¹ Il est intéressant, à ce propos, de comparer deux recueils d'articles soviétiques parus sur le même thème, avec presque le même titre, à vingt ans d'intervalles. Le recueil de 1956, sous la direction de Desnitski et Mouratova, étudie le reflet de la révolution de 1905 chez Gorki, Skitalets, Serafimovitch. Seuls les symbolistes Blok et Brioussov élargissent le cercle. Le recueil de 1978, sous la direction de Bielik, aborde toute la frange « pathologique » qui va de Hippius à Artsybatchev, consacrant plusieurs études à Biely, entre temps « réhabilité » grâce à une réédition de *Petersbourg*. Il s'agit, dans l'ensemble, d'élargir le cercle de la curiosité tout en maintenant un ferme critère de normalité « réaliste ».

l'homme, pour Andreev, Biely, Sologoub, mais aussi un certain Gorki, un certain Bounine, voire même un certain Skitalets est un leurre, un être sans fondement, ou plutôt dont le fondement serait la trahison, la cruauté, le terrorisme à l'égard des autres.

Dans un cycle (encore inédit) de conférences prononcées en 1920 à la Maison des Arts à Petrograd, Eugène Onéguine, opérant avec le critère de « l'économie artistique », proposait à ses auditeurs le schéma suivant : au XX^e siècle le « réalisme » est devenu un « quotidienisme » : ce sont Tchekhov et ses héritiers, Gorki, Bounine, Kouprine. Au « quotidienisme » s'est opposé un symbolisme onirique, celui de « la légende créée » de Sologoub ; les symbolistes, « avec leurs rayons X ne voient que le squelette sous le corps de la vie ». Et la synthèse est offerte par les « néo-réalistes » : Biely, Remizov, A. Tolstoï, Prichvine et Zamiatine lui-même. Les « néo-réalistes » selon Zamiatine sont enfants de Gogol ; ils quittent la ville, *topos* du grand roman réaliste, et où l'homme est devenu « machinal » et s'enfoncent dans les campagnes perdues, les « marches », les « ukraines »¹ de la vie. En somme le critère qui unit les « néo-réalistes », c'est le refus du héros classique du roman russe, l'homme « conscient et repentant », l'aristocrate « quêteur de vérité-justice », le héros de Tourguenev, Gontcharov et surtout Tolstoï. La mort de ce héros nobiliaire est décrite avec une poignante et dirimante poésie par Bounine dans son récit « Les pommes d'Antonov ». Constantin Levine, le héros tolstoïen typique, s'efface comme s'efface le parfum entêtant des pommes de Bounine. La relève est assurée par le « renégat » de Gorki, le « nobliau-toqué » d'Alexis Tolstoï... Bref le roman russe s'éparpille aux marges du récit, multipliant les raffinements formalistes (« fabulistiques ») et le héros conscient est remplacé par un cortège de « marginaux ». La fuite en marge de la société devient le grand thème tant chez les décadents que chez les « lutteurs ».

À la « marginalisation » du héros s'ajoute une révolution psychologique : le héros est un « possédé », il est mû par une force extérieure, sur-humaine. Il est « enfant du Soleil », ou « enfant de Satan ». Enfant du soleil comme les héros de Gorki, comme le Julien l'Apostat de Merejkovski. Enfant de Satan comme les héros si populaires alors de l'écrivain polonais Przybyszewski, comme les terroristes de Biely, Andreïev, Brioussov. Le seuil de conscience s'efface, l'homme se marionnettise ; la « mascarade » est le thème de l'époque : Meyerhold monte la pièce de Lermontov et celle de Blok « Les tréteaux de foire » ; dominos blancs et rouges, « poupées du diable » et autres marionnettes humaines emplissent l'espace romanesque et le déshumanisent.

Le terrorisme et la révolution avortée de 1905 ont laissé une profonde trace dans cette prose. Le triangle terroriste — victime — provocateur occupe le

¹ « Ukraine » veut dire province marginale, « marche » de l'Empire. Le mot s'est peu à peu étendu à toute la Petite Russie.

devant de la scène. Tous trois hypnotisent, s'entreprennent, perdent leurs contours et deviennent, en particulier chez Biely, des « ombres ». La « praxis de la trahison » est un sujet d'étude et donne naissance au chef-d'œuvre de Leonid Andreïev : *Judas l'Isariote*. Tout le pathétique de ce récit vient de l'authentique amour que porte Judas au Christ. Bourreau et victime se superposent à disciple et maître. « On peut dire, écrit à ce sujet Alexandre Blok, qu'Andreïev est à la limite de la tragédie que nous attendons, dont nous avons terriblement soif. » Biely, dans son « poème de la terreur », *Petersbourg*, bâtit sa fable même sur le triangle terroriste — victime — provocateur, en y ajoutant un zeste dostoïevskien de parricide et de recherche en paternité. Le tic-tac de la bombe avalée oniriquement par Nicolas Abléoukhov devient le rythme obsédant du récit. Dans La légende créée de Sologoub, le provocateur assassiné a été chimiquement réduit par Trirodov à l'état de presse-papier et trône sur le bureau de son meurtrier, objet d'amour-haine véritablement « sous la main » et disposé à revenir à la vie si son maître et bourreau procède à l'opération chimique inverse...

Ainsi le roman russe du début du siècle est profondément influencé par la désintégration de la société russe sous l'effet du terrorisme, de la répression et d'une certaine « mort de l'homme ». Au grand roman russe, dont il est le rejeton, il emprunte beaucoup de scènes, poussant l'emprunt au plagiat par envoûtement. Mais il délaisse le mythe central du roman classique : l'itinéraire vers une vérité et il n'emprunte que des unités mythiques, des « mythes » détachés de leur contexte. Il y a le mythe de l'acte gratuit, celui du parricide, celui du double, celui du mauvais sorcier, celui de l'incendie qui fascine (par exemple dans le premier roman de Rémyzov, *l'Étang*). En parlant de *Petersbourg*, Olga Forch a dans sa *Nef des fous* défini ce roman comme le « roman des bilans » — bilan du roman russe, patchwork des rythmes, des thèmes, des mythes qui ont été élaborés par la prose russe de Gogol à Tolstoï. *Petersbourg* est en effet la somme fantastique de tous les mythes russes, du « songe européen » et du délire asiatique. Mais il est aussi une incantation, un sortilège poétique pour réinterpréter le roman russe, dont il est le « bilan » mythique, pour l'inscrire dans un combat éternel sur ces deux fronts : l'Occident et l'Orient. La stylisation, le transfert de « mythes » sont ici réels mais subordonnés à cette entreprise de réinterprétation et de mythologisation du roman russe.

Ainsi le roman russe s'est d'abord dépsychologisé, puis folklorisé, enfoncé dans l'ethnographisme (de Biely à Remizov) et par là-même il s'est affranchi de sa mission sotériologique, du « thème russe » et du « Dieu russe » de Dostoïevski. Le roman tolstoïen était fondé sur un dualisme culturel : celui du barin mi-européen, mi paysan russe. Aboli ce sentiment de fusion des deux cultures, il se produit deux évolutions inverses : l'une est une sorte d'« aborigénisation » du roman russe, il devient plus russe au sens ethnographique du mot, mais il cesse de captiver l'Europe, l'autre est une sorte

d'ivresse mondialiste. Délivré du militantisme russe, une part importante de la littérature s'enivre de conquêtes nouvelles : le thème du paganisme antique chez Merejkovski (*Julien l'Apostat*), le thème de la quête médiévale de la sagesse chez Brioussov (*L'ange de feu*) ou encore les thèmes latins chez ce même Brioussov « (Le délire de Virgile) ». L'exotisme des récits africains de Goumilev, cinghalais de Bounine, mexicains de Balmont procède du même éclatement du grand roman russe.

Mythologisation du roman russe, éclatement du sujet, exploration de *l'ethnos* russe d'une part et exotisme de l'autre : le « roman russe » nourrit ses rejetons mais ne laisse pas d'héritier. Sans doute était-il, en dernière analyse, le fruit d'une culture nobiliaire russe ambiguë, instable et très transitoire. Mais il impose son « mythe » à ses rejetons, les symbolistes russes repensent Gogol, Dostoïevski et Tolstoï, y voient des prophètes de la « révolution russe », y entendent la musique annonciatrice du chaos. Le grand public se détourne, ne comprend pas. « C'est soit du guignol, soit de la pornographie, déclare un personnage de Kouprine ; je me lave toujours les mains à l'eau de Cologne après ces livres ». Mais pour nous ce démantèlement du roman russe qui annonce la « mort de l'homme » et se nourrit du « jeu des ombres » est gros de toute l'aventure de notre siècle.

DEUXIÈME PARTIE

SOUS LE SIGNE DE L'APOCALYPSE

CHAPITRE XII

ESTHÉTIQUE DU SYMBOLISME RUSSE

[Retour à la table des matières](#)

Le symbolisme russe non seulement s'est voulu une religion nouvelle, une « théurgie » mais encore a été une explosion d'authentique sentiment religieux dans une Russie qui avait perdu son christianisme et dont le rapport au sacré était devenu quasi schizophrénique.

L'originalité de l'esthétique symboliste russe vient surtout de cet aspect religieux. Le « symbole » fut le moyen de restaurer le lien avec le type d'expérience populaire qui avait été refoulé dans le bas peuple (les « errants » russes), cependant que les néo-slavophiles étaient embourbés dans l'hérésie dostoïevskienne du « Dieu russe » et que Tolstoï, en rationalisant le Christ, avait chassé tout sentiment religieux.

Même Brioussov définit sa position en fonction de la religion, mais il le fit « a contrario », en creux si l'on peut dire, tournant autour du sacré comme autour d'une Jéricho invaincue. De là son intérêt pour la magie et les cas de possession (dans *L'ange de feu*, son chef-d'œuvre en prose).

Pour les grands symbolistes russes l'expérience religieuse définit l'essence même du poétique et l'emporte sur les expériences sensibles du poète.

Pour eux le poème n'est pas un tout, délimité dans le temps et l'espace. Il est perçu dans le flux d'un courant mystique. Son sens est emporté dans ce torrent vécu. L'unité minimale poétique est le cycle. La « cyclisation » a un caractère liturgique, elle crée l'unité du vécu poétique, elle figure le tout,

l'illimité, de même que la divine liturgie indéfiniment redit le tout du devenir humain. Le cycle *informe*, au sens aristotélicien, le poème qui y trouve sa place et son sens, en dehors de sa datation propre. À cet *impetus* poétique Viatcheslav Ivanov a donné le nom d'« énergétisme mystique ».

L'antiréalisme militant des symbolistes russes provient d'un actif « refus du monde » qui prend figure de révolte, ou d'« anarchisme mystique » selon la devise du poète Tchoulkov. L'harmonie poétique d'un Fet, d'un A.K. Tolstoï est détruite. Le refus s'incarne dans « le matelot refusé à bord » de Blok, le gueux de Biely. Et ce refus, une obsession de *l'ailleurs*, des *marges* du monde explique la vénération paradoxale des symbolistes russes pour le poète populiste Nekrassov. Chez Blok le refus se tourne contre soi et sa propre extrace de noble et d'intellectuel : c'est le « Châtiment ». Chez Biely le refus est vécu dans la culpabilité, le « crime de Nicolas Letaïev ». Ce refus et cette « marginalité » ont rendu possible une alliance politique avec les extrémistes. Il a abouti au « scythisme » de 1917, qui regroupe Blok, Biely, Remizov, Essenine sous la houlette d'un populiste, Ivanov-Razumnik. Cela donne « l'éternel révolutionnarisme » dont parle Ivanov-Razumnik, la « musique de l'élémentaire » qu'entend Blok à chaque catastrophe. Et aussi leur haine pour l'« enchinoisement » bourgeois, pour le *foyer*, la maison installée. Et pour finir la haine pathologique de Blok contre tous les biens, y compris les culturels.

« Ab exterioribus ad interiora » a proclamé Viatcheslav Ivanov. Tout le symbolisme russe s'adonne à la « transcription » et au déchiffrement de cet itinéraire spirituel, de cette ascension mystique. Ils se nourrissent à la Gnose, à la théosophie, à la religion du « troisième Testament » Johannique selon Merejkovski. Le cycle est la transcription de l'itinéraire qui lui-même est diastole — systole, « ascension — descension ». Le Zarathushtra de Nietzsche est présent chez tous ; tous connaissent les difficultés du « retour » aux hommes, à la vallée, du *Heimkehr*. L'un traduit l'itinéraire en langue gnostique (c'est l'*homo viator* de Viatcheslav Ivanov), l'autre en vision de couleurs mystiques (l'envahissement du violet chez Blok), l'autre en jargon néo-kantien (Biely), mais tous trois s'essaient à transcrire ce douloureux palpement de l'expérience mystique. L'acte final, selon Blok, ne peut-être qu'un meurtre, l'assassinat du vécu par le mot. Chez Biely cette déchéance s'achève par « l'idiotie » (comme pour Nietzsche), avec les thèmes du « toqué » et du « crétin ». Le processus cosmique étant, selon les gnostiques, inachevé, l'artiste est par définition maudit. Il est, selon Biely, coincé entre une période magique passée et un Royaume johannique à venir, condamné à la mutilation, à la parole incomplète, à la barbarie. Mais au lieu de fuir dans l'Absolu mallarméen, Biely identifie cette mutilation fondamentale du mot à la « défaite russe ». Ainsi naît le thème de *Petersbourg* ; ainsi une schizophrénie personnelle s'investit dans une schizophrénie nationale.

La fuite hors de soi amène les symbolistes à percevoir le mot comme « chose morte ». Tout est débris d'un monde, débris d'une langue, débris d'une totalité magique où le signifiant s'identifiait au signifié. « Nous devons être des barbares, des bourreaux du mot courant, puisque nous ne pouvons lui insuffler vie » (« La magie de mot »). Cette fureur les mène soit aux incantations magiques (celles de Blok, celles du *Pigeon d'Argent*), soit à une sauvage destruction du langage, aux anagrammes de Biely qui « retournent » la langue, l'écorchent comme un lapin (Kant devient Knat, une divinité égyptienne mystérieuse...), aux lambeaux de rengaines de faubourg dans *Les Douze* de Blok. De la destruction du mot utilitaire, les symbolistes russes sont passés à la destruction du mot tout court.

Mandelstam a désigné la « rapacité » des symbolistes. Il y a eu, en effet, une rapacité envers la culture, les cultures. Comme ils détruisaient le mot, ils ont pillé les cultures, les mythes, les espaces historiques, non pour enrichir la culture russe, mais pour satisfaire à l'inextinguible soif gnostique. Mandelstam faisait exception pour Blok dont la voie était, selon lui, plus intérieure et contemplative. Mais cette même rapacité, fonctionnant de façon plus intériorisée, a conduit Blok à un « scythisme », à un nihilisme culturel plus sauvage encore.

Le symbolisme russe s'est dégagé du « décadentisme », avec son hédonisme et sa célébration des instants du Moi, lorsqu'il s'est imprégné du pressentiment de la mort des cultures. Alors il est vraiment devenu ce que nous appelons « le symbolisme russe ».

Ont contribué à ce phénomène la haute culture des hommes de « l'âge d'argent »¹ et la dislocation de la grande et éphémère culture du XIX^e siècle. Les symbolistes russes ont réellement senti cette « odeur de cadavre » dont parle Biely dans « Pourquoi je suis devenu symboliste ». Russe, le symbolisme l'est devenu lorsqu'il a pressenti que la littérature devait fuir hors de la littérature.

Ainsi l'esthétique du symbolisme russe repose sur la dislocation et non l'édification des « correspondances ». La critique acerbe de Mandelstam dans son remarquable article « De la nature du mot » (critique reprise et amplifiée par Nadejda Mandelstam dans ses Mémoires, où elle rend le symbolisme russe quasiment responsable de la grande soumission des intellectuels au mythe stalinien !) est injuste et fausse parce que Mandelstam prend en compte un symbolisme statique, allégorique (il parle d'« images étripaillées ») alors que l'essence même du symbolisme russe est le mouvement, le cycle, le tourbillon,

¹ L'expression, rappelons-le, est de Nicolas Berdiaeff. Par référence à l'âge d'or de Pouchkine, elle désigne la renaissance intellectuelle, religieuse, poétique du début du XX^e siècle.

la *spirale* à laquelle Biely a consacré une vraie incantation en 1912 dans la revue *Les travaux et les jours*.

Du symbolisme européen le russe a hérité la conviction que la langue poétique — grâce au symbole — a un statut épistémologique particulier et peut forger un discours non discursif sur le divin, l'absolu. Cela, c'est la « religion » du symbolisme russe. Mais ce qui constitue son originalité, c'est le statut historique et historiosophique qu'il se donne. C'est l'expression qu'il confère à la schizophrénie dont souffre alors la vie russe. Les symbolistes russes ont baptisé « apocalyptisme » la crise des valeurs et des cultures telle qu'ils l'éprouvaient. Chez Blok tout concourt à cette expression : les trois volumes de vers, les articles, le journal, les carnets, les lettres. Les vers disent douloureusement le doute, la déchirure, l'interrogation. La prose répond le chaos, la chute, la ruine, l'ignominie.

Cette sorte de schizophrénie culturelle a été jusqu'à la pathologie, jusqu'à l'aveu d'un certain délire raciste, dont le cauchemar « mongol » a été une variante. On trouverait aisément cette même pathologie chez Sologoub, Biely ou Blok, sans compter Rozanov, si proche des symbolistes, avec sa haine de l'hybride et du bâtard. Au demeurant cette hantise ambivalente peut se muer en envoûtement, qu'il s'agisse du Mongol ou du « nègre en Europe » de Biely. Il n'est pas fortuit que Blok ait salué l'apparition du Russe pur, surgi du fin fond de l'ethnie russe, en la personne du poète paysan Kliouev, puis ensuite d'Essénine. Kliouev malmenait Blok comme un jeune héros son vieux maître usé. Dans une lettre de 1912 il exprimait ironiquement la crainte de « faire des traces sur vos planchers de marbre ». Les bottes du troubadour moujik fascinaient le symboliste de haute culture. De Kliouev et Essénine Blok écrivait dans « L'élémentaire et la culture » : « La terre est avec eux et ils sont avec la terre ». L'intégrité de la terre et la peur de l'invasion hantent le symbolisme russe finissant. En 1916 Biely compare la Russie à la Grèce qui attend les Perses. « Le sol est perdu sous nous. Nous tenons non sur le sol mais sur de l'ombre, levant la terre entière comme jadis Platon sa coupe... Mais de dessous nos pieds surgit l'ombre de l'Orient et du destin : le Perse. Il nous tintamarre sous le nez avec sa guerre mondiale, il nous jette au visage ses débris inertes de conscience, de vie, d'histoire et de peuples. Le temps du dragon est advenu. »

Le symbolisme russe a ignoré la voie mallarméenne vers le stérile et la glorification du stérile ; il a emprunté une voie suggérée par la crise russe et a ausculté sur lui-même la mort de la culture. Il s'est pensé lui-même comme un dernier Laocoon de la culture. Il réclamait du lecteur un acte de communion, une « co-crétation » et il s'est pensé lui-même comme « co-créateur » de l'histoire. Et il a pensé sa propre fin comme une fin de l'histoire même.

TROISIÈME PARTIE

POLÉMIQUES SUR LA « VOIE RUSSE »

CHAPITRE XIII

UN STYLISTE DE L'HISTOIRE

[Retour à la table des matières](#)

Le roman historique, genre dédaigné chez nous, fleurit encore chez les Russes. Il s'en publie régulièrement, à chaque livraison mensuelle des revues. *Oktiabr* publiait récemment un de ces exercices de style sur la Moscovie du début du XVI^e siècle. Iouri Davydoff, fabricant connu et expert faisait paraître l'an dernier un roman sur les terroristes de la volonté du peuple, thème déjà abordé par Trifonov, et qui revient à la mode après une lourde interdiction due à Staline : le terrorisme, fût-ce celui des Jeliabov et des Vera Figner, était sujet tabou...

Le roman historique était devenu, de 1925 à la mort de Staline une courroie de transmission des impulsions nationalistes décidées par le pouvoir. Après l'écrasement de l'école sociologisante de Pokrovski, accusé de « sociologisme vulgaire », on avait assisté à la résurrection du passé national, par tranches successives, en fonction du désir de plus en plus forcené du dictateur de s'assimiler aux grandes figures nationales : Pierre le Grand d'abord, puis Ivan IV, dit le Terrible, Alexandre Nevski, Dmtri Donskoï (tous deux canonisés par l'Église) et l'on en serait sans doute arrivé à réhabiliter Nicolas I^{er}, le pendeur des cinq décembristes à qui l'historien Tarlé s'appropriait à consacrer une biographie historique, n'eut été... le 5 mars 1953 et la mort du Géorgien si bien russifié...

Pokrovski et Tarlé représentent, dans l'historiographie soviétique, l'étrange effet des sortilèges staliniens dans la science éminemment vulnérable de Clio. En 1927 Tarlé, historien de l'Europe à l'époque de l'impérialisme, succombe

sous les attaques de Pokrovski : l'histoire doit être un acte de lutte, la bataille s'engage sur le « front historique » : Tarlé, comme d'autres historiens (Platonov) est déporté en Asie Centrale. Mais 1935 sonne la défaite de l'école de Pokrovski.¹ Staline et Jdanov réintroduisent l'histoire patriotique dans les écoles soviétiques, l'historienne Pankratova gagne le concours du meilleur manuel d'histoire. Le film et le roman reçoivent mission explicite de célébrer à nouveau les grands tsars (Eisenstein saisit l'occasion)

Tarlé rentre en grâce et produit ses remarquables monographies sur les maîtres du gouvernement des hommes : Napoléon, Talleyrand et on exhume un article de Lénine, de 1912, sur « la fierté » du « Grand Russe ».

Ce bref rappel d'un bouleversement qui ramena l'URSS du « prolétariat » des années 20 — avec ses colonies d'étrangers, son internationalisme affiché, son anti-russisme — sur la voie du nationalisme proprement grand-russe (uniforme des écoliers, galons des militaires et combien d'autres indices d'ancien régime réapparaîtront !) est nécessaire pour situer le chef-d'œuvre du roman historique soviétique, le *Pierre I^{er}* d'Alexis Tolstoï.

D'abord émigré et chantre des armées blanches, puis apôtre du retour en URSS dès 1924 (le « Changement des jalons »), un moment incertain, après son rapatriement, sur la voie à choisir, Alexis Tolstoï devait devenir grâce à son scepticisme fondamental, son exubérance gaillarde et joviale, son sens inné des vibrations du pouvoir non seulement un des grands de la littérature soviétique, mais un ami et commensal de Staline. La longue marche suivie par son roman *Pierre I^{er}* reflète les aléas de l'historiographie soviétique. Mais le talent, la faconde, la maîtrise d'orfèvre du styliste né qu'il était firent de son roman (inachevé) un chef-d'œuvre qui a survécu et qu'on est aujourd'hui heureux de lire en français dans la traduction de Lucie et Jean Cathala.

Le livre de Tolstoï doit beaucoup à la lecture attentive des documents du XVII^e siècle : recueil des minutes de la Chancellerie Preobrajenskoïe où l'on soumettait à la question les suspects de tout poil (recueil édité en 1909 par le professeur Novembergski), journaux des ambassadeurs étrangers et textes des schismatiques religieux de l'époque, dont la « Vie de l'archiprêtre Avvakum », monument d'énergie naïve, d'obstination héroïque et véritable journal intime sur la cruauté de l'époque. La langue de Tolstoï est entrelardée d'archaïsmes pittoresques, de jurons et d'insultes qui ressuscitent la vigueur des hommes de ce temps, farcie de détails saugrenus, haute en couleur, criarde, pantelante. Tolstoï a su redonner vie, vie vraie, sans l'anémie érudite de tant de romans

¹ Pokrovski est aujourd'hui réhabilité et partiellement réédité, mais non sans mise en garde au lecteur : lorsque Pokrovski affirme qu'au XVII^e siècle la Russie était une colonie du capitalisme mercantile hollandais et anglais, l'annotateur vigilant infirme en bas de page cette version peut-être marxiste, mais humiliante pour la Russie de toujours.

historiques, à une fresque des mœurs et des actes de la génération d'hommes que Pierre fit sortir de la gangue médiévale à coups de triques et d'exécutions capitales, dans un sursaut de sang, de sueur et de violence quasi démoniaque. Les traducteurs ont opéré avec ce foisonnement lexical d'une rare densité une opération de transfert linguistique délicate et réussie : chapardant à grandes brassées les jurons rabelaisiens, les termes d'héraldique et de balistique, les vocables vestimentaires, nobiliaires, féodaux du temps de Froissart, ils ont avec bonheur su donner au texte une distance stylistique savoureuse et juste, un ton de gouaille très conforme à l'original et une lisibilité qui reste entière grâce au recours mesuré à la langue familière d'aujourd'hui.

Le livre va de l'enfance de Pierre dans un Kremlin envahi d'archers, de boutiquiers, d'estropiés et de tire-laine jusqu'à la prise de Narva, en passant par l'élimination de la Régente Sophie et le fameux voyage en Europe occidentale, déguisé en bombardier dans la suite de la Grande Ambassade. Styliste merveilleux, Tolstoï est un sensuel du mot, heureux de faire revivre les scènes cocasses, les débordements grivois, les cruautés froides, les désirs âpres de toute une pâte humaine qu'il manie à pleines mains, sans aucun recul psychologique « anachronique ». Pas de perspectives dans sa Moscou grouillante, une sorte d'immédiateté visuelle et psychologique, de plénitude dense et colorée qui fait de lui un vrai chroniqueur.

Et pourtant ce chroniqueur gourmand et violent a su habilement suivre la volte-face de l'historiographie soviétique. Et ce n'est pas un des moindres intérêts de ce livre que de deviner peu à peu cette « correction » de l'histoire qui transforme Pierre de gringalet souffreteux, puant, rotant et pétant en monarque inflexible et avisé qui administre dans Narva prise aux Suédois une magistrale gifle au gouverneur captif pour lui apprendre à résister inutilement aux armes russes.

Le premier livre, le plus haut en couleur, est encore très « pokrovskien » : ce sont les marchands qui soufflent à Pierre ce qu'il faut faire, c'est le « capitalisme mercantile » qui est le vrai levain des réformes. L'ascension du marchand Brovkin symbolise la montée lente et sûre d'une classe qui exige qu'on exhume la Russie, « cet or enfoui sous la vase des siècles ».

Au fur et à mesure qu'avance le roman, le rôle des marchands et des étrangers diminue. Au tome III (inachevé, écrit à la veille de la guerre) Pierre est devenu un homme d'État maître de soi, qui se gausse de Vauban, insulte le maréchal Oguilvi qui voudrait imposer au soldat russe, brave par nature, une discipline prussienne qui lui est étrangère, un chef impérieux, qui déclare : « Il me faut Narva demain, l'affamé n'attend pas ». Les thèmes principaux sont devenus la satire de l'Europe occidentale, la conquête des frontières naturelles et la nécessaire poigne du maître : « Quand on le bat, le fer durcit, l'homme s'affermi ».

Ainsi émergeait du tohu-bohu pittoresque, au troisième tome, un Pierre homme d'État, père sévère et aimé du pays, faisant la leçon à l'Occident et conduisant la Russie à une hégémonie méritée... Avec talent et flair Alexis Tolstoï était passé du « pokrovskisme » de 1930 au stalinisme simplificateur de 1940. D'ailleurs il tenterait de faire mieux, pendant la guerre, avec *Ivan le Terrible*, une pièce à thèse contre les « traîtres professionnels » et les vains « bavardages des étrangers », où l'assimilation du héros à l'image paternelle stalinienne est tout à fait transparente.

Tel quel, le roman *Pierre I^{er}*, échappe au schématisme, le talent du conteur l'emportant sur le flair du courtisan. De tous les romans historiques sur Pierre (le plus célèbre était celui de Merejkovski où Pierre est un demi fou et un demi Léonard de Vinci), celui du « troisième Tolstoï » reste, de loin, le plus réussi, le plus vivant, le plus riche en couleurs. Pour une fois le dosage de l'anachronisme et de la couleur historique semble résulter d'un amalgame presque biologique. Serait-ce que le commensal de Staline se sentait une affinité innée avec Menchikov, le saute-ruisseau devenu le favori fanfaron et sans scrupule du Czar, bourradé mais toujours pardonné ?...

Dans une scène brutale et drôle le Czar, les pupilles dilatées de fureur, oblige son favori à goûter au pain moisi que l'on distribue aux ouvriers sur les chantiers de Petersbourg : « c'était dur à avaler, mais il en rajoutait pour qu'on crût à un sanglot... » Entre ripailles et sanglots vrais ou faux la fresque d'Alexis Tolstoï, âprement sensuelle, nous montre la pâte humaine de toujours pétrie par les mains puissantes du grand homme cruel par humanisme...

TROISIÈME PARTIE

POLÉMIQUES SUR LA « VOIE RUSSE »

CHAPITRE XIV

LA « VOIE RUSSE »...

[Retour à la table des matières](#)

Des fols-en-Christ aux starets des monastères, de Gogol et Tolstoï à Soljenitsyne, la Russie a toujours été tentée de nier le politique au profit du moral. « Plus fondamental que l'ordre social est l'ordre intérieur » dit un personnage d'*Août 14*. Et même si la Russie a suivi, à certains moments de son évolution, des schémas que l'on pourrait dire « européens », elle a toujours prétendu suivre une voie particulière, fondée sur cet « ordre intérieur », qui fut celui de Zossime dans les *Frères Karamazov* ou du nihiliste Bazarov dans *Pères et fils*. Le débat est aujourd'hui plus vif que jamais et il se concentre sur la révolution de 17 : relevait-elle de l'ordre social ou de l'ordre intérieur ? Soljenitsyne, sur ce point comme sur beaucoup d'autres, croise le fer avec l'historiographie soviétique officielle — cela va de soi — mais également avec une historiographie occidentale soit marxisante, soit antirusse (Haimson, Ferro, Pipes)¹ et avec ceux qui représentent en Russie l'opposition « démocratique et marxiste » (Kopelev). « Le peuple ne peut se sauver lui-même » disait dans les années 70 du siècle passé Tkatchev, le premier théoricien d'un parti centralisé et hiérarchisé. La tactique du salut du peuple contre lui-même occupe donc toute la longue histoire de l'intelligentsia russe. Mais à ce transfert de responsabilité, Soljenitsyne oppose un non catégorique : le peuple ce sont toutes les « âmes de feu » et c'est lui qui crée les valeurs humaines dans l'histoire. Alors ? quelle est la voie russe aujourd'hui ? L'émigration actuelle se déchire, tourmentée par une impuissance que ses prédécesseurs avaient connue. Herzen n'écrivait-il pas déjà en 1863 : « Peut-être nous faudra-t-il

¹ L. Haimson : *The Russian Marxists and the origins of Bolshevism*. Harvard 1955.

renoncer à tout, et mourir les bras croisés en *a parte* avant que ce mirage nauséabond ne lâche son étreinte sur la Russie instruite ? » Âme de feu s'il en fut, le grand révolutionnaire russe avait endossé la camisole de force du pessimisme historique... L'histoire russe, sujet de fascination, plus que jamais suscite des livres.

Il n'est pas tout à fait sain qu'un essai historico-politique mâtiné de pamphlet soit présenté comme une somme historique, même si le présentateur a l'autorité de Robert Conquest. La *Tradition russe* est un pamphlet, ou du moins y ressemble beaucoup. Accusée : la Russie. Témoins à charge principaux : les historiens russes de tendance populiste, surtout Klioutchevski (1841-1911) abondamment cité et Berdiaev (le Berdiaev de l'Idée russe). C'est un procès déjà souvent instruit que ranime Tibor Szamuely, un ancien communiste hongrois réfugié en Angleterre et décédé en 1972. Son livre est intéressant, étayé de lectures, mais en aucun cas « historique ». Il est même, me semble-t-il, le modèle d'un genre hybride qu'on pourrait appeler le « diagnostic culturel », un diagnostic qu'on porte plus fréquemment sur l'étranger (en simplifiant) que sur soi-même. Ce diagnostic d'un ex-communiste hongrois, écrit en anglais, traduit en français, portant sur la Russie pêche par l'*ampleur* (que Conquest met à son crédit) et par l'*à peu près*. Un à peu près empiré par la traduction ; car si la traductrice a un français parfaitement élégant, elle ignore tout des faits russes si bien que la double traduction des *realia* russes aboutit à de fâcheux résultats. La translittération des noms propres d'abord : elle est empruntée à l'anglais et induit le lecteur français en erreur, entre cent exemples celui-ci : Zheliabov pour Jeliabov (un des assassins d'Alexandre II). Les « grosses revues » devenues, par la grâce de l'anglais et des faux-amis, les « gros journaux » portent des noms aberrants : *Notes sur la terre natale* au lieu des *Annales de la patrie*, revue qui joua un rôle essentiel de 1839 à 1884 et sur laquelle il existe pourtant une précieuse thèse en langue française¹. Que dire encore du « ravelin Alexeevski » rebaptisé « donjon Alexeï Raveline »² ! ou des *Récits d'un chasseur*, l'œuvre célèbre de Tourguenev (1852) presque méconnaissables sous l'étiquette de *Croquis d'un sportif* ! Je fais grâce au lecteur de toutes les autres perles relevées. Que le lecteur français se garde donc d'apprendre ici l'histoire : il lirait Prokovsky pour Pokrovski, l'historien marxiste condamné naguère pour crime de « sociologie vulgaire » (1868-1932), il confondrait les dates, il n'aurait au demeurant aucune référence, aucune citation précise, aucune bibliographie la plus succincte qui soit.

Reste la thèse de Szamuely, elle est de nature à intéresser, il n'est donc pas inutile d'en parler. La « tradition russe », ou, si vous voulez la marque indélébile laissée par le joug mongol sur la culture et le comportement russes.

¹ Celle de Kira Sanine.

² Ravelin : terme de fortification, équivalent à demi-lune.

Double trace, plus exactement : sur l'État, l'organisation étatique et sociale, le système de propriété d'une part, sur la réflexion politique, l'opposition au régime, bref sur l'intelligentsia russe d'autre part. En sorte que les deux volets du livre correspondent (mais sans le dire) à deux traditions historiographiques solidement établies : pour la formation de l'État la tradition de Serge Soloviev, l'historien (1820-1879) — la Russie c'est avant tout l'État, l'État rassembleur, l'État oriental despotique (le seul possible là où l'irrigation indispensable nécessite des grands travaux hydrauliques, voyez la Chine), pour l'histoire de l'intelligentsia russe, la tradition de Berdiaev, née avec le fameux recueil *Les jalons* (1909), qui mettait en accusation une intelligentsia exogène, refusant systématiquement le pragmatisme, toujours séduite par le refus, la politique du pire. (La thèse est brillamment donnée dans *Les sources du communisme russe* ouvrage publié en anglais en 1937, en russe en 1955 — à Paris, bien sûr). L'effort de Szamuely consiste à mettre ensemble ces deux fils conducteurs, au prix d'éclairages très cavaliers, d'aller et retour un peu rapides dans la chronologie. Une faiblesse de l'ouvrage est de lutter contre des moulins à vent : d'une part l'historiographie soviétique stalinienne, outrancièrement simplificatrice et empêtrée dans des tabous (par exemple l'interdiction de mentionner le terrorisme, d'étudier sérieusement les phases terroristes du populisme russe, bref de s'intéresser à Jéliabov et Perovskaïa), d'autre part une mythique historiographie occidentale elle aussi simplificatrice, et incapable de « sentir » le problème russe. Ni l'un, ni l'autre de ces adversaires imaginaires n'est convaincant : l'historiographie soviétique a quand même évolué (difficile de parler de l'intelligentsia sans utiliser les travaux de l'historienne soviétique Netchkina !), quant à l'historiographie occidentale, manque-t-elle tant, pour ne citer que la française (jamais citée par Szamuely) d'hommes qui ont su « sentir » de l'intérieur le problème russe, depuis Leroy-Beaulieu et Louis Réau jusqu'à Pierre Pascal ?

Une logique certaine amène Szamuely à minimiser quelques phases importantes de l'histoire russe. d'abord la période kiévienne, pleinement européenne de l'histoire russe, quand manuscrits et marchands circulaient entre l'Occident et la Russie et que Anne, fille de Iaroslav (1034-1054), venait épouser un Henri I^{er} de France à Reims, ensuite la période des réformes de Pierre I^{er}, réformes minimisées afin de maintenir la continuité de la « tradition russe », enfin « l'âge d'argent » de la littérature russe de 1905 à 1917, qui correspond aussi à la Russie constitutionnelle, à une phase de grand essor économique, d'alphabétisation rapide et de création d'une classe moyenne intellectuelle que Lénine appelait la « nouvelle démocratie ». Étrangement le livre s'arrête vers 1902, avec le *Que faire ?* de Lénine (rebaptisé *Que faut-il faire ?*).

Mais résumons les deux thèses de Szamuely. En Russie tout est la possession du tsar, la Russie même est sa propriété, les hommes aussi, il n'y a pas de phase féodale, pas de vraie noblesse. Une noblesse de service et un

peuple d'esclaves (les serfs). La centralisation moscovite a hérité des Khans un bon système fiscal, un très bon service postal, un excellent service de renseignements. Dès Ivan IV un système de brassage des propriétés, des hommes et des richesses inculque aux Russes leur fatalisme, le sentiment d'une égalité de tous devant le maître, bref ce mélange de passivité et de sentiment du « collectif » qui définirait, selon Szamuely, la tradition russe : pas de privilèges sûrs, pas d'individualisme, pas de réformisme à la base, bref un « despotisme oriental ». Mais un despotisme que l'Occident a souvent idéalisé de loin, naïvement ou par intérêt au sens le plus méchant du mot. Szamuely règle son compte au fameux « mirage russe » des Philosophes français¹. « Voltaire canonisa Pierre le Grand, Diderot rendit le même service à Catherine II. Sans aucun doute, les pensions et autres avantages si libéralement distribués ne furent pas sans influence ». C'est que les Philosophes, comme l'intelligentsia un peu plus tard, accréditent la thèse de la Russie *tabula rasa* : sans passé, sans vraie mémoire historique, la Russie est le champ idéal des expérimentateurs. D'où l'idée que défendront presque tous les socialistes russes de Herzen à Lénine, (mais à l'exception de Bakounine, plus tourné vers l'Italie, et de Plekhanov, marxiste plus « occidental »), que la Russie, socialement moins développée, sera le berceau du « socialisme », ce rêve du XIX^e siècle. L'analyse que fait Szamuely des débats qui agiteront l'intelligentsia russe, est ce qu'il y a de plus intéressant dans la *Tradition russe*. Szamuely par exemple traite assez longuement de Tkatchev le fondateur d'une revue maximaliste intitulée le *Tocsin*, publiée à Genève de 1875 à 1880, un des plus vigoureux avocats de l'action révolutionnaire violente et immédiate en Russie (en profitant de la « chance » qu'avait la Russie de ne pas avoir encore de phase capitaliste et d'être à même de brûler les étapes). Brûler les étapes... ce fut effectivement le cœur de tout le débat révolutionnaire russe. Tkatchev trouva en face de lui deux adversaires méprisants : Lavrov, l'apôtre du propagandisme, de la révolution morale, de « l'aller-au-peuple ». Et Engels qui commença par condamner « ces gribouillages dépassés, inspirés de Bakounine ». Cependant Engels est revenu sur cette dédaigneuse condamnation. Ce fut la période « pro-russe » de Marx et Engels, marquée par la célèbre réponse à Vera Zassoulitch en 1881 : la fameuse inévitabilité de la période capitaliste était limitée à l'Occident, la Russie pouvait en faire l'économie. Szamuely présente très bien cet imbroglio marxiste : un Marx faisant à la veille de sa mort « exception » pour la Russie, un Engels reprenant sans le dire les thèses de Tkatchev, un Plekhanov plus marxiste que les Pères fondateurs et prêchant l'étape capitaliste (en fait déjà commencée). Szamuely met très bien en scène le « maximalisme » russe, la haine de tout réformisme, liée au dégoût de l'Occident (déjà si marqué chez Herzen), l'appel à la violence et même à la tromperie, bref le « netchaïevisme » diffus de plusieurs générations de jeunes révoltés russes. À propos de l'affaire de Chiguirine où deux révolutionnaires avaient entraîné quelques centaines de paysans en leur

¹ Cf. A. Lortholary : Le mirage russe en France au XVIII^e siècle. Paris, 1951.

distribuant une fausse « Charte impériale secrète » d'Alexandre II, Szamuely réfute le commentaire traditionnel et vertueux, représenté par Franco Venturi ¹. Non seulement l'opinion révolutionnaire ne condamna pas, mais elle fut fascinée par cette supercherie. Une supercherie conforme, en somme, à la tradition puisque Pougatchev et bien d'autres rebelles s'étaient fait passer pour des tsars. L'imposture politique au nom de la Cause serait, selon lui, une des composantes de la « tradition », et une réponse de l'intelligentsia à l'homogénéité écrasante du corps social russe.

Ce que sous-estime Szamuely, c'est la tradition libérale en Russie. Par exemple que penser de son portrait de Pouchkine ? Pouchkine était un partisan des idées politiques de Benjamin Constant, un partisan des corps intermédiaires — toujours laminés en Russie — un contempteur modéré de l'Occident, très au courant des misères créées en Angleterre par la première révolution industrielle, mais également un adversaire résolu du servage (sa satire du *Village de Chagrincourt* est un texte plus que courageux !) Bref Pouchkine est précisément le type d'esprit éclairé et libéral dont Szamuely se débarrasse un peu vite dans son livre. À trop vouloir accuser les traits de l'homogénéité russe, Szamuely en vient à un tableau inexact et injuste du servage, qui était bien plus codifié qu'il ne dit, ainsi qu'à une grotesque sous-estimation de l'Église russe et de la vie spirituelle russe. C'est qu'en effet son livre est un pamphlet camouflé. N'en déplaise à Conquest, c'est tout le contraire d'une sympathie russe qui s'y exprime ! D'ailleurs il rameute tous les détracteurs connus, Custine en tête, suivis des anti-témoins, les « traîtres » comme Kourbski au XVI^e siècle et Kotochikhine au XVII^e ². À trop démontrer, il indispose même ceux qui épousent modérément son point de vue.

Au fond c'est contre Szamuely et tous les défenseurs de la thèse d'une « exception » russe en Europe que s'insurgent les « démocrates » actuels en Russie, c'est-à-dire la poignée de « marxistes » convaincus qui dénoncent aussi bien le « passéisme » de Soljenitsyne que l'« antimarxisme » de l'URSS actuelle. Ils forment un groupe embryonnaire ³ au sein duquel la voix de Lev Kopelev (le Roubine du *Premier Cercle*), l'auteur de *Mémoires intitulés À garder éternellement*, est la plus ferme. Eux nient farouchement cette « tradition » obsédante, ils revendiquent pour la Russie le droit à une vraie

¹ Franco Venturi : – Il populismo russo. Roma 1952 – Les intellectuels, le peuple et la révolution, Paris 1972.

² Le prince Kourbski passa aux Polonais en 1564 et échangea une curieuse correspondance polémique avec son ancien maître, Ivan IV « le Terrible ». Une édition française de la correspondance entre Kourbski et le Terrible a été établie par Daria Olivier. Kotochikhine, lui, s'enfuit un siècle plus tard et passa au service du Suédois. Il rédigea pour ses nouveaux maîtres un traité « Sur la Russie pendant le règne d'Alexis Mikhaïlovitch », qui est une source essentielle pour les historiens.

³ En russe vient de paraître un manifeste de cette tendance, intitulé « URSS, les alternatives démocratiques ».

expérience démocratique. Leur cible favorite, c'est évidemment Soljenitsyne, celui de la *Lettre aux dirigeants* et des *Voix sous les décombres*. La modération même de ses exigences leur paraît suspecte : la tolérance idéologique ne suffit pas à un démocrate, le repentir national est une collusion cachée avec les bourreaux, l'autorestriction est une philosophie de repus, pas d'affamé. Le recueil de Maspero¹ se lit avec intérêt, mais on se demande si ses auteurs ne pèchent pas, tout compte fait, eux aussi par ce maximalisme irréel qui est un des deux volets de la « tradition russe ». Car enfin où prendront-ils leur démocratie, eux qui refusent, d'accord sur ce point avec Soljenitsyne, un retour à la violence révolutionnaire ?

Kopelev et ses amis ne sont plus les seuls à polémiquer ouvertement ou implicitement avec Soljenitsyne. Parce qu'il a rouvert à sa façon le débat sans fin de l'intelligentsia sur la définition du moment révolutionnaire, Soljenitsyne se trouve sous de véritables feux roulants croisés. Ainsi Roy Medvedev, l'auteur du *Stalinisme*, d'*Un cas de folie* et de *Qui a écrit le Don paisible ?* annonce qu'il a entamé une réflexion globale sur la révolution russe et nous en livre la première interrogation : *La révolution d'Octobre était-elle inéluctable ?* Une question qui semble bien faire pièce aux affirmations implicites de Soljenitsyne dans son dernier livre : *Lénine à Zurich*. Grosso modo, la thèse de cet essai se résume ainsi. La révolution spontanée de 1917 surprit tous les partis, mais elle avait été préparée par « l'énorme travail de préparation de tous les partis révolutionnaires » et principalement les bolcheviks ; elle avait eu sa « répétition générale » en 1905. Quant à l'insurrection armée du 25 octobre 1917, décidée par Lénine contre une partie de son propre Comité Central, elle fut « la première révolution populaire dans laquelle le facteur spontanéité n'eut pas une importance décisive », bref la première révolution « planifiée ». Cette « planification » est l'élément nouveau, elle a « éduqué » l'histoire, gauchi son cours, mais dans les limites du possible. Que la bourgeoisie ait su arrêter la guerre, et Lénine n'eût rien pu. Bref inéluctable non, mais absolument pas fortuite : « le fruit du hasard et de la nécessité ». Medvedev est un marxiste « repentant ». Il imagine un autre réel possible, il cite, comme Szamuely, les textes d'Engels sur les dangers d'une prise de pouvoir prématurée. Il rêve d'une NEP dès 1918, par quoi le pays eût fait l'économie de la guerre civile. L'utopie d'une société socialiste, donc sans marché, a conduit les bolcheviks à mener une guerre contre la paysannerie. La hardiesse de Medvedev (pas son originalité, car d'autres l'ont déjà dit, mais lui le dit de l'intérieur de l'URSS) c'est d'inverser les termes guerre civile — communisme de guerre. Il montre bien que les bases du communisme dit « de guerre » furent jetées au printemps 18, c'est-à-dire avant la guerre civile. Aussi partage-t-il les responsabilités entre la contre-révolution et les bolcheviks qui péchèrent par introduction prématurée du socialisme. Pour finir il cite un assez extraordinaire document

¹ *Une opposition socialiste en Union Soviétique aujourd'hui* « Cahiers libres ». Maspero Paris 1976.

inédit, une lettre du général rouge cosaque Mironov à Lénine, en date du 31 juillet 1919.

Mironov eut un destin comparable à celui de Strelnikov dans le *Docteur Jivago* de Pasternak : redoutable chef militaire, rallié aux bolcheviks, mais toujours proche du peuple cosaque, il fut finalement liquidé. Sa lettre à Lénine est un acte d'accusation naïf et touchant : « je ne peux pas accepter la politique qui consiste à dire : détruisez, qu'un monde nouveau surgisse (...). J'exige qu'on mette fin à cette politique d'extermination ». C'est un document qui aurait fort bien pu figurer dans le *Don paisible* de Cholokohov, car il illustre cette résistance biologique de la nation cosaque au pouvoir bolchevik, résistance qui est le sujet même du grand livre épique (Medvedev, lui-même, l'a très bien montré).

Il est une page du livre de Roy Medvedev qui recoupe le sujet de *Lénine à Zurich* : « En Suisse, éloigné de la Russie et du théâtre des opérations, Lénine suivait avec attention (...) la situation tant en Russie qu'en Europe ». Il cite la petite phrase de janvier 1917 : « Nous, les vieux, ne vivrons peut-être pas jusqu'aux combats décisifs de cette révolution à venir »¹, mais Medvedev ajoute : « ce n'était qu'une figure de rhétorique ». Autrement dit l'impréparation de Lénine aux événements est catégoriquement rejetée. Soljenitsyne, dans ses chapitres de roman historique regroupés dans *Lénine à Zurich*² prend, lui, Lénine au pied de la lettre. La méthode soljenitsynienne est celle de l'imprégnation par les textes de Lénine (il connaît tous les discours de 1916 et 1917 et il les adapte en dialogues). Nous avons là un effet inattendu de l'érudition léninienne souvent pratiquée stérilement en Russie : Soljenitsyne se révèle plus « léninien » que les talmudistes chevronnés et voici un Lénine tout en grisaille, ascète de la médiocrité dans sa vie privée, manœuvrier féroce dans le microcosme infime des « zimmerwaldiens », un Lénine qui ne croit plus à la Russie et reporte ses espoirs sur le prolétariat suisse qui, trilingue, saura bouter le feu aux trois nations voisines : Italie, France, Allemagne... Cette « contamination » du roman de Soljenitsyne par le discours politique de Lénine aboutit à des effets d'humour assez féroce car l'auditoire que malmène ce Verkhovenski des *Démons* en version helvétique est un auditoire minuscule, grotesque, jugé grotesque par Lénine lui-même. Bref la démesure du discours par rapport au réel crée un sentiment de manipulation démoniaque et vaine. Lénine est un chômeur de la révolution, un vitrioleur de Café du Commerce (les scènes principales ont lieu dans l'arrière-salle du restaurant Stüssihof à Zurich), ou, si vous voulez, un accumulateur forcené d'énergie destructrice inemployée. Sa méthode est « verkhovenskienne » : mieux vaut n'avoir qu'un groupuscule, mais le tenir bien en main. Face à Lénine intervient dans le roman, un personnage assez diabolique « (béhémotique) », le social-démocrate Parvus, grand brasseur d'affaires, manœuvrant entre la SD allemande, la SD

¹ Conférence de Lénine pour la jeunesse ouvrière suisse, en janvier 1917.

² Et tirés d'*Août 14* (ch. 22) et des deux tomes suivants (inédits).

russe et l'état-major de Guillaume II. Parvus est le grand affairiste de la révolution, il l'organise comme une OPA en Bourse et il propose à Lénine le levier des affaires humaines : l'argent (allemand, bien entendu). Lénine refuse non par faux moralisme, mais parce qu'il croit en un autre levier — l'extrémisme idéologique. Parvus est-il un comparse et un imposteur ? Ou bien un rival et un double de Lénine ? On a l'impression que Soljenitsyne nous offre deux variantes de « netchaïevisme » celle, quarante-huitarde, de Parvus et celle, tchernychevskienne, de Lénine. Son Lénine est un obstiné grotesque et admirable à la fois, un tacticien intraitable, un scissionniste de génie : il est le « partisan » par excellence, celui qui *divise*. Ces « chapitres » soljenitsyniens comportent implicitement une thèse historique : Lénine est un « monstre » idéologique, un champion de la provocation idéologique, mais, sans la guerre, il serait resté un plumitif intempérant et ridicule... Bref il est le hasard, par la nécessité. La vraie trame de l'histoire c'est celle de la guerre et de l'incapacité de l'ancien régime à mener cette guerre : le chapitre 22 d'*Août 14*, absent du roman tel qu'il avait été envoyé en Occident en 1970, et divulgué dans Lénine à Zurich doit être replacé dans son contexte pour être vraiment éclairant.

Le chapitre 21 d'*Août 14* met en scène Nietchvolodov, un « commandant né », un des hommes qui, trahis par le haut commandement russe, restèrent avec leurs hommes, protégèrent la retraite des débris de l'armée de Samsonov en août 14 dans la forêt de Mazurie. Resté isolé de tous, Nietchvolodov doit décider durant la nuit, après une journée d'atroces combats, s'il doit, ou non, décrocher. Pour l'aider à décider — rien, sinon ce certain sentiment du devoir et de la survie qui fait les grands capitaines. Un court répit entre deux déluges de feu, le temps d'interroger le ciel étoilé, comme le prince André à Austerlitz, et puis cette réflexion, ce souhait : il faut que « la notion de patrie soit un sentiment intérieur commun à tous ». Pendant ce temps la famille Oulianov quitte Cracovie pour la Suisse et en voyant courir blouses grises et capotes bleues à la gare de Cracovie, Oulianov-Lénine pense : « C'est un cadeau de l'histoire, une guerre comme ça ! »

Certes cette thèse est la thèse « libérale » : sans la guerre, il n'y aurait pas eu la révolution russe. Mais Soljenitsyne lui donne un tour moral et pathétique : ce sont les hommes à la guerre, les hommes en danger pris entre vivre et se sacrifier qui font et défont les vrais « nœuds » de l'histoire. Et pas les idéologues, fussent-ils Lénine ! Ce n'est pas scepticisme historique, ou délimitation de la fourchette entre « hasard et nécessité », c'est autre chose, réhabilitation du sacrifice de soi, une histoire fondée sur l'exploit intérieur, une histoire personnaliste et axiologique... Bref, face aux interminables débats de l'intelligentsia russe sur la *tactique*, une vue exclusivement *éthique* des choses.

TROISIÈME PARTIE

POLÉMIQUES SUR LA « VOIE RUSSE »

CHAPITRE XV

ANTIRUSSISME ET POLÉMIQUES

[Retour à la table des matières](#)

Ce n'est pas la « lutte finale », c'est la « chute finale » que prédit à l'URSS un jeune pamphlétaire assez téméraire, Emmanuel Todd. Le livre est plein d'alacrité, d'impertinences, de formules à l'emporte-pièce. Est-il bien argumenté ? N'étant point de « Sciences Po » je serai prudent. L'auteur connaît Medvedev, Soljenitsyne, Tatu, Fejtő. Il aime la science-fiction et connaît donc le soviétique Efremov et le polonais Lem. Il a été invité en Hongrie et a découvert que les Hongrois portent des jeans, dansent le jerk, braillent dans la rue à minuit et n'aiment pas les Russes. Il en tire de grandes conséquences. S'il avait été en URSS, qu'il ait goûté à la chaude fraternité des soirées d'amis moscovites, ses conclusions en eussent-elles été changées ? La thèse, c'est que les dirigeants du Kremlin ne sont pas des imbéciles empêtrés dans l'idéologie (selon Soljenitsyne), ni des paranoïaques pris entre réalité et surréalité idéologique (selon Alain Besançon), mais des vieux messieurs très malins et très cyniques, néanmoins ligotés par de dures réalités : la fuite des satellites « populaires » dont les niveaux de vie deviennent occidentaux, même s'ils sont de type « prussiano-stalinien » (RDA), la dérive des allogènes de l'URSS qui d'une part élèvent plus que la Russie leur niveau de vie, d'autre part résistent dans leur spécificité « nationale » (pays baltes, sud de l'Ukraine, Transcaucasie), la grève perlée permanente de l'ouvrier soviétique, la baisse de la natalité, la hausse de la mortalité infantile ¹, le poids économique exorbitant

¹ Je signale à ce sujet la brochure de Christopher Davis « Rising Infant Mortality in the USSR in the 1970's », parue en 1980.

du « quaternaire » (la répression, le KGB), l'incapacité définitive à nourrir la population soviétique, la corruption généralisée, etc.

Il y a beaucoup d'inattendu dans les attendus de Todd, beaucoup de persiflage qui fait mouche, bien des raisonnements pittoresques fondés sur l'anecdote politique (mais sait-il qu'il en circule littéralement des milliers en Russie ?), des paradoxes certainement utiles, des diatribes fort saines (contre l'esprit d'Helsinki), des prédictions très rassurantes (sur les ruptures des stocks militaires russes et la débilité des forces armées soviétiques...), des tableaux et classifications très drôles (en fonction de l'auto, de la pilule, de la pornographie, etc.), des aperçus tout à fait convaincants (sur « communisme long » et « fascisme court ») mais il reste que ce livre me paraît, comme un certain nombre d'autres qui surgissent aujourd'hui, inquiétant dans sa légèreté : par ignorance de la culture russe actuelle, de la vraie vie intellectuelle soviétique, il creuse le fossé entre la Russie et nous, il répand l'idée d'un « Russe de base » matraqué par les « Tontons Macoutes » du KGB, plus tiers-mondisé que le Maroc ou l'Iran, plus asservi que le Koweïtiens ou le Chilien. Eh bien, non ! cela est non seulement dangereux, mais cela est faux. Et je dirai : faux sur tous les tableaux. Il n'est pas, possible à un russisant de lire des énormités du genre « Dostoïevski est à l'index » ou « les Russes ne lisent pas » ou encore « seul Eugène Onéguine est à disposition des masses ». Dostoïevski n'est pas à l'index. Une édition complète de toute l'œuvre, y compris tous les carnets, brouillons, la correspondance, véritable monument de la recherche « dostoïevskienne » est en cours de publication (je signale à M. Todd que les *Démons* y ont paru) ; et pour ne point sembler pédant, je ne citerai pas les nombreux ouvrages importants parus depuis une quinzaine d'années dans le domaine des « dostoïevskiana ». C'est vrai, les livres intéressants disparaissent en URSS comme des petits pains et il ne reste souvent sur les rayons que les œuvres de Leonid Brejnev ou encore les épopées creuses de quelques faiseurs comme Tchakovski et Pikoul. Mais doit-on en conclure que la vie culturelle russe est « nulle » ? J'hésite entre tant d'exemples que je ne sais vraiment quoi choisir... Mais cette anthologie très complète de textes de Valéry sur l'art, éditée à 25.000 exemplaires, mais cette réédition du *Docteur Faustus* de Thomas Mann, mais cette merveilleuse édition critique du cycle des *Nibelungen*, mais ce choix de poèmes de Rilke, mais ces traductions de Hegel et de Platon, ces anthologies remarquablement bien faites de la poésie allemande, anglaise, ou persane, ces ouvrages de Golenichtchev-Koutouzov sur la Renaissance italienne est-ce rien ? Nul ne prétendra que les éditions soviétiques traduisent toute la littérature contemporaine, mais enfin on peut lire en russe du Sartre, du Camus, du Mauriac, du Supervielle, du René Char, du Artaud ! Ni les publications philosophiques, ni les publications historiques ne sont le « néant » que l'on veut nous faire croire. Les publications des structuralistes soviétiques citent librement Foucault, Starobinski, Barthes, Eco et bien d'autres. Les ouvrages de Iouri Latman en sémiologie, ceux de Bakhtine en théorie de la littérature, ceux de Viatcheslav V. Ivanov en sémiotique sont

même amplement traduits chez nous et participent à part égale aux débats d'aujourd'hui.

Dussé-je donc passer pour un « tonton macoute » je ne souscrirai point à des affirmations du type « Le livre est proscrit en URSS, dans le style Fahrenheit 451 » (p. 249). Ce qu'il faut dire avec force c'est qu'il y a aujourd'hui une culture russe de premier ordre, non seulement dans le domaine de la recherche, de la sémiologie, mais également de la création littéraire : Astafiev, Voïnovitch, Abramov (là-bas), Siniavski, Maximov, Nekrassov (ici) sont de vrais écrivains et la frontière entre le bon et le mauvais n'est pas celle du « rideau de fer ». Avec la même force on doit dire qu'il y a en URSS une « contre-culture », une pesante et morne chape idéologique, un véritable contingentement du talent, et parfois un sérieux relent de fascisme (*Un procès ordinaire en URSS* nous édifie à ce sujet). N'étant point Raymond Aron, je ne me hasarderai pas à définir le régime qui permet un tel amalgame du meilleur et du pire. Je pense qu'il faut néanmoins que le public français soit honnêtement placé en face de ce dilemme qui est posé dans les faits. Et puis enfin, il me semble qu'à élargir ce fossé d'une manière trop irresponsable on oublie un peu vite les exemples que nous donnent ces pauvres « Russes de base ». Car non seulement la Russie nous donne les exemples de résistance d'Edouard Kouznetsov, de Boukovski, d'Amalrik ou de Chtcharanski, sans même bien sûr, citer à la barre les Soljenitsyne, mais elle résiste par ses milliers de résistants sans éclats, bien souvent des croyants, mais aussi des hommes de science comme Sakharov. Je renvoie pour une information parfaitement étayée et parfaitement juste de ton, sur ce point capital mais trop souvent exploité politiquement avant même un minimum d'information, aux *Cahiers du Samizdat* publiés à Bruxelles par Anthony de Meeus et aux bulletins « Qui Quoi Quand » du Comité de liaison Entr'Aide et Action.

Certes les Russes, de leur côté, ont souvent été cruels, injustes même envers nos pays occidentaux : de Gogol à Herzen, Tolstoï, Dostoïevski et Blok, la liste est longue de ceux qui ont dénoncé l'égoïsme bourgeois de l'Occident. Cet Occident qu'ils visitaient avait d'ailleurs la férocité sociale qu'on voit chez Balzac ou chez Zola ! Qui sait si les émigrés d'aujourd'hui ne nous dénonceront pas bientôt à leur tour ! Mais, de grâce, ne leur rendons pas la pareille. Qu'eux-mêmes se fustigent, comme a fait Siniavski, est autre chose. Supputons à notre aise sur les raffinements de la dissuasion, « sophistiquons » à l'envi sur 1984 et la « chute finale » mais ne commettons ni le péché d'esprit d'ignorer ce qui est, ni le péché de cœur d'ignorer ceux qui luttent.

Alain Besançon a raison de dire, dans son *Éloge de la corruption*, que la littérature de la dissidence soviétique enfle vertigineusement (et risque fort de ne plus faire recette). Néanmoins il a pris la responsabilité de nous présenter un curieux document, de ton emphatique et de nature assez plate, sur la corruption en URSS. Ou plutôt en Azerbaïdjan, une des trois républiques

transcaucasiennes. L'auteur, Ilia Zemtsov, sociologue de métier, est une ancienne « huile » du C.C. azerbaïdjanais. Il en sait long sur l'incroyable corruption qui fait, là-bas, marcher la machine sociale. Tout s'achète et tout se vend, les titres universitaires étant particulièrement bien cotés à cette bourse. On ira d'écœurement en écœurement en lisant cette terne chronique de la misère et de l'arrogance, où les désordres de 1964 à Bakou restent un épisode peu significatif. Zemtsov connaît bien la machine et campe des portraits assez saisissants des dirigeants qu'il a côtoyés, en particulier d'Aliev, nouveau satrape issu du KGB et chargé par le Parti de nettoyer les « écuries d'Augias », tâche dont il s'acquitte avec cautèle et lenteur. Mais cet incorruptible s'appuie plus sur les sbires de son ancienne officine que sur les sursauts de sa conscience. Bref, l'ouvrage de Zemtsov tranche singulièrement sur les témoignages de Soljenitsyne ou d'Amalrik. Le peuple est ici vu de la lucarne du pouvoir et les protestations de pureté ont un certain caractère rhétorique. Fidèle à son schéma, exposé dans le *Court traité de soviétologie*, Besançon voit dans l'alternance voulue de corruption et de répression de la corruption une de ces grandes armes pendulaires du pouvoir pour rester au pouvoir, exactement comme dans les alternances de « NEP » de « communisme de guerre » qu'il définit dans son Traité. Du point de vue de l'implantation de la « surréalité » idéologique, la corruption permet une passerelle entre la fiction et le réel, tandis que la répression de la corruption permet de culpabiliser chaque citoyen, puisque chacun doit, pour survivre, y recourir peu ou prou. Comme il est dommage que l'auteur n'ait point eu le talent d'un certain M. Beyle qui résumait très bien, déjà, dans une conversation de diligence entre Verrières et Paris, le ressort de la friponnerie universelle : « Parbleu, jeune homme, vous êtes bon ! il s'est fait marteau pour n'être pas enclume, et un terrible marteau encore. Mais je le vois débordé par le Valenod. Connaissez-vous ce coquin-là ? »

Impossible de taire l'étonnant document publié par « un Américain dans le Goulag », cette odyssée infernale vécue par un certain Alexandre Dolgun, né à New York, emmené enfant en URSS par son père, un « spécialiste » américain recruté au temps de la grande récession de 29. Dolgun était un brave garçon, un peu coureur, un peu tête brûlée, très ordinaire au total, employé à l'ambassade des USA après la guerre. Ce qu'il raconte dans cet ouvrage de 450 pages serrées, c'est l'histoire d'un de ces innombrables « lapins » décrits par Soljenitsyne dans *l'Archipel du Goulag*. On a beau être saturé de « littérature des camps », ce livre s'avale comme un policier, et surtout il émeut profondément. Ce qui est remarquable, c'est que la confession de Dolgun vienne aussi fidèlement illustrer l'ouvrage de Soljenitsyne. Soljenitsyne a su être le chroniqueur, le sociologue, l'ethnologue et quasiment le poète de cet immense monde souterrain qu'il a à tout jamais baptisé d'un nom, Archipel Goulag, aux résonances paradoxalement homériques. Dolgun, comme le dit le poète Brodski dans sa préface, c'est le petit Robinson d'un des îlots dans cette poussière des Cyclades sibériennes... Ce témoignage naïf recoupe parfaitement

la grande Odyssée soljenitsynienne : de l'arrestation rue Gorki à la grande révolte de Kenguir, c'est le même itinéraire de souffrance et de camaraderie. Mais ce qui est vraiment stupéfiant, c'est la résistance que ce petit Robinson opposa au cachot, aux tortures, aux onze mois sans sommeil. Qu'est-ce qui pousse ce garçon assez ordinaire à résister tous ces onze mois à son bourreau, à apprendre à dormir debout, les yeux ouverts, face au judas qui s'ouvre toutes les minutes ? Ce n'est ni le goût de l'héroïsme, ni la foi des martyrs, ni même le sacrifice de l'espion puisque Dolgun n'avait aucun secret à lâcher. C'est autre chose encore, une certaine fibre, un petit entêtement d'humain qui, une fois buté dans la résistance ne cédera plus jusqu'à épuisement de la vie. Dolgun prouve, sans même le chercher, que l'être bipède est un Robinson plus obstiné à survivre que tous les quadrupèdes de la création...

Mais au fond, qui donc n'était pas un Robinson effaré, désorienté, en repli sur sa réserve personnelle de vie et de foi dans ce formidable Léviathan stalinien ? Même un bon marxiste, un loyal soldat comme Lev Kopelev ignorait jusqu'à sa propre chute dans la trappe que l'appareil de répression révolutionnaire était devenu ce Minotaure froid à qui tous, un jour ou l'autre, pouvaient être sacrifiés. Les pages les plus émouvantes de sa chronique, intitulée *À conserver pour l'éternité*, ce sont précisément celles où l'officier marxiste Kopelev, un des meilleurs germanistes de la Russie, chargé d'organiser la propagande auprès de l'ennemi allemand se voit pousser dans la même charretée de victimes que les traîtres, les vlassoviens, les déserteurs, les « blancs »... Kopelev, tout le monde le sait, a été ami de camp de Soljenitsyne. C'est lui le Roubine du *Premier Cercle*, le dialecticien virtuose, le méridional plein de faconde, le conteur merveilleux, mais aussi le bolchevik inquiet, l'humaniste torturé, le témoin malgré lui des massacres d'Ukraine... Il avait, plus que tout autre, la foi du charbonnier. Il dit mieux que tout autre le tourment de la sentir s'en aller, de percevoir tout le cynisme amoral que pouvait camoufler la dialectique salvatrice. « La morale relativiste pour laquelle tout est contingent, bon ce qui nous convient et mauvais ce qui convient à l'ennemi, cette morale que nous professons sous le nom de dialectique, c'est contre nous, finalement, qu'elle se retournait, contre le socialisme ». Le livre de Kopelev est d'une honnêteté absolue. Derrière le ton goguenard ou ému, derrière les hâbleries et les larmes étouffées, dans ce récit qui nous entraîne jusqu'à la prise de Berlin et une victoire que le malheureux doit « fêter » dans une prison militaire soviétique se livre à nous un homme merveilleusement altruiste et sincère, un des vrais fils du bolchevisme, d'autant plus scrupuleux aujourd'hui dans l'examen de soi qu'il fut autrefois plus fanatique. Les scènes de viol et de pillage en Allemagne conquise, les innombrables « bavures », l'exaction organisée par des planqués de l'état-major, et malgré tout, la camaraderie, la tentative de fraternité avec l'ennemi, le « schillerisme » de ce grand géant naïf font de ce livre moins un témoignage pour les autres qu'un aveu à haute voix pour soi-même. Bref, comme Heinrich Böll le dit dans sa préface, les aventures d'un moderne Simplex

Simplicissimus, un Simplicissimus à qui il manquera toujours ses ascensions éphémères. Car si le héros de Grimmelshausen court d'aventure en mésaventure, livré à la soldatesque et aux maîtres brutaux, celui de Kopelev ne connaît que la déchéance ; et le moderne bourreau bureaucrate applique sur son dossier fabriqué le tampon indélébile « À conserver éternellement ». Ce Simplicissimus soviétique découvre un jour dans la chaufferie souterraine de la prison les débris d'un missel romain latin-allemand et voici que lui, le bolchevik, l'athée convaincu, se prend à réciter des oraisons vieilles de deux mille ans et médite sans fin sur quelques paroles mystérieuses que notre pauvre humanité continue encore à balbutier : « Ne nous soumet pas à la tentation et délivre-nous du mal ».

Quant au procès du Dr Stern, dont les minutes sont publiées grâce à son fils, qui y assista avec un petit magnétophone de poche, c'est un document saisissant. Le Dr Stern est un endocrinologue, praticien réputé dont l'audience dépassait largement Vinnitza, ville d'Ukraine où il exerçait. Quiconque veut sentir le fonctionnement d'un fascisme latent doit lire ce document « ordinaire sur une affaire dont le caractère antisémite ne laisse pas de doute ». La spécialité du Dr Stern, les déficiences sexuelles d'adolescent, prête aux accusations d'empoisonnement de la jeunesse soviétique. Mais le procureur dut en rabattre et se contenter d'une accusation de corruption parfaitement risible : qui empêchera jamais les paysans dont le fils a été guéri par un médecin d'offrir à celui-ci deux poulets ou un kilo de pommes ? Passionnant parce qu'il met à nu les mécanismes d'un procès antisémite, ce livre est également émouvant parce qu'il prouve que le peuple ukrainien reste néanmoins réfractaire, dans son ensemble, aux démons que certains attisent. Les paysannes qui se rétractent à l'audience ou qui disent publiquement leur gratitude au Dr Stern prouvent par ce simple courage que tout n'est pas perdu.

On s'étonne et on s'étonnera longtemps encore que la Russie suscite si peu de haine chez ses enfants qu'elle maltraite tant. Du célèbre poème d'Alexandre Blok « Pécher impudiquement... » au cri de Soljenitsyne « Prison, je te bénis ! » nous retrouvons ce même amour paradoxal, incompréhensible aux analystes de l'étranger, mais immanquablement partagé par les fils adoptifs de cette « terre inhumaine », comme dit Joseph Czapski. Voici l'émigration russe d'aujourd'hui, une fois de plus confrontée au douloureux « supplice de soi-même ». Chacun réagit selon son tempérament. Toujours paradoxal, caché derrière le bruitage des voix qui se chevauchent, André Siniavski clame un mépris forcé qui est plutôt masochisme sacré que révolte consciente contre la marâtre. Soljenitsyne offre au monde non-russe l'étalon de la justice que propose le petit carré des réfractaires chrétiens qui, là-bas, sont prêts au martyre. Vladimir Maximov organise les forces vives, conduit l'entreprise de la revue *Continent*, menant un combat « musclé » contre ceux qu'il appelle, après Ionesco, les Rhinocéros : les faux altruistes, les jouisseurs d'Occident prêchant les vertus d'Orient... Peu d'émigrés russes ouvrent en toute simplicité les yeux

sur leur terre d'asile. Mais il en est un, pourtant... Haut clamer le droit de baguenauder, d'écarquiller les yeux, de bayer aux corneilles et de musarder dans les villes qu'on chérit, voilà ce que fait impudemment Victor Nekrasov dans son dernier livre, les *Carnets d'un badaud*. Et comme il sied à ce Kiévain flâneur, à ce paresseux génial qu'est Nekrasov de nous rappeler qu'il est une Russie méridionale, chantante et capricieuse, qui a donné à la littérature russe quelques compères malicieux, comme Gogol et Boulgakov, sans compter les chansons, les devinettes et les pâtés farcis !... Nekrasov est un badaud dont l'humeur ne se laisse pas entamer. Et surtout pas par l'exil.

TROISIÈME PARTIE

POLÉMIQUES SUR LA « VOIE RUSSE »

CHAPITRE XVI

UN RUSSOPHILE : PIERRE PASCAL

[Retour à la table des matières](#)

Le moi est encore haïssable pour certains hommes d'aujourd'hui. Les *Carnets* de Pierre Pascal évitent soigneusement le je, que d'autres étalent à tous chalands dès qu'ils ont frôlé l'ombre d'un événement en pointillé. Le souvenir de révolution, vraie, fausse, ou fantasmée se vend si bien qu'il déborde sur tous les genres littéraires. Mais il existait à Paris un vieux monsieur souriant qui avait vu et aimé le peuple russe de février 17, qui avait été le secrétaire du ministre soviétique Tchitchérine, qui avait passé dix-sept ans dans la Russie de 1916 à 1933, décoré par Nicolas II à la Stavka de Mohilev, emmené par Tchichtchérine aux négociations de Gênes, défendu par Boukharine à un tribunal d'honneur qui s'était penché sur son cas : peut-on être communiste et catholique ? rencontrer Lénine dans une allée du Kremlin et aller à la messe latine des Polonais de Moscou ?

Ce vieux monsieur existait, toujours souriant, toujours affable, admiré et aimé de ses élèves en Sorbonne, énigmatique un peu ; la révolution russe l'avait entraîné hors des rails sages de son agrégation des lettres classiques. Il y avait bien longtemps, en 1911, il avait suivi les traces de Joseph de Maistre jusqu'à Petersbourg, que le Savoyard illuminé et retors rêvait de convertir au catholicisme. C'était pour un mémoire de licence. L'aventure maistrienne ne s'achèverait pas... Elle n'est pas achevée. Le vieux monsieur qui vit aujourd'hui à Neuilly est encore un maistrien. Mais quel chemin parcouru !

Ce n'a pas été très facile de le convaincre : rechercher les vieux carnets crayonnés, déchiffrer, récrire, compléter. Mais il a accepté et nous avons reçu, pour récompense de notre patience, cette sténographie lucide et malicieuse de l'histoire : *Mon Journal de Russie*, de Pierre Pascal.

Sans l'éducation catholique, sans la culture latine, sans la naïveté bonhomme de l'Auvergnat, il n'y aurait pas eu Pierre Pascal. Comme le jeune homme frais émoulu de « Janson » et d'« Ulm » haïssait les beaux quartiers, les ronds de jambes cléricaux ! il aimait la foi solide et ses « chers Noëls » d'Issoire ou de Clermont-Ferrand. L'assise courtaude et assurée de Notre-Dame-du-Port me semble avoir à jamais lesté sa démarche du plomb austère de la foi auvergnate (d'Auvergne partit la I^{re} Croisade, et d'Auvergne nous viennent les « trois ordres », et le *Mémorial*, et la belle intransigeance des *Provinciales*).

« Il ne faut pas regarder la surface, l'accident, mais le fond. » (*Mon Journal de Russie*).

*

* *

La surface, voilà ce que voyaient les diplomates sémillants, les militaires infatués d'eux-mêmes, tous ces délégués allègrement aveugles que la France envoyait chez l'allié russe de 1916. La gabegie, la paresse, l'irrationnel les frappaient. Ils ne voyaient pas plus loin. Le lieutenant Pascal notait, lui : « Le peuple russe ne demande qu'à se donner ».

Ce n'a pas été une conversion mystique à la slavophilie. Pierre Pascal est resté un latin, un thomiste, un citoyen du « limes » occidental. Mais il a regardé la Russie avec des yeux précis, curieux, aimants. Il note tout : statistiques, on-dit, gestes observés. Il découvre un peuple instruit, généreux, spontané, tenu en bride. Il l'aime. Il aime la spontanéité de la Révolution, jugée inévitable, il aime la rudesse du régime soviétique à ses débuts. Au lieu de rentrer en France avec les messieurs outragés et cocardiés de la « Mission », il reste. Las, il ne connaîtra pas la France de la N.R.F., celle de Proust, Gide, Giraudoux... Il est avec le peuple russe ; bientôt écœuré par la N.E.P., il se réfugie dans la Russie vieux-croyante, dans un village d'Outre-Volga où il passe trois étés, mais aussi dans l'œuvre de l'indomptable protopope Avvakum, ce modèle des Résistants, dont il traduit la *Vie*, et établit la biographie. En Avvakum il reconnaît le lointain parent spirituel des « Messieurs » de Port-Royal, un Saint-Cyran russe. Complètement étranger aux querelles intestines du Parti, il ne se reconnaissait plus en un pouvoir qui ne faisait pas la révolution pour le peuple paysan.

En 1933, il quitte la Russie, son *Avvakum* sous le bras et rentre en France où l'attendent la chicane et les despotismes universitaires.

Les « Messieurs » de Port-Royal aimaient le bien-écrire. La langue de Pierre Pascal leur doit beaucoup. Quand l'observateur scrupuleux et attentif veut bien relâcher l'emprise du détail, c'est alors le moraliste qui parle, mais un

moraliste bon, toujours créditeur de généreuse perspicacité. Ce ton naïf de chroniqueur qui s'octroie des malices et quelques beaux étonnements, on le trouve rarement aujourd'hui. Il fleure bon quelque chose de provincial, de paysan et de latin. Il doit sa sûreté de vocabulaire à notre dix-septième siècle littéraire et sa simple assurance à une certaine France chrétienne et populaire qui commence à Lamennais et court sous toute la rodomontade du dix-neuvième siècle, pour aboutir à Bernanos. Eh bien, cette France-là a su découvrir la Russie. Par Pierre Pascal.

Son *Journal* paraît en même temps que les *Pensées intempestives* de Maxime Gorki. Tous deux traitent des Journées de février et d'octobre 17, tous deux nous donnent le poulx, le coloris et les contradictions de l'époque. Tous deux sont des documents datés au jour le jour, l'un public puisqu'il s'agit des éditoriaux quotidiens de Gorki dans le journal *Vie Nouvelle*, fondé par lui en 1917 et supprimé par Lénine en 1918, l'autre privé puisqu'il s'agit du journal intime tenu jour après jour par le lieutenant Pierre Pascal, de la mission militaire française en Russie.

Avant d'analyser ces deux documents, il est bon d'éclaircir les raisons du singulier retard avec lequel ils nous parviennent — après tant et tant de Mémoires vrais ou faux sur l'événement de 1917. Pour ce qui est de Gorki, le lecteur mal averti risque d'avoir un haut-le-corps. Quoi ? ce Gorki qui tonitruait contre la nouvelle dictature léninienne, contre l'incurie, la concussion, le désordre russe, est-ce bien le même que le saint patron du « réalisme socialiste » et le correspondant assez vaniteux d'un Romain Rolland non moins infatué de lui-même ? C'est que Gorki est victime d'un phénomène bien spécifique à notre époque : l'adaptation mimétique des biographies, des hommes et des œuvres elles-mêmes aux exigences d'une « histoire » toujours changée. Ce phénomène a connu en Russie ses manifestations les plus fantastiques, allant de la métamorphose d'une sommité en une « non-personne » (en politique Boukharine, en littérature Pilniak) à la métamorphose inverse d'une nullité en une sommité (en biologie Lyssenko...) Gorki est un personnage double ou triple, où cohabitent l'écrivain populaire savoureux, l'autodidacte bavard à la mémoire colossale, le prédicateur qui aime être adulé et « découvrir » les hommes. Nul plus que lui n'a subi, et peut-être accepté, cette métamorphose typiquement stalinienne. Aussi ses *Pensées intempestives* de 1917 et 1918 disparurent-elles de ses œuvres (avec quelques autres articles) dès son vivant.

Quant aux carnets du lieutenant Pascal, leur sort fut tout autre. Agrégé des lettres, normalien, ce jeune Français catholique, très influencé par le *Sillon* de Sangnier, par Quénet, Gracieux, et quelques autres représentants du catholicisme social de l'immédiat avant-guerre, une fois envoyé en mission en Russie, sentit s'affermir de jour en jour son amour pour le peuple russe (il y entraînait beaucoup de rancœur contre la bourgeoisie française, d'où il venait), et

glissa peu à peu d'un patriotisme très sincère à une fraternelle compréhension pour le refus russe d'aller à la boucherie. Son *Journal* raconte sa conversion, très idéaliste, au bolchevisme, qu'il rêve (il n'est pas tout à fait le seul) de marier à un christianisme épuré des siècles de compromission sociale. Lorsque la Mission militaire française rentre en France (l'intervention alliée contre la république des soviets est déjà déclenchée) lui, Pascal, choisit de rester. Il fera partie de la Section française du Parti communiste soviétique (avec Sadoul, avec Victor Serge, dont il est le beau-frère), deviendra le secrétaire de Tchitchérine, qui est commissaire du peuple aux Affaires étrangères, l'accompagnera à Gênes, où l'on négocie avec les puissances bourgeoises, puis, progressivement, se sentira éloigné, rejeté par un régime qui, décidément, ne s'orientait pas vers le socialisme chrétien rêvé. Il est rapatrié en mars 1933, doit régulariser en France une situation embrouillée, commence avec retard la carrière universitaire à quoi tout le destinait ; il garde tout au long de ces vicissitudes une foi solide de catholique pratiquant, mais il se tait désormais sur son « bolchevisme » de naguère, n'en parlant plus guère qu'avec quelques rescapés de l'aventure comme l'ouvrier anarchiste limousin Marcel Body qui fera, à son tour, un portrait de Pascal dans ses Mémoires, parus en 1980, sous l'étrange titre d'*Un piano en bouleau de Carélie...*

Lire l'un après l'autre le journal de Pascal et les éditoriaux de Gorki, c'est lire deux destins croisés, et c'est emprunter deux regards opposés : « l'archi-archi-démocrate » que vilipendait Vassili Rozanov met en garde contre la sauvagerie du peuple russe, fait appel à la glorieuse tradition de l'intelligentsia russe, vigoureusement taloché, rudoie les nouveaux « satrapes », MM. Lénine et Trotski... Le jeune lieutenant thomiste, pétri de latinité (il cite saint Augustin dans le texte original, pour dire son désarroi) note, de son côté, la veulerie des intellectuels russes embourgeoisés, s'enthousiasme pour les gens du peuple qu'il rencontre, qu'il interviewe avidement, et qu'il admire sans bornes, voit dans les bolcheviks une sorte de levain de néo-christianisme inconscient, et, découvrant le poème de Blok *Les douze*, s'écrit : « Nous avons les poètes avec nous ! ». Quant aux destins ultérieurs de l'un et de l'autre, je n'ai pas besoin de souligner leur opposition en chiasme presque parfait : l'hérétique Gorki, devenu grand vizir de la littérature russe soviétique, rentre dans le rang en 1929 et joue son rôle de patriarche-marionnette, le thomiste bolchevique se retire dans une exemplaire carrière d'universitaire, écrit sa thèse sur le grand révolté religieux du XVII^e siècle, le protopope Avvakum, en qui il voit un saint Cyran russe, et garde jusqu'à aujourd'hui une foi inaltérable et discrète. En 1917 et 1918, tous deux ont certainement raison : ils nous donnent le pour et le contre d'une situation exorbitante où chaque homme de cœur jugeait à la mesure de sa naissance, de sa culture, et de la correction qu'y apporte l'ardeur des engagements moraux.

Le carnet de Pascal n'a pas été retouché par l'auteur, qui s'est contenté d'introduire, ici et là, un souvenir d'aujourd'hui lorsque la maille se faisait plus

lâche dans les notes d'autrefois. Ces ajouts sont indiqués par les italiques. Le premier intérêt du texte, pour tous ceux qui connaissent déjà le reste de l'œuvre de Pierre Pascal, c'est ce qu'il nous livre sur son auteur. Et d'abord la précision du style, la latinité de la langue, la rigueur du vocabulaire, l'horreur de l'emphase nous livrent un homme qui, même dans le feu de pareils événements, a de la langue une maîtrise très « grand siècle ». Cela d'ailleurs commande toutes ses réactions, en premier lieu son irritation contre la France d'alors, bouffie de grands mots, pétrie d'un républicanisme nationaliste et verbeux d'avocat. Le Commandement ne pouvait pas faire un plus mauvais choix lorsqu'il délégua en Russie, pour les besoins de la propagande française, ce janséniste du style. Dès que la phrase sonne creux, elle lui fait horreur. À ses propres discours contraints il préfère la phrase directe de l'agitateur russe des tranchées qui prêche le refus des combats, et sait ce dont il parle quand il récuse la guerre. Bref le propagandiste malgré lui se laissa gagner par les arguments d'en face : ils sonnaient plus juste ! Et plus tard, lorsqu'il lit une des premières réponses cinglantes de Tchitchérine aux Alliés, il s'écrie : c'est le style des *Provinciales* ! ou encore, pour souligner l'importance historique de la prise de pouvoir bolchevique, il écrit : ici Bossuet commencerait un nouveau chapitre de son Histoire universelle ! (Pareille clairvoyance historique était rare à l'époque).

La morgue des Français en mission en Russie le désespère. Il a un jugement sans appel pour tous ces phraseurs qui « ont la rage d'enseigner les autres ». De tous les traits décochés à ce petit monde diplomatique et militaire, qui, effectivement ne brilla pas par sa lucidité, les plus durs sont réservés au dernier ambassadeur français en Russie, Noulens. Il arrive en poste imbu de la supériorité française, vaniteux comme un « président de conseil général », sa haine de tout ce qui est russe va jusqu'à ne pas souffrir qu'un Russe couche dans son train spécial lors du peu glorieux épisode de l'exil diplomatique en gare de Vologda (cette aventure diplomatico-ferroviaire fait dire à un personnage : c'est le diplomate le plus « roulé » au monde !), enfin, par sa politique désastreuse et aveugle, il réduit à zéro les chances non médiocres qu'avait la France de négocier avec Trotski.

La suffisance creuse des propos de salon dans le ghetto diplomatique met Pascal en rage. Lui, connaissant à merveille le russe ¹, fréquente des écrivains et des philosophes (Berdiaev, Viatcheslav Ivanov, Kartachev, un moment ministre des Cultes, etc.), il va aux conférences des sociétés de pensée philosophique et religieuse, entend parler Biely, Tchoulkov, Douryline, tous gens dont ses collègues de la Mission n'ont pas la moindre idée, mais il s'attarde aussi dans les rues, bavarde longuement avec les soldats. Sa piété, qui le pousse à toutes les heures aux offices des églises, le rapproche également du

¹ Il le doit à l'Alliance franco-russe : en 1903 un cours de russe avait été inauguré au lycée Janson de Sailly. L'expérience dura trois ans, et s'arrêta faute d'élèves.

peuple, bien que catholique très fervent, il donne sa sympathie à la très minoritaire et récente Église russe unie, qui regroupe une poignée d'orthodoxes ralliés au catholicisme. Il fait d'ailleurs un portrait fort vivant de ce petit milieu et de son animateur, le Père Deibner.

Autour du Père Deibner, il y a un groupe français catholique qui, alors, rêve d'œcuménisme, avec la Russie pour axe : l'abbé Gracieux écrit une thèse sur le slavophile russe Khomiakov, un autre sur Tchadaïev. Aimé, soutenu par ce milieu, et aussi par quelques outsiders originaux, comme ce juif socialiste converti au christianisme parce qu'il a lu saint Jean Chrysostome, Pascal affirme sa position, écrit des articles dans la revue du Père Deibner, *Slovo Istiny*, et expose son projet chéri de « socialisme chrétien ». Mais ce soutien ne rend pas moins douloureuse la période critique où il lui faut se prononcer entre la France et la Russie des Soviets. Pascal voit bien que la politique choisie par Clemenceau va l'acculer au mur, car elle vise à étouffer la Révolution russe : elle fait petit à petit de lui un pestiféré au sein de la Mission française, du moins parmi les officiers, elle l'obligera en fin de compte à « trahir ». Disséminés dans le carnet, quelques mots indiquent ce que fut ce dur choix : pour s'aider, il relit *Le Mont des Oliviers* de Vigny, et il écrit : « Le bolchevisme est comme Jésus-Christ, il peut être tué, il ressuscitera et alors il réussira. » Il prie ardemment pour Lénine après l'attentat de Dora Kaplan... Parfois il se raidit, se force, on sent une certaine partialité le gagner, estomper la loyauté foncière de ces notes, mais jamais pour longtemps, le plus souvent il se montre à nous ouvert à tout, naïf peut-être, généreux toujours.

Un autre intérêt du livre, et non des moindres, réside dans la somme d'anecdotes, de choses vues et entendues. Cela va de la description minutieuse du rituel quotidien à la Stavka, le grand quartier général de l'empereur à Mohilev, en 1916, juste après son arrivée, jusqu'aux fraternisations sur le front de 1917, aux scènes de la rue ou d'hôtel à Petrograd (à l'Astoria, les vieux généraux massacrés par la populace, étage par étage). Le bruit de l'histoire est là ; par exemple cette « houle » humaine qui l'avertit du déclenchement des Journées de février, l'apparition des symptômes de la famine qui va déferler, le grouillant marché aux puces de la tour Soukharev à Moscou, et cette « centrale des on-dit » qui est l'office soviétique qui fonctionne le plus fébrilement : les bolcheviks sont perdus... Trotski va faire appel au pape... Pascal qui avait vu la Russie en 1911 à l'occasion d'un voyage d'études, comprend l'essentiel : la révolution des mœurs, ce que Pasternak appellera « le million de révolutions ». L'Ancien Régime, certes, se modernisait à toute allure à la veille de la guerre, mais les mœurs y restaient figés dans un hiérarchisme ressenti comme injuste et qui ne correspondait plus à la vie économique : maintenant le peuple parle, exige l'égalité partout, renverse les mille barrières de l'édifice millénaire des comportements.

Sagement, Pascal note des listes de prix, ses propres dépenses, il conserve tous les documents qui le concernent : le laisser-passer bizarre qui lui est décerné par le soviet d'Ekaterinenbourg, où il a été détenu plusieurs semaines au retour d'une mission ratée auprès des Tchécoslovaques révoltés (et où il passe devant la maison Ipatiev où la famille impériale, prisonnière, va bientôt être égorgée), l'invitation à un débat de la Société philosophico-religieuse de Moscou sur « L'Apocalypse et la Russie », les cartes de ravitaillement, le libellé de la dérisoire punition que lui inflige, le 22 octobre 1918, le commandant Chapouilly (en pleins préparatifs de départ...).

Ce livre est peut-être le plus intéressant des témoignages français sur cette Russie révolutionnaire de 1917. Nul doute qu'il ne prenne place dans les bibliothèques à côté de quelques autres ouvrages fondamentaux. L'Occidental, et surtout le Français, face à la Russie, parfois se hérisse de méfiance, mais plus souvent s'enchant de slavophilie. Pour un Custine aigre et très limité dans le témoignage (dont on a sottement dit qu'il devrait être sur le rayon de chaque slavisant), il y a plusieurs Leroy-Beaulieu, Legras, Pascal. L'originalité de Pascal, c'est de succomber sans se renier : il reste toujours latin, catholique, thomiste. Le 27 octobre 1917, à quelques jours du coup d'État bolchevique, Pascal traite devant le petit public de l'Institut français de Petrograd de « L'âme russe, par un Latin ». Il énonce trois caractères qui distinguent, selon lui, l'âme russe (dont il a exclu au préalable les intellectuels) : ce sont la solidarité, l'indétermination et la tendance vers l'absolu. La solidarité, c'est l'orthodoxie avec sa « conciliarité » exemplaire, qui unit clercs et laïcs, c'est le goût pour l'association, pour le communisme, le partage. L'indétermination, c'est le « flou » idéologique (qui fait dire souvent que la Russie a des « penseurs » et pas de philosophes), le nomadisme (pèlerinages, vagabondages), le goût dostoïevskien pour la crise, la remise en question fondamentale. La tendance vers l'absolu, c'est l'application intégrale des principes, le tolstoïsme ou le bolchevisme, le maximalisme russe. Le petit public réuni ce soir-là discute, conteste un peu. Tous, sans doute, auront à réviser ce genre d'analyse, car la Russie va prendre un chemin assez différent, pas tout à fait celui dont rêvent Alexandre Blok, Viatcheslav Ivanov, Ivanov Razoumnik et les utopistes du mouvement du « scythisme » qui croient à un retour aux sources et à un bolchevisme chrétien. L'indétermination cédera bientôt au culte de la volonté de fer, de la dureté impitoyable, de la poigne du chef. Mais alors Pascal partira, tandis que Gorki rentrera...

Une fois fermé le livre de Pascal, il est bon de rouvrir celui de Gorki. Je lis, c'est le 20 décembre 1917 : « Vol et brigandage se répandent, des individus sans foi ni loi s'exercent à la concussion aussi habilement que des fonctionnaires du régime tsariste ; les personnages plus ou moins suspects réunis autour du Smolny ¹ s'essaient au chantage sur le citoyen terrorisé. (...) »

¹ C'est le gouvernement de Lénine qui est ainsi désigné.

Non, je ne vois vraiment pas dans cette explosion d'instincts zoologiques, d'éléments clairement exprimés de la révolution sociale. C'est une révolte à la russe sans vrais socialistes ; la psychologie socialiste n'y a pas part ». Au fait, Pascal et Gorki parlent-ils de la même révolution ? du même peuple ? des mêmes temps ? Et suffit-il pour justifier, pour combler ce hiatus de se dire que l'un venait d'Issoire en Auvergne, d'un rêve de christianisme social, d'une culture latine et moraliste, tandis que l'autre sortait du peuple russe, avait souffert de ses défauts, connaissait mieux le cheminement tortueux du socialisme en Russie, et se voulait à l'époque plus universel que russe ?... Le Petrograd de 1917 n'est plus aujourd'hui qu'une fiction, dont on se sert beaucoup, mais que l'Histoire doit reconstruire, comme les champs de Troie...

Dans *Cette grande lueur à l'Est*, Clanricard pensait à Moscou « avec un raidissement intérieur et le sentiment d'une lumière blanche ». « L'enthousiasme et la pureté, s'il en existe, c'est à Moscou ». Les Mémoires de Pierre Pascal sont un témoignage qui donne raison au Clanricard de Jules Romains. Mais, même pour Pascal, dont les *Lettres d'un communiste* (1921) ne sont pas un modèle de lucidité, la « grande lueur » vacilla. Au tome II de son *Journal* il nous raconte son entrée « En communisme ». L'auteur comme pour son *Journal de Russie*, a relié par de très succincts commentaires d'aujourd'hui les notes et documents pris hier sur le vif. Lui-même porte aujourd'hui, à soixante années d'éloignement, un jugement qui apparaît à peine dans le livre, mais qu'on devine à la fois réticent et fidèle. Réticent parce que la désillusion, commencée pour Pascal dès la NEP en mars 1921, l'a successivement fait rentrer dans le rang des anonymes dès 1924-25, puis a motivé son retour en France, en 1933, après 17 ans de Russie, son retour à une vie académique qui resta toujours marquée d'un je ne sais quoi d'authentique qu'aucune agrégation ne saurait conférer, son retour à la religion catholique, jamais abandonnée mais quand même pratiquée avec une certaine excentricité à l'époque où l'intéressé était le seul bolchevik notoire du groupe français de Moscou à aller à la messe... Réticence donc du croyant, de l'humanisme qui, de sa studieuse retraite, à Neuilly, suivit en silence le développement terrifiant de l'aventure de 17... Mais fidélité aussi : quoiqu'il se juge en telle occurrence « naïf et peut-être malhonnête », l'auteur d'*En Russie rouge* (1924) et des *Pages choisies de Lénine* (1929) reste fidèle à ce que fut le rêve d'égalité.

« Bolchevik par russomanie », marqué par une incorrigible « dévotion idiote », ce jeune lieutenant catholique fraternise avec le peuple, admire le *dvornik* (concierge), représentant (comme chez Soljenitsyne) d'un peuple « intelligent, pénétrant », mais énigmatique. Oh, il y a certainement de la naïveté dans ce « populisme », et de l'aveuglement lorsque notre observateur, reçu dans un camp de concentration pour ci-devant, décrit leur « villégiature » à son goût trop indulgente, et du parti-pris lorsqu'il raille les jeudis de Berdiaeff (ou plutôt certains habitués) ou encore le malheureux poète Tchoulkov tombé dans « la décrépitude grossière de cette quintessence exquise

de la bourgeoisie ». Mais cela c'est l'envers du document ; l'endroit, c'est le fourmillement des notations précises, l'étonnant tableau du Petersbourg affamé de 1919 (récit écrit par sa femme et inséré dans le texte), les fac-similé de laissez-passer, les « explications » fournies par le catholique Pascal au Comité central en décembre 1919, c'est l'incroyable chaos de Kazan en 1919, l'imbroglio de l'affaire « tchécoslovaque », les confidences de l'ancien collaborateur de Tchitchérine, la chronique sur le vif d'une Russie affamée, luttant contre le froid, se débattant dans le marché noir et mettant sur pied les « armées du travail » et lançant ses « radios » au monde qui l'assiège.

Et puis, dès le 1^{er} février 1920, il y a cette remarque, typiquement « pascalienne » sur les deux bolchevismes, celui convaincu, naïf, naturel en somme du peuple russe et celui diplomate, sans scrupules du Comité central. « Il est des cas où l'on distingue, malgré soi, la dualité des événements ». La faille était là et l'auteur dans sa préface explique qu'à la date de mars 1921 il cessa de vivre « en communisme » (mais pas en URSS). *En communisme* nous apparaît comme un document de premier ordre ; d'autres l'ont précédé, comme les Mémoires de Victor Serge Kilbatchiche, l'ami puis le beau-frère de Pascal. Mais la passion politique rétrospective de l'émigré trotskiste, l'arrangement littéraire aussi y jouaient un certain rôle. Ici le document est brut, l'auteur a eu le courage de ne rien retoucher. Et nous y sentons authentiquement « cette grande lueur à l'Est » qui fit croire à tant d'hommes que le Christ marchait en tête des douze gardes-rouges de la Révolution.

TROISIÈME PARTIE

POLÉMIQUES SUR LA « VOIE RUSSE »

CHAPITRE XVII

UN RUSSOPHOBE : ALAIN BESANÇON

[Retour à la table des matières](#)

Les russisants de toutes disciplines doivent maintenant compter avec Alain Besançon. Psychanalyste, versé dans la théologie autant que la littérature, lisant le russe, rompu à toutes les techniques de l'histoire d'aujourd'hui sans en être l'esclave, familier de la grande école des historiens des idées américaines (Cherniavski, Malia en particulier), Besançon s'est placé à un carrefour stratégique et hasardeux mais d'où il semble aujourd'hui inexpugnable. De plus ce disciple de Raymond Aron, et qui parachève l'œuvre de son maître en direction de la Russie et donc du plus grand dispensateur de « l'opium des intellectuels », cet « aronien », dis-je, a la plume allègre ; son style d'historien voisine la férocité de l'ironiste.

Peu à peu, nous avons vu se suivre les ouvrages, petits et grands, du Besançon « russisant ». Ce fut d'abord le *Tsarevitch immolé* (1967), essai sur la symbolique de la loi et de la transgression dans les figures de la sainteté, de l'histoire et de la littérature russes. On y trouvait des définitions saisissantes et contestables de la sainteté russe, une relecture extraordinairement convaincante de la *Fille du Capitaine*, de Pouchkine, et une interprétation psychanalytique des rêves chez Dostoïevski, qui sera d'ailleurs développée dans un chapitre d'*Histoire et expérience du moi* (1971). En 1974, c'est un petit manuel, *Être russe au XIX^e siècle*, qui tourne surtout autour de la mise en place d'un système étatique d'éducation et de la naissance de l'intelligentsia, deux résultats de l'arriération russe. En 1976, c'est le bref et caustique *Court traité de soviétologie*, préfacé par Aron, et qui présente sous une forme encore assez provocante pour n'être pas inachevée la thèse de Besançon sur « la parole

unique et la duplication du réel » dans le bolchevisme. Ajoutons à cela une fort convaincante synthèse de l'histoire du régime ramenée aux diastoles et systoles des deux modèles : Communisme de guerre et NEP, c'est-à-dire offensive brutale et armistice momentané, selon que l'idéologie attaque de front ou ruse avec le réel social.

Or voici que Besançon nous livre enfin son maître-œuvre, la clef de voûte de sa réflexion déjà longue sur l'évolution de la Russie : *Les origines intellectuelles du léninisme*. L'ouvrage reprend à peu près tous les thèmes des précédents, en les ordonnant de façon plus organique, et plus complexe. Tel quel le livre fourmille d'idées, d'aperçus nouveaux, de suggestions séduisantes, de formules qui font mouche. S'agit-il d'histoire à proprement parler ? Besançon cite si richement tant de sources opposées, de Machiavel à Lénine, de Saint-Paul à Soljenitsyne et de Morelly à Alexandre Zinoviev qu'on serait tenté de penser qu'il s'agit plutôt d'un essai. Essai donc d'une saisie globale de la Russie, ou plutôt de la *maladie russe*, qui a enfanté Lénine, le bolchevisme, le « goulag », et le plus grand empire d'aujourd'hui.

Alain Besançon n'est pas le premier, bien sûr, à tenter un diagnostic. Au fond il y a deux grandes attitudes chez les diagnostiqueurs : on parle moins de la maladie que des porteurs du virus. Berdiaev dans ses *Sources du communisme russe* fait remonter le bolchevisme à une sorte de maximalisme bien spécifiquement russe, déjà à l'œuvre chez Pierre le Grand — réformateur fou —, dans les sectes russes, dans les jacqueries russes forcenées et enfin dans le terrorisme aveugle du populisme.

À Berdiaev répond Soljenitsyne dans sa *Lettre aux dirigeants*, et un peu partout dans son œuvre : on a changé notre peuple, d'un peuple bon et chrétien on a fait un peuple insensible et lâche ; il a été violenté, mutilé par une intervention venue de l'extérieur (le marxisme, les Gardes rouges lettons ou hongrois, l'Internationale). La problématique occidentalisme-slavophilie reste à l'arrière-plan de ces diagnostics. Y a-t-il eu trop forte ou trop faible injection d'Occident en Russie ? Sans oublier que nul n'est tenu à la logique en ce domaine, et que l'on peut à la fois clamer la maladie, la déclarer authentiquement russe, et s'en délecter, ce qui est un peu la position d'André Siniavski...

À Berdiaev, à Soljenitsyne s'ajoutent bien sûr de nombreux historiens occidentaux mais qui, souvent, ont répété servilement le schéma venu de l'idéologie soviétique elle-même, reprenant — ô combien de fois ! — le schéma ridicule d'un pays arriéré faisant sa révolution (politique et industrielle) sous la férule d'un maître dévoué. Besançon, lui, sort délibérément des schémas reçus. Partant de l'idéologie léninienne, il remonte le temps, traque obstinément tout ce qui ressemble à cette idéologie et rentre au port avec un extraordinaire coup de filet. Pour résumer, ceci : 1) l'idéologie est un

manichéisme qui obéit au même schéma que la gnose ; 2) ce schéma est parvenu en Russie via le piétisme allemand, le mysticisme creux d'Alexandre I^{er} et la pseudo-philosophie des slavophiles russes ; 3) l'engendrement de cette nouvelle gnose léninienne a été possible grâce à un agent disponible et actif : le militant de l'intelligentsia, comparable au *Parfait* des différentes sectes gnostiques.

Je ne prétendrai pas en quelques lignes résumer un tel ouvrage. Je m'attarderai donc un instant sur deux temps forts de cette démonstration : la vision du monde slavophile et « l'homme nouveau » à la Tchernychevski.

La vision slavophile : Besançon l'établit à partir d'une éducation religieuse de la Russie qui est toute *empruntée*. Une église asservie sur le mode luthérien par Pierre le Grand, un héritage byzantin pathétisé en quelque sorte par le piétisme allemand. Un *revival* illuministe venu d'ouest, conjugué avec l'importation et la « russification » de la vulgate schellingienne. Voilà le schéma. Et Besançon s'attache alors à reconstruire la gnose slavophile, celle de Khomiakov et de Kireevski. « Leur problème est donc d'importer le nationalisme allemand, au point qu'il apparaisse jaillir des profondeurs de la nation russe, comme une formation indigène, porteuse de valeurs. » Antinationalisme, « conciliarisme » de la vie religieuse russe, maintien en Russie de l'esprit intégral de l'Église Primitive — tous les thèmes d'un Kireevski sont faux selon Besançon, qui ajoute que ses recours à la Patristique sont eux-mêmes un camouflage tardif d'emprunts piétistes. « Ils sont conduits à construire, en tous domaines, une réalité-fiction, une religion-fiction, une politique-fiction. »

Tout ce pan de l'argumentation de Besançon est donc arc-bouté sur un tout petit groupe de penseurs qui n'eurent ni postes officiels, ni le renom de leurs adversaires occidentalistes. Or l'objection qui vient à l'esprit est que l'historien exagère singulièrement leur poids et leur importance. Il oublie, semble-t-il, que les slavophiles ne furent pas bien vus par le pouvoir, qu'ils ne furent jamais les idéologues du pouvoir. Khomiakov était anglophile, indique-t-il entre parenthèses, mais sans autre déduction. Que les Slavophiles soient la traduction russe d'un certain romantisme religieux est bien certain. Sont-ils déconsidérés pour autant ? À ce compte, me semble-t-il, Madame de Staël et Chateaubriand sont eux aussi des sous-produits allemands... Et puis furent-ils même beaucoup lus ?

Le militant de la Cause apparaît, lui, dans le chapitre « Le parti rêvé », un des plus saisissants du livre. Car, nous dit justement Besançon, le *Que faire ?* de Tchernychevski (écrit à la forteresse Pierre et Paul et paru dans *le Contemporain* en 1863) a été le manuel de vie des révolutionnaires russes depuis les populistes jusqu'à Lénine (qui a repris le titre même, tant il était pétri de ce livre). Au centre du livre, un « saint » laïc, au discernement infaillible, à

la discipline de fer, dégagé de tous liens humains et qui, s'étant « rééduqué » entreprend la rééducation des autres. Besançon montre l'extrême indigence de l'idéologie tchernychevskienne (il donne au passage un coup de chapeau au portrait féroce de Tchernychevski par Nabokov dans *Le Don*). Le héros est un *Parfait* sans rite, ni transcendance, le produit d'un training intensif et d'une gnose indigente. Plus tard, cet homme « léninien » s'appellera dans les romans de Pilniak « l'homme en tunique de cuir »...

Le *Catéchisme du révolutionnaire* de Netchaïev, l'amoureuse adulation de Netchaïev par Bakounine, le parti rêvé par Tkatchev (si proche du futur Lénine que l'édition de ses œuvres s'interrompt en URSS car la comparaison allait devenir irrévérencieuse) autant d'étapes qui mènent à Lénine, un Lénine dont la *pratique* colle rigoureusement à la *théorie* de Tkatchev.

Le portrait de Lénine par Besançon est, après tant d'autres tentatives, magistralement renouvelé. Et le secret de ce renouvellement du sujet le plus rebattu de l'historiographie actuelle, c'est que Besançon greffe entièrement son Lénine sur l'idéologie. Idéologue par excellence, Lénine n'a précisément pas d'*aveu* à faire. Aucun cynisme intérieur quoique tout soit dédoublé. Lénine vit dans le continuum de l'argumentation idéologique qui rend compte de tout, y compris le dissident, alors que le juge de l'Inquisition renvoyait l'hérétique au diable, c'est-à-dire admettait la brèche dans le continuum religieux. Certes dans le léninisme, il y a comme dans la gnose une dichotomie généralisée : la force de l'avenir (le prolétariat) et la force du passé, deux continents émergés, l'impérialisme et la révolution, deux vérités, deux sciences, deux morales. Mais ces deux étages du réel sont subordonnés l'un à l'autre dans la vision centrale du matérialisme dialectique. Le léninisme est une doctrine fermée où toute l'énergie du porteur de la doctrine (déterministe) se livre dans une *chronolâtrie* proprement religieuse, quoique inconsciente. C'est cette chronolâtrie qui confère au Lénine de l'émigration la longue patience, l'inépuisable ardeur polémique, le maximalisme de tous les instants et même cette abolition du moi et du désir dans l'inquiétante transparence d'une personnalité sans aucun secret. « La seule approche correcte de Lénine est métaphysique, car, sous un certain angle ce personnage opaque, à force de transparence, rieur, rageur, aux goûts simples, découvre sous sa plate surface l'inquiétante profondeur du Néant. Ainsi l'a envisagé Soljenitsyne quand il a dressé le portrait affairé, migraineux et vain de Lénine à Zurich ».

Ce Lénine-Paracelse du XIX^e siècle avec la cosmologie naturaliste primaire de l'*Anti-Dühring*, père de ce nouveau type d'adhésion religieuse qu'est l'*orthoglossie*, substituée à l'*orthodoxie*, c'est-à-dire l'idéologie substituée à la religion, l'une exigeant la *foi* et l'autre le *discours* est un monothéiste archaïque de la Matière, un monothéiste définitif, absolu, possesseur d'un « noyau » de vérité qu'il ne s'agit plus que d'étendre. Pour Besançon, le léninisme est « la gnose qu'attendait Rakhmetov », le héros de Tchernychevski et de toute

l'intelligentsia russe. Autrement dit, il est l'accomplissement d'une attente de la Russie intellectuelle...

Comme Bossuet chapitrait le Dauphin, dans son « Court traité de soviétologie à l'usage des autorités civiles, militaires et religieuses » Besançon chapitre les « autorités » et leur prêche quelques règles simples qui devraient les guider dans leurs rapports avec l'empire d'en face : le bloc soviétique. Concis, nerveux, insolent, ce traité a deux qualités majeures qui sont devenues rare aujourd'hui : lucidité et décision de l'intellect. Dans le charabia indigeste et surtout le flou cauteleux de tous nos actuels « soviétologues » il introduit une franchise de ton et une alacrité d'analyse qui surprendront.

Le « sésame ouvre-toi » du livre, c'est la prémisse que tout en URSS repose sur l'idéologie et que, pour comprendre le communisme soviétique, il suffit de lire et prendre au sérieux la littérature idéologique du régime. L'idéologie fabrique une utopie qui est avant tout verbale, issue des mots, imposée dans les mots, perpétuée dans les mots. Cette idéologie crée une surréalité qu'il s'agit d'implanter en lieu et place de la réalité. Sous le stalinisme cette implantation coercitive a connu son apogée, mais elle n'est en rien réductible à un phénomène de « stalinisme ». Il n'y a, dit Besançon, que deux variantes d'action du pouvoir idéologique, une variante de mouvement : forcer la dose de contrainte pour imposer la « surréalité » et une variante de ralentissement : composer un moment avec ce qui subsiste de la société civile, des nations, de la variété humaine. Bref tantôt le « communisme de guerre », tantôt la NEP. Ces deux moments d'avant et d'après 1921 lui servent de modèles pour suivre les mouvements pendulaires du régime entre phases actives ou ralenties. Lénine est l'inventeur et le premier praticien de ces deux « moments » idéologiques dont il a soigneusement défini les bornes « gauchiste » et « droitiste ». Mais l'essentiel est, par dessus tout, la permanente « réversibilité » du système. Il faut qu'à tout moment la ligne générale puisse changer de cap à 180°, l'incohérence pratique étant compensée par la cohérence manœuvrière de l'armée idéologique.

Opérant avec les définitions aristotéliciennes de la tyrannie et de l'oligarchie, Besançon montre qu'il ne s'agit ni de l'une, ni de l'autre, mais de la tyrannie idéologique, où le tyran n'est pas un homme, mais la « surréalité » idéologique. Stalinisme, khrouchtchévisme, s'éclairent d'une surprenante transparence à la forte lumière de cette analyse. Nous ne pouvons en quelques lignes rendre compte de tout. Besançon, néanmoins, a un but précis : il s'adresse aux Dauphins d'aujourd'hui, et veut les éclairer. La politique étrangère soviétique est donc son objectif de choix. Il démontre qu'elle est menée, comme tout en URSS, sur deux plans : le plan A, celui du Parti et de l'idéologie (le socialisme doit abattre le capitalisme partout, les nations n'ont donc pas de sens propre dans ce système) et le plan B, qui est celui de la réalité diplomatique, économique, etc., des États. Cette double démarche

s'accompagne, ici aussi, de la fameuse « réversibilité » : les traités signés ne doivent en aucun cas « lier », ils sont valables sur le plan B autant de temps qu'il est bon qu'ils durent sur le plan A. Les « partenaires » sont confrontés aux phases de « guerre froide » et de « détente » qui sont les deux faces réversibles (sur le plan B) d'une même visée hégémonique universelle (sur le plan A). Les Kissinger croient pouvoir diminuer la probabilité de la « réversibilité » en multipliant les traités (peu importe le contenu), mais l'URSS, elle, arrache à chaque nouveau traité une reconnaissance de plus de sa « surréalité » idéologique. « L'idéologie est un système verbal, qui repose sur des mots et se nourrit de mots. Lui donner des mots, lui céder sur des mots, c'est lui conférer la seule réalité dont elle soit capable ».

L'analyse d'Alain Besançon paraîtra trop téléologique à certains, peut-être même maistrienne. Elle porte sur les buts avoués du régime soviétique, non sur la « réalité soviétique » et l'auteur se demande s'il est vraiment nécessaire, pour comprendre un système « si simple, si avoué » d'avoir une « profonde expérience physique de la réalité soviétique ». Ce qui ne veut pas dire, selon nous, que la « surréalité » ait tout dilué. Il reste sous la contre-culture une culture, sous le caquetage idéologique une langue créatrice, sous la chape léninienne un génie russe... Au reste ne rejoint-il pas la démarche de Soljenitsyne dans son *Lénine à Zurich* : le *projet* léninien, voilà l'essence même de la surréalité. La tactique léninienne du scissionnisme à outrance en alternance avec les concessions, voilà la fameuse « réversibilité », pierre angulaire, arme quasi absolue, mais qui est évidemment hors de portée pour tous ceux qui évoluent dans le simple réel, et sont bridés par lui. Pamphlétaire et analyste, Besançon me semble appartenir à la race, qu'on croyait dégénérée, des ironistes. À cet égard son analyse comparée du mensonge machiavélien classique (le « village de Potemkine ») et du mensonge idéologique (« parole unique, mais duplication des réalités ») est un chef-d'œuvre.

TROISIÈME PARTIE

POLÉMIQUES SUR LA « VOIE RUSSE »

CHAPITRE XVIII

DE LA TERREUR AU FIGURÉ ET AU LITTÉRAL

« Introduire une nouvelle forme de musique c'est un changement dont il faut se garder, comme d'un péril global : nulle part on ne touche aux modes de la musique sans toucher aux lois les plus importantes de la Cité ».

Platon. La République, 424 c.

[Retour à la table des matières](#)

Tout bonheur établi, toute Révolution instaurée considèrent-ils l'art comme le fit Platon ? un danger à déraciner s'il est « libre », une arme de salut s'il est subordonné au « Bien »... Une ligne directe nous mène de Platon à Tolstoï, le Tolstoï qui s'acharna dans *Qu'est-ce que l'art ?* (1899) à précisément subordonner tout l'art à la morale et même, plus précisément, au prosélytisme moral. Contre Shakespeare trop « obscur » (où est le bien dans le *Roi Lear* ?), contre Verlaine trop « léger », Tolstoï tira à boulets rouges. Et lui-même condamna féroce­ment sa propre œuvre à l'exception de quelques apologues en style populaire. L'art, selon Tolstoï, doit être clair, mobilisateur, bien intentionné. Le penchant iconoclaste de Tolstoï — toute la littérature russe en a souffert : de Gogol brûlant le tome II des *Âmes Mortes* à Fadéev qui se suicide après avoir dû — comme tant d'écrivains soviétiques — récrire la Jeune Garde. Le primat de l'*utilité dans l'art*, affirmé par Gogol ou par Tchernychevski (aux deux bouts de l'arc-en-ciel idéologique) était porteur de terreur implicite — à commencer par la terreur contre soi. « Les poètes vous les forcez à dire que l'homme qui est bon, sage et juste a bonheur et béatitude » dit l'Athénien dans *Les lois* (660, e). Siniavski, dans *À l'ombre de Gogol* a longuement analysé — sur l'exemple de Gogol — cette spécifique trahison russe de l'art par l'art. Haine du théâtre (vieille comme Platon), haine de la poésie non « civique »,

désir frénétique de transcender le destin d'artiste, d'être prophète, héros, roi ou pape (Comme J. de Maistre se serait bien vu en pape, Gogol n'eût pas refusé une charge de Prophète-en-chef...) « C'est le premier exemple d'un penseur russe qui mise tout sur un unique maillon de salut : on évoquera ici aussi bien « l'égoïsme rationnel » que la « non-résistance au mal » ou le « développement du capitalisme en Russie ». À chaque fois il s'est agi de chercher le moteur unique et universel, la racine magique, le mot de passe dont la possession promettait des miracles à l'échelon planétaire » (Abram Tertz. *À l'ombre de Gogol*, p. 147). Gogol — Tchernychevski — Tolstoï — Lénine : une lignée maximaliste et qui portait en elle ce terrorisme russe idéologique que Berdiaeff n'a fait qu'analyser d'une œuvre à l'autre (*l'idée russe, Autobiographie spirituelle, Un nouveau Moyen-Âge*, etc...). Naguère encore, pour célébrer les droits de l'homme, l'Unesco publia une anthologie internationale de textes sur la tolérance : la moisson russe y fut très maigre. Certes le protopope Avvakum, chef du schisme vieux-croyant au 17^e siècle, a des imprécations magnifiques à l'adresse du tsar et des oppresseurs. Mais lui-même laisse plus que percer sa propre terreur : la vérité ne doit point transiger ! Certes il reprend le conseil de l'apôtre : « Revêtez-vous d'entrailles de miséricorde » (Col., III, 12) mais il ajoute en parlant des oppresseurs : « ils sont gras, ventrus à souhait, oiseaux et bêtes auront de quoi se réjouir » (lettre d'Avvakum « À toute la face de la terre russe », 1670).

Au XIX^e siècle entre l'autocratie qui élabore un plan de monopole public de l'enseignement et de la culture et l'intelligentsia qui — à partir de Nicolas I^{er} — se conçoit elle-même comme un ordre laïc de chevaliers de la science et du progrès (elle a lu Hegel et Feuerbach) il n'y eut guère place en Russie pour un courant « libéral ». Seul Pouchkine — en ce domaine comme en tous — transcende souverainement les frontières. Tolstoï — celui des chefs-d'œuvre — et Dostoïevski furent mal accueillis par l'intelligentsia — ils ne militaient pas assez. L'intolérance eut ses héros et ses martyrs : Pisarev, Dobrolioubov, Tchernychevski (dont Nabokov s'est cruellement raillé dans le *Don*). Investie d'une mission politique, la littérature rusait avec une censure qui est inséparable en Russie de l'exercice des lettres puisqu'elle ne fut abrogée que l'espace de huit mois en 1917. De très grands poètes russes — comme Tioutchev — ont fait métier de censeur : la carrière n'était pas, au XIX^e siècle, réservée aux flics. Mais n'oublions pas comment a commencé le jeu : Radichtchev jeté en geôle par Catherine II (mais libéré par Paul qui systématiquement fit le contraire de ce qu'avait fait sa mère abhorrée) et surtout les cinq gibets des « Décembristes » que Pouchkine dessine dans son carnet avec cette réflexion inachevée : « Et moi aussi j'aurais pu comme un bouffon sur... ». Tout commence par un échec...

La terreur dans les lettres — ça peut être un holocauste d'écrivains, le martyrologe dressé à Venise, à la Biennale de décembre 1977, par Efim Etkind, la voix perdue d'Ossip Mandelstam mort quelque part dans un camp

sibérien avec l'espoir fou que Romain Rolland écrirait à Staline... Mort de froid, mort de faim, mort assassiné dans le camp ? « La terreur elle aussi était planifiée, tel un régulateur économique de la vie et de la mort » (Nadejda Mandelstam : *Contre tout espoir*, I) — De cette terreur-là, qui a emporté Babel et Pilniak, Mandelstam et Kliouïev et des centaines d'écrivains, à quoi bon écrire ? ce n'est qu'une péniche sur cet immense train de la mort qui desservait *l'Archipel* à jamais dénoncé, décrit et « chanté » par Alexandre Soljenitsyne. « Le rêve de Tolstoï s'est réalisé : on n'oblige plus les prisonniers à assister à un office religieux intrinsèquement pervers. Les églises des prisons sont fermées. À la vérité, les bâtiments sont conservés, mais ils ont été adroitement adaptés (...) : aux Boutyrki l'église permet de caser deux mille hommes supplémentaires » (Archipel, I, 425). Et de fait quoi de commun entre *Résurrection* et l'enfer décrit par Chalamov, la jungle abjecte et glacée de la Kolyma ? Seule l'ironie prophétique d'un Soljenitsyne peut ici placer, dans un coin de la page, l'indication véridique de *l'échelle* des choses...

La terreur propre aux lettres avait commencé bien avant et était née de ce mal russe de la terrorisation de soi-même. La page la plus poignante de Mandelstam, c'est peut-être cette fameuse *Ode à Staline* jamais publiée jusqu'à 1976 où la revue américaine *Slavic Review* « osa » ce sacrilège. « Vivant en Assyrie, impossible de ne pas penser à l'Assyrien et Ossip Mandelstam commença de se préparer à son Ode ». Ce qui chez le plus lucide, le plus ironique et le plus « grec » de tous les poètes russes ne fut qu'une tentation passagère et dérisoire était chez presque tous une maladie sournoise et auto-inoculée. Pour retrouver l'intégrité du monde, — et de leur moi — les intellectuels russes assoiffés de cette unité avec la « nouvelle ère » succombèrent tour à tour à la léthargie, l'hypnose, la servilité abjecte... Et qui voudrait écrire cette histoire devrait sans conteste commencer par Gorki. Lui, héritier du XIX^e siècle russe, l'apôtre des luttes et des misères, lui qui en 1917 et 18 apostrophait — seul dans la Russie bolchevique à pouvoir lever la voix — « ces messieurs Lénine et Trotski » pour leur dire : nous n'avons pas fait la révolution pour que vous, vous rétablissiez la censure ! « (Lénine introduit le régime socialiste en Russie selon la méthode de Netchaïev : à toute vapeur à travers la boue ! » *Pensées intempestives*, 23 nov. 1917) — Gorki devient à son retour en 1927 le thuriféraire de l'Assyrien, le grand prêtre du pompiérisme, un pontife du palais socialiste, bref l'hérétique par excellence devient l'apôtre du style sulpicien, du « réalisme socialiste »... Le ralliement stupéfiant de ce grand seigneur prolétaire à une heure où déjà Mandelstam avait superbement diagnostiqué le mal : voilà, à nos yeux, la plus corrosive des terreurs littéraires. L'inquiétude de Maïakovski survient à la fin des années vingt — après des années de slogans criés « à pleine voix ». Inversement Pasternak — poète de l'instant, radicalement « imperméable » à la politique, est gagné par le virus « assyrien » et s'exerce dans *Le lieutenant Schmidt* à rejoindre « l'époque ». 1929 est l'année de l'acquiescement : Pilniak fait son auto-critique, Zamiatine émigre (le dernier sous Staline). Platonov rentre dans son tiroir *Tchevengour*

chronique swiftienne de la quête du communisme par le peuple des gueux. Deux « fantastiques » sont générés par les années 30. Le « fantastique » stalinien avec sa production hollywoodienne de films sur l'abondance quand on crève de faim ou de romans sur les « ingénieurs des âmes » ; naissance d'une casuistique proprement « fantastique (le fils d'un ennemi du peuple doit-il dénoncer son père ?) apparition d'une hagiographie du bourreau, d'une « calligraphie » du quotidien. « La littérature qui se disait réaliste n'était pas moins conventionnelle que les romans bucoliques du XVIII^e siècle ». (V. Grossman. *Tout passe*, p. 136). Et inversement, dans le secret, s'élabora la seule riposte possible à cette pression intenable de la fiction idéologique ou du faux « réel » : Boulgakov écrivant secrètement *Le maître et Marguerite*, confiant à Woland le don de vengeance et de contre-magie.

Car le premier fruit de la terreur — c'est bien le fantastique. Seule adaptation biologique possible aux pressions exercées par la terreur, le fantastique est une écriture des « grands fonds ». C'est *Djann* de Platonov où l'homme déchiqueté est en lutte avec l'aigle qui veut le dépecer vivant, c'est *la Maison déserte* de Lydia Tchoukovskaïa avec son jeu féroce du cruel et de l'anodin, c'est Tertz avec la main du Maître dont l'ombre tombe sur la Ville, c'est Arjak avec la Journée des crimes autorisés, c'est Erofeïev avec le chemin de croix délirant de l'alcoolique, c'est le *Nikto* de Bokov avec son prisonnier du sous-sol écrasé entre le plafond suintant de la cave et la tubulure féroce du chauffage central, ce sont tous les « expressionnistes », les « hyperréalistes » de la peinture dissidente, la minutie insupportable de Sviechnikov — Callot soviétique — ou l'atroce délicatesse et musicalité de Chemiakine. Et de tous les fruits récents de cette obsédante et insidieuse « terreur », *Hauteurs béantes* de Zinoviev me semble aujourd'hui un des plus remarquables : ce d'autant plus que son auteur accorde peu d'importance à la recherche de la forme, du moins se refuse à la commenter. Avec sa fiction médiatrice d'Ibansk (« Foutregard »), avec sa logique inversée, sa combinatoire des attitudes sociales, son « bestiaire » des adaptations au totalitarisme, Zinoviev est tout entier réponse au morne discours idéologique — non réponse argumentée, mais réponse grotesque, scatologique, « schizophrénique ». *Hauteurs béantes* désamorce même la terreur en l'incorporant pour ainsi dire au corps social, en en faisant une « immanence » humaine, un besoin biologique en extension... Seuls quelques déviants résistent et s'obstinent à vivre une vie qui contienne la peur de la mort, c'est-à-dire le risque et l'action (« Tu n'as qu'à aller à l'asile psychiatrique et tu pourras voir les hommes de demain tant que tu veux »). Et ces déviants s'enfoncent dans la vis sans fin du « mauvais infini » de l'Ibansk zinovievien...

Précisément, ces asiles psychiatriques où se forge l'homme de demain, les dissidents russes nous invitent à y entrer. Grigorenko, Pliouchtch reprennent la question de Tolstoï : *Qui est fou ?* (eux ou moi ?). Seulement le comte Tolstoï posait la question dans sa gentilhommière de Iasnaïa Poliana ; eux la posent au

sortir des sinistres infirmeries où on leur administre la stellasine. Au reste on peut se demander si la folie n'est pas — dans certains cas — une authentique réponse à la pression de la terreur ; comme le sont les extravagantes automutilations des camps rapportées par tous : Martchenko, Siniavski, Edouard Kouznetsov. « S'introduire une ancre » dans l'urètre, se coudre les lèvres et les paupières avec du fil (même métallique) ou une rangée de boutons sur le corps ; se clouer les parties génitales aux planches du châlit ». (Ed. Kouznetsov : *Journal d'un Condamné à mort*, p. 204). Ici nous sommes dans une réponse fantastique globale, où le symbolisme est celui du corps tout entier : trituré comme l'est ailleurs le langage, supplicié « en réponse » (un peu comme dans le body-art) à un insupportable ultimatum.

Mais bien sûr, la terreur secrète aussi ses contre-poisons. L'œuvre de Soljenitsyne lui est une réponse, mais une réponse de lutte où toute la « surpression » fantastique s'est investie dans une écriture explosive, offensive, qui se ramasse comme un lutteur, se contorsionne, se recharge aux tréfonds populaires de la langue, se leste d'argot et de jargon concentrationnaire. L'œuvre entière de Soljenitsyne est une décharge d'énergie et de sens adressé au monstre unidimensionnel du mensonge idéologique. La chronique, ou plutôt l'épopée, l'ode de son combat littéraire nous est donnée dans un merveilleux ouvrage qui est comme un match de boxe ou un nouveau combat de David et Goliath : *Le chêne et le veau*. La conception religieuse et prophétique qu'a Soljenitsyne de son art — et qui a canalisé vers l'écriture la formidable accumulation d'énergie du chanter de « Kenguir et les quarante jours de révolte » — a fourni à l'ancien zek, au « clandestin », qui composait des vers mentalement et les récitait avec un chapelet, l'exutoire que d'autres ont trouvé dans le fantastique. Mais tout Soljenitsyne hurle, crie, chante ce que les poètes « souterrains » disent par leurs contorsions ou leurs mutilations : lutter contre la terreur, c'est retrouver le *sens*, le sens qui seul peut unir les hommes. « Le despotisme aime les caractères entiers, les monomanes » dit Kouznetsov. Les dissidents russes ont senti qu'ils devaient, pour retrouver le sens d'une communauté, recouvrer le *sens* avec toutes les différences et les luttes impliquées. Au Goulag stalinien les hommes, métamorphosés en chacals, trottaient autour des cuisines à la recherche d'épluchures. Alors, « les humains sont semblables à des grains de sable sec : ils se détachent les uns des autres » (V. Grossman).

Il y a terreur là où le sable humain commence à se désagréger. Il y a terreur là où la fiction bureaucratique se substitue à la vie, là où le juge demande au poète : « Et qui a décidé que vous étiez poète ? qui vous a classé parmi les poètes ? » (procès du poète Brodski pour « fainéantisme » rapporté par Efim Etkind dans *Dissident malgré lui*, p. 118). Mais sans doute y a-t-il « désordre » quand ce poète répond, comme Brodski en 1964, et fût-ce d'une voix désespérée : « Je pense que... c'est un don de Dieu ! ». Qui jugera qui est poète, sinon l'Union des Poètes, c'est-à-dire la Cité de Platon ?

Quant à conclure sur la culpabilité de la Russie dans ses propres malheurs — ce serait trop hasardeux. Ed. Kouznetsov, Soljenitsyne, Zinoviev instruisent un procès mais n'y ont pas les mêmes rôles : l'un se fait procureur et l'autre avocat. Un certain masochisme répond à un très évident nationalisme. Les malheurs datent-ils du premier pogrome de 1113 ? des injures échangées par le Terrible et Kourbski ? du dialogue de sourd entre Tolstoï et le pouvoir ? des abjurations de Gorki ? du mutisme de tant d'écrivains réduits à se taire ou à « récrire » la « bonne » version de leur œuvre (Iouri Olecha, Leonid Leonov, Fedine, Fadéev, tant d'autres) ? Voire... Mais objectera l'observateur étonné, une telle levée de contestataires, une telle semence de révolte littéraire — n'est-ce pas un démenti au despotisme, à la terreur, à l'Ibanie de Zinoviev et aux dessins « blancs » et terribles de Sviechnikov ? Ou plutôt le mal n'est-il pas le ferment d'un plus grand bien ? Il aura raison, sans doute. À condition de ne pas oublier ce que dit Pasternak du vers célèbre de Blok : Nous sommes les enfants des années terribles de la Russie.

« Quand Blok disait cela, il fallait l'entendre au sens figuré. Les enfants n'étaient pas des enfants, mais des fils spirituels, des rejets intellectuels ; les terreurs n'étaient pas terribles mais providentielles, apocalyptiques, ce n'est pas la même chose. Maintenant le figuré est devenu littéral : les enfants sont des enfants, la terreur est terrible ; voilà la différence ». (*Docteur Jivago*, p. 611).

De ce sens figuré et de ce sens littéral, on pourrait fournir bien des exemples. En 1836 Tchaadaïev est déclaré fou, assigné à résidence et reçoit chaque semaine la visite d'un médecin pour avoir publié dans le *Télescope* la Première Lettre Philosophique. C'est le sens figuré. En 1969 Natalie Gorbanevskaja, une poétesse qui a eu l'audace de participer à la fameuse manifestation du 25 août 1968 sur la Place Rouge contre l'occupation de la Tchécoslovaquie (7 manifestants en tout !) est internée à l'hôpital psychiatrique pour « conduite étrange ». C'est le sens littéral.

Mais revenons à Platon et à ses poètes sous surveillance. Pasternak et Mandelstam, Siniavski et Soljenitsyne ont introduit chacun à leur façon cette « nouvelle forme de musique » si redoutée par l'auteur des *Lois*. La littérature russe a prouvé qu'elle était « dangereuse ». Et que pour l'instant les poètes n'étaient pas au pas.

TROISIÈME PARTIE

POLÉMIQUES SUR LA « VOIE RUSSE »

CHAPITRE XIX

LES STALINES DE L'IMAGINAIRE

« Bien dit, vieille taupe ! eh, eh ! tu creuses vite ! Fameux pionnier ! »

Hamlet (I, 5)

[Retour à la table des matières](#)

Staline et la littérature russe, c'est un sujet immense et rétroactif : un personnage de *Pain* d'Alexis Tolstoï (1937) déclare que Stavroguine est « la préfiguration du trotskyste » ; Boris Souvarine nous raconte les délices d'une relecture criminelle de *l'Histoire d'une ville* par les sujets de Staline au début des années 30... Rétroactif par l'ingérence dans les textes, même canoniques, et jusqu'à la manipulation des rimes dans l'œuvre d'un Essenine, sans parler de l'automutilation, que pratique sur elle-même la littérature contemporaine pour mieux devancer les désirs du Maître. Staline est entré dans la littérature russe moins directement qu'indirectement. Directement, qui osait le représenter ? La chose était risquée et il y fallait la servilité géniale du comte-camarade A.N. Tolstoï, la naïveté cynique d'un Pavlenko ou d'un Vichnevski. Il s'agit plutôt d'une imprégnation générale, la typologie, la caractérologie, l'idéologie adoptant d'elles-mêmes le manichéisme laconique et volontariste de l'Homme à la pipe. Mais ici il sera question du phénomène réciproque : la littérature russe et Staline. Car la littérature russe, avec un retard bien compréhensible, a commencé de s'ingérer dans le mythe Staline, de refaire par petites touches le portrait du grand Coryphée, de se glisser sans son for intérieur pour y observer les méandres du mécanisme psychologique appelé Staline.

Exorciser est un exercice difficile. Pour exorciser celui qui l'avait manipulée, fascinée, jouant avec elle au jeu double de la terreur et de la domestication, la littérature russe a suivi une ligne qui m'apparaît nettement :

de l'expulsion des démons à l'infiltration dans le démon. L'expulsion des démons, c'est le *fantastique de la libération* : cela va de *Messieurs, la Cour* d'Abram Tertz (où l'ombre maléfique de la Dextre du Maître pénètre dans tous les replis de la Ville) à *Nikto* de Bokov ou à *La taupe de l'Histoire* de Vladimir Kormer. Leur maître à tous a été Mikhaïl Boulgakov. Leur outil préparatoire est la métaphore fantastique. Elle seule pouvait, dans un premier temps, traduire le phénomène stalinien, lui donner une *expression*. La séance de magie de Woland d'où tous sortent complètement nus est le modèle même du fonctionnement de ce *fantastique* : le totalitarisme stalinien met l'homme à nu. Et dans cette phase fantastique de la toute première « déstalinisation » on peut dire que le texte lui-même se conçoit et se présente comme une infraction au système stalinien. Il se sait illégal. Pas dissident mais illégal, indécent, voire inexistant. Tous ces textes fantastiques comprennent leur propre histoire, depuis le manuscrit du Maître jusqu'à celui de *Messieurs, la Cour* qui prenait le chemin du procureur en passant par la cuvette des cabinets du narrateur. A. Zinoviev, qui poursuit cette déstalinisation par le fantastique fait, lui, passer son texte par la poubelle et la décharge publique.

De ce premier groupe de textes qui tentent de traduire Staline en métaphores fantastiques, on ne saurait dire qu'il est aujourd'hui épuisé, puisque, par exemple, la *Taupe de l'Histoire* a paru en 1979.

La Taupe de l'Histoire est une fable politico-fantastique grotesque. Le petit monde des stratèges « guébiistes » de la révolution mondiale est souterrainement travaillé par la taupe qui ébranle le sous-sol de la Maison de repos où a lieu l'action. La vieille Taupe, qui est évidemment celle dont Marx saluait l'obscur travail, est restée au service de l'ancien maître des lieux, un petit homme moustachu à la main gauche desséchée... L'auguste Revenant trouble les ébats amoureux du narrateur (qui a osé forniquer sur Son divan), manifeste sa présence par des annotations intempestives dans les marges des livres de la bibliothèque et d'étranges allées et venues nocturnes qui inquiètent le non-initié. Mais bientôt celui-ci découvre que tous sont au courant et participent même à de nocturnes meetings dans la forêt : la Taupe flagorneuse y fait de belles plaidoiries en faveur du retour de son ancien Maître. S'il a échoué dans l'édification du Système Parfait, c'est que les hommes, dans leur indécrottable vilenie, l'ont trompé. « L'ultime vérité dialectique, proclame la Taupe devant ce petit Comité Central sylvestre, c'est que dans le système Parfait les hommes ne sont pas nécessaires du tout ! ». Ce Staline qui revient hanter l'Elseneur soviétique est évidemment une expression fantastique du néostalinisme d'aujourd'hui. La métaphore fantastique n'a pas achevé sa carrière dans la littérature soviétique. Mais on a l'impression que le fantastique a joué son rôle et que, sauf exception, il cède la place à un autre type d'approche du phénomène stalinien. C'est une approche réaliste qui va du portrait timoré apparu ça et là, dans la littérature soviétique (et qui sera représenté dans mon exposé par la trilogie de Simonov *Les vivants et les*

morts) jusqu'à l'exploration psychologique la plus fine en passant par la figuration humoristique démythifiante. Il est tout à fait remarquable que nous ayons à l'heure actuelle un certain nombre de portraits de Staline qui sont tous des sortes de monologues intérieurs du Tyran, ou, si vous voulez, une « introspection » du Despote par lui-même. Partie de l'exsudation fantastique où le réel entier devenait fantastiquement stalinien, la littérature se replie sur une démarche introspective : Staline lui-même, logé ou plutôt retranché dans son alvéole, retiré des humains et livré à nous par la médiation du monologue intérieur : Iouri Dombrovski dans la *Faculté de l'inutile*, Soljenitsyne dans *Le premier cercle* (les deux « versions »), Fazil Iskander dans *Sandro de Tcheguème*, V. Maximov dans *L'Arche des non-élus* nous livrent tous quatre des portraits de Staline dont la comparaison est fort instructive. Il s'agit d'ouvrages non-officiels, parus en « samizdat » ou en « tamizdat ». Ce qui ne veut pas dire qu'il y ait une absolue solution de continuité entre ces œuvres asoviétiques (mais écrites par des soviétiques) et l'ouvrage officiellement couronné d'un Simonov. Ces portraitistes de Staline ont peu de sources directes. Leurs sources sont le souvenir collectif de la peur stalinienne et du mythe stalinien, la relecture des « œuvres » staliniennes et la reconstruction du style stalinien de pensée, un stock d'anecdotes sur le personnage, ses infirmités, ses manies, ses apparitions, un certain nombre d'ouvrages ou de Mémoires sur lui portant principalement sur son passé d'avant 1917. Il n'est pas question pour eux de faire revivre Staline au fil des années, d'être les annalistes de l'Imperator bolchevique : pour ce faire les Mémoires et les documents manquent, aucun Tacite n'écrivait dans l'ombre de Staline. Deux moments organisent leur appréhension du personnage, deux moments que j'appellerai le « basculement du regard » et la « fêlure stalinienne ».

Staline dans la littérature stalinienne était avant tout une Présence. Il « apparaissait » aux moments culminants, la convocation chez Staline galvanisait, récompensait le héros, elle était pour lui une « seconde naissance ». Il est surtout un modèle absent-présent, celui que l'on devine derrière le type de chef bolchevique-manager-ingénieur, décideur dur et humain, modeste et inflexible, ne se payant pas de mots mais sachant lâcher le monosyllabe décisif au moment crucial, celui que Vera Dunham, dans une excellente étude sur la typologie sociale des romans staliniens a appelé le « camarade séraphique ». Dans les romans de Pavlenko, lorsqu'il pose son regard sur le héros, il l'illumine comme un soleil. Dans le grand roman posthume de Vassili Grossman *Vie et destin*, Staline est une voix au téléphone, il est la sueur et le tremblement des interlocuteurs tétanisés par cette voix mythique, il est le froid qui brusquement paralyse des doigts, il est celui dont le plus infime signe fait monter et descendre comme l'éclair dans l'échelle du destin. Simonov reprend très fidèlement ce thème de l'« épiphanie » de Staline, mais le traitement qu'il fait subir à ce motif est symptomatique : Serpiline, le héros, est convoqué chez le Maître, se sent transpercé par Son regard omnivoyant et omniscient. « Il regardait Staline s'approcher et pensait : — Je

vais lui dire : camarade Staline, élucidez tout, faites tout tirer au clair, tout depuis le début, précisément depuis le début ! » —, mais tout à coup il découvre dans ce regard « impitoyable et paisible » quelque chose d'autre, quelque chose de cruel peut-être, de lointain. Le regard paternel perd sa transparence et s'imprègne d'une infranchissable distance. Serpiline, le bon communiste qui a souffert de Ejov, qui a été tiré du camp pour commander une armée au front et qui incarne très exactement le bolchevik vertueux revu à la lumière du XX^e Congrès, a alors une révélation : « Il vit ces yeux et comprit ce que jusqu'à présent il avait eu peur de se dire à lui-même : il n'y a personne à qui se plaindre ! » Simonov ne va pas plus loin, dans sa « déstalinisation », que cette demi-rupture du lien de paternité entre Staline et ses sujets. S'il n'y a plus personne à qui se plaindre, plus de Justicier infailible, il ne reste qu'à servir jusqu'au sacrifice et Simonov tue son héros d'une balle perdue.

Le regard de Staline est le véritable lieu de « basculement » de l'enquête. D'abord exclusivement dirigée du Père vers ses fils, il devient regard des fils vers le Père. Serpiline se demande ce que cache ce regard et l'auteur nous confie qu'en réalité Staline essaie de se souvenir si le détenu Grinko pour lequel Serpiline intervient était ou non sur une liste de fusillés qu'il a signée en juin 41. Dombrovski, Maximov, Soljenitsyne entrent dans ce regard, l'envahissent, s'y installent : après Staline entrevu par les sujets, voici les homoncules passés en revue par Staline. Chacun s'exerce à reconstituer « une matinée de Joseph Staline » pour reprendre le titre d'un récit anonyme naguère publié aux éditions de l'Herne. Imaginer la vie intérieure du Maître devient la pierre d'achoppement de tout grand roman sur l'époque stalinienne.

Or chacune de ces « introspections » du Maître doit reconstituer à la fois une cohérence totale et une fêlure invisible. Cohérence du discours intérieur du Maître : il voit, il sent le monde dans sa main, il joue avec les hommes pygmées, il sait les savoir à fond, il les scrute (Maximov le montre épiant deux généraux cosaques remis aux Soviétiques par les Anglais en 1945 : Staline les a fait venir dans sa salle privée de projections et les examine depuis la cabine de projection). Mais chaque auteur d'un portrait stalinien se sent également tenu de trouver le défaut ou simplement la clé de cette cohérence. D'où le rôle essentiel de la « remémoration » par Staline de son passé. Maximov, Iskander, Soljenitsyne le mettent implicitement en situation d'« analyse » : son discours interminable, son marmonnement intérieur doit recéler et manifester la blessure cachée car tous admettent implicitement que le personnage Staline, le Punisseur impitoyable, doit souffrir d'une déficience secrète. Ainsi les portraits actuels de Staline sont construits sur deux infractions : la première, la plus évidente, c'est l'incursion dans l'Intériorité de l'Homme-Idole. Il s'était bâti un personnage sans intériorité, eux enfreignent l'interdiction et envahissent l'intériorité de l'Homme-Destin : infraction toujours marquée par l'échange des regards, le jardinier de Staline (chez Dombrovski) ne le regarde jamais plus haut que le menton, sachant que « le Patron ne souffrait pas qu'on le regardât

droit dans les yeux », mais le héros émancipé, lui, soutient le regard de Staline. Deuxième infraction : il était l'Histoire de la nation, ils tentent d'en faire l'histoire d'un homme et donc l'histoire d'une blessure secrète. Mais, dans cette seconde démarche libératrice ces détrousseurs de mastabas éprouvent, nous le verrons, une certaine gêne. Voici l'ordre chronologique des apparitions de Staline selon la fable de chacun des cinq ouvrages : chez Dombrovski et Iskander Staline apparaît en 1937, au zénith des purges ; chez Simonov (lui-même présent dans le *Premier Cercle* sous les traits de l'écrivain Galakhov) en 1944, lorsque la victoire se dessine ; chez Maximov en 1945 et il renvoie le héros aux îles Kouriles arrachées au Japon et qu'il faut russifier au plus vite ; enfin en 1948, chez Soljenitsyne, au moment culminant de gloire et de puissance lors du jubilé des 70 ans. Les procédés narratifs reliant l'action générale du sujet à l'épisode stalinien sont invariablement soit la lettre par laquelle le héros fait appel à Staline (Dombrovski, Simonov) soit la convocation par le Maître (Iskander, Maximov, Soljenitsyne). La lettre et la convocation non seulement déclenchent le cheminement par un labyrinthe initiatique complexe avec les composantes d'anxiété et de peur panique, mais surtout suspendent l'action et le ressort même du récit car l'épiphanie stalinienne est de nature à tout bouleverser en un instant : le puissant peut disparaître dans la cave à torture, le torturé peut se retrouver général ou ambassadeur. Cet élément carnavalesque, pour parler comme Bakhtine, est toujours peu ou prou à l'œuvre, Staline jouant le rôle de dérision active ordinairement confié au destin. Le banquet chez Staline est un moment éminemment carnavalesque (sauf pour Staline lui-même). C'est Iskander qui a traité le plus remarquablement ce thème, avec une verve et une palette digne de Rabelais. Au chapitre « les festins de Balthazar » nous assistons, dans une datcha caucasienne, à un banquet grandiose auquel Sandro participe en tant qu'étoile de l'ensemble de danse abkhazien. Entre Staline et ses commensaux, ce ne sont que « compétitions d'affection » où, debout, on s'applaudit l'un l'autre dans une sorte de « mêlée amoureuse où le vaincu remerciait le vainqueur et tout aussitôt le vainquait à son tour amoureuxment », compétitions dans les prouesses de buveur, compétitions d'adresse (on fait venir le cuisinier et Lakoba, premier secrétaire d'Abkhazie et tireur d'élite, fait trois fois éclater un œuf posé sur sa tête...) À trois reprises le jeu s'immobilise, suspendu aux lèvres de l'Hôte auguste qui, en ménageant un silence au plein milieu d'un toast, sait à merveille renouveler la tension carnavalesque du banquet : de chaque mot dépend un destin.

Même banquet carnavalesque chez Maximov : Staline et Béria invitent au Kremlin, à l'improviste, un vieil ami géorgien, Sergo Kavtaradze. Avec lui Staline a longuement joué au jeu du chat et de la souris, ne quittant pas du coin de l'œil le destin broyé de cet ancien menchevik vieilli avant l'âge, décati et à présent réfugié dans la promiscuité d'un appartement communal. Mais l'œil de Lavrenti ne le lâche pas. Sous le regard de « Sosso », le maître des polices, égrillard et faussement débonnaire, appelle le pauvre hère au téléphone :

« C'était un jeu ancien qu'ils jouaient de temps à autre, histoire de plaisanter, avec leur entourage immédiat ». La victime éberluée et demi mourante arrive chez Béria puis le trio va continuer la sinistre beuverie dans l'appartement communal de l'ancien menchevik (« Écoute, Sergo, Sosso n'ose pas te le demander, est-ce qu'on pourrait pas aller chez toi ? Sosso voudrait voir comment tu vis, faire connaissance de ta femme ; sois gentil, accepte ! »). Tandis qu'invisible, les hommes de la Sécurité, cernent l'immeuble, le généralissime cogne à une humble porte moscovite et la voisine courroucée qui ouvre croit voir s'encadrer dans la porte une icône... Pour clore la fête impromptue Staline nomme l'homunculus qui a fait les frais de ce jeu paradoxal ambassadeur en Roumanie...

Il entre dans cette scène un élément qui se retrouve chez plusieurs de nos auteurs : le phantasme stalinien de l'anonymat. Comme le bureaucrate-despote inventé par Andreï Biely dans son roman manichéen sur le combat du totalitarisme et du terrorisme (*Petersbourg*), Staline rêve d'une rencontre avec le « quidam », dont il est séparé par une armée de policiers et une chicane extraordinaire d'obstacles. Il se rêve, chez Maximov, réfugié dans une cabane de l'île de Sakhaline. Chez Soljenitsyne il souffre de l'abstraction de l'espace russe, pourvoyeur infatigable d'hommes qu'il ne voit pas, de victimes qu'il n'entend pas. Le banquet stalinien, tel que le voient nos auteurs, est un antidote à la solitude du despote, encore que Soljenitsyne, analysant la pose de son héros à un banquet dans la Salle des Colonnes, y devine le désarroi... Chez chacun de nos auteurs Staline s'attribue le mérite et la peine de s'être coupé des hommes, comme le Moïse de Vigny.

C'est dans le cheminement intérieur des pensées staliniennes que chacun des portraitistes tente de suggérer la fêlure stalinienne. La remémoration est leur procédé favori. Chez Iskander cette remémoration prend deux fois un tour menaçant pour le petit héros abkhazien Sandro : Staline qui a une mémoire inexpugnable se rappelle avoir déjà vu les yeux de cet homme. C'est que, tout jeune, Sandro a croisé dans la montagne un homme menaçant qui menait un troupeau volé et dont on apprit un peu plus tard qu'il avait, pour voler, tué deux marchands puis occis son complice. Il s'agit du Staline tueur et pillard, excellent dans l'« ex » et plus encore dans la sinistre manipulation de son prochain. À une partie de pêche où Sandro, plus tard, est désigné pour servir au Maître de compagnon, le même soupçon terrible revient dans les yeux de Staline mais Sandro, une deuxième fois, réussit à le divertir et reçoit, en récompense, une paire de caleçons de laine du monarque... Chez Dombrovski la lettre d'un vieux zek géorgien rappelant au Maître suprême qu'il lui a une dette depuis 1904 déclenche la remémoration de cette année lointaine où il s'était enfui de Sibérie et où son nom figurait sur toutes les listes de la police. De l'ouvrage bien fait, songe-t-il en relisant le vieux document jauni. Puis le souvenir l'entraîne vers des épisodes plus désagréables : la disparition de son père, après d'incessantes disputes avec la mère, des coups, des souleries. Ce

« secret », qui en cache un autre, l'inconduite de sa mère, le poursuit au séminaire, au Parti, en relégation... C'est au même « secret », que recourt Maximov où le rapport de Staline aux femmes, ses deux mariages malheureux, ses périodes de rage, sa peur d'autrui sont expliqués à moitié par l'humiliation due au spectacle de sa mère. Son caractère renfermé, sa méfiance malade, sa « grande patience » pour mieux tirer vengeance sont le fruit de la secrète blessure.

Chez Soljenitsyne le rapport du personnage Staline aux autres héros du roman est à la fois plus lointain et plus motivé. Il est plus lointain dans la mesure où c'est un personnage de second ordre, le ministre Abakoumov, qui est convoqué chez Staline. Aucun des chevaliers rosicruciens de la « charachka » ne le voit directement. Mais le rapport de Staline à l'ensemble du livre est organiquement mieux construit. C'est parce que Staline a besoin de manipuler la parole humaine que la charachka travaille sur le décodeur et le chiffreur universel. À l'instant même où Roubine et son équipe travaillent à l'atelier de phonoscopie, le Maître suprême écrit son ouvrage sur la langue, « outil de production ». Les chapitres « staliniens » du *Premier Cercle* ont d'ailleurs une histoire, ils ont évolué entre la rédaction divulguée en 1968 et celle du tome I des *Œuvres complètes* paru en janvier 1979. Les trois chapitres de la version de 68 sont devenus cinq : « Le jubilaire », « étude d'une grande vie », « Rendez-nous la peine de mort ! », « Imperator de l'univers » et « La langue est un outil de production ». Des paragraphes ont été déplacés, des thèmes ajoutés, le monologue du tyran reclus dans son caveau blindé et feuilletant sa propre « biographie abrégée » pendant que l'on met à mort le « titiste » Kostov est devenu un interminable marmonnement intérieur où défile toute une vie remémorée par le dictateur. Les hommes, vus par ce reclus du Kremlin, sont des enfants capricieux qui attendent la punition ou la récompense auguste. Tandis que l'univers dort, Staline veille, médite les petits gestes simples qui nourriront sa mythologie et les truismes staliniens qui rebâtiront la linguistique. Des pygmées d'aujourd'hui Staline remonte aux marionnettes d'hier, à tous les prétentieux qu'il a vaincus sans rien faire, à ceux qui, comme Trotski, « sautent dans la fosse sans qu'on ait à les pousser », à Lénine, plus sérieux que tous ces clowns bavards, mais qui « semait les promesses à tort et à travers » et brouillait les esprits avec ses balivernes sur la cuisinière. « La cuisinière, elle doit faire le souper ». Lénine apparaît ainsi comme un velléitaire un tantinet poltron (c'est Staline qui doit courir à Stalingrad) et avec qui il faut être sévère (ce que fut Staline, devenu garde-malade en chef)...

Ces chapitres staliniens, comme beaucoup d'autres pages de Soljenitsyne, tirent une étrange force de la connivence de l'auteur et du personnage. Infiltré par une ironie impalpable, le discours semi-indirect du vieux dictateur nous impose une cohérence, un style de pensée intimement « stalilien » et nous sommes presque prêts à gratter humblement la porte ou nous dissoudre dans un

entrechat d'obséquiosité comme Poskrebychev dont le « secret » de longévité est de ne jamais s'être estimé plus qu'une nullité en face du Maître. Ce n'est pas une initiale blessure secrète de type freudien que recherche Soljenitsyne. Tout son Staline se sent victime d'une vaste tromperie : Dieu l'a trompé au séminaire, l'Okhrana l'a trompé en ne lui offrant qu'un médiocre avenir d'indicateur, la Révolution l'a trompé en amenant ses bavards, Lénine l'a trompé avec sa pusillanimité. Parvenu au faîte, songeant à rétablir le titre d'Imperator, le despote vieillissant revient rôder autour du premier amour trompé : il invite le Patriarche, lui ménage des égards (quelle revanche pour l'ancien séminariste !), fait vœu de restaurer l'Église et la restaure après le renversement des armes. C'est qu'il s'est lui-même trouvé en défaut : lui qui n'avait cru ni en sa mère, ni en Dieu, ni aux révolutionnaires, ni aux paysans, ni aux généraux, ni aux ingénieurs, ni à ses épouses, ni à ses maîtresses — il a cru en Adolf Hitler ! Soljenitsyne a su faire un saisissant portrait de l'absolue méfiance, de l'absolu mépris envers Dieu et les hommes. Avec d'étonnants trous de mémoire où le despote sénile recherche dans ses souvenirs un visage hostile qu'il faudra supprimer, comme il a fait enlever du Musée de la Révolution le regard inflexible de Jeliabov et les yeux irréductibles de Perovskaïa.

À ces cinq Stalines il faudrait en ajouter bien d'autres, celui de Bek, par exemple, dans *Deuxième nomination...* Tous se différencient des Stalines de l'hagiographie stalinienne ou néostalinienne par leur rôle dans l'économie générale de chaque livre. Chez Simonov — auteur officiel —, qui a écrit sa trilogie de 65 à 70, le lien est le plus faible. Néanmoins son Staline ambigu, pesé au trébuchet du XX^e Congrès révisé par Brejnev, est un élément dramatique de la fresque : il est le Chef injuste et nécessaire : trop tard pour se poser des questions à son sujet. Chez Dombrovski, dont la *Faculté de l'inutile* est écrite à la fin des années 60, comme un prolongement du *Conservateur des antiquités*, un prolongement affranchi du souci de la censure (Dombrovski écrit « pour le tiroir »), Staline n'est qu'un épisode, une illustration de la thèse centrale : la résistance de l'homme à son propre anéantissement est un mystère. Chez Iskander, chroniqueur humoriste de la pérennité de l'homme naturel, bon tant qu'il est préservé par le lieu, le sol natal (le chapitre où c'est la mule qui parle symbolise cette résistance de l'être dans la nature) les chapitres staliniens — qui sont des chapitres « de plaine » par oppositions à la montagne — illustrent plaisamment la comédie burlesque de l'acquiescement au pouvoir des « déracinés ». Dans la sombre saga de Maximov Staline est un génie mauvais et démoniaque, né de l'impureté maternelle et nécessaire à la fable apocalyptique.

Soljenitsyne a su, croyons-nous, confier à son Staline un rôle beaucoup plus organique dans l'économie de son *Premier Cercle*. Le *Premier Cercle* est en effet avant tout une réflexion sur et un affranchissement de la captivité. Rassemblée dans la charachka par le vouloir despotique, les mathématiciens

« rosicruciens » se libèrent intérieurement par le rire et par la création. Ils deviennent intemporels et forment une sorte de fraternité libre dont la liberté même trouve dans la captivité sa source. Les nouveaux stoïciens de la charachka sont guettés par deux pièges : celui de la science, et celui de la haine. En leur offrant de travailler dans leur spécialité, Staline leur tend le premier piège. Faut-il collaborer ? Question encore plus aiguë dans la nouvelle version puisqu'il s'agit d'identifier non la voix de l'homme qui a averti par compassion le docteur Dobrooumov mais celle d'un traître qui tente de prévenir la remise du secret de la bombe atomique, à New York, par les Rosenberg... Le deuxième piège, celui de la haine, ne dépend que des prisonniers eux-mêmes. Qui hait dépend servilement de celui qu'il hait. Nerjine refuse et l'un et l'autre piège et provoque son propre départ pour un camp « ordinaire ». Or les chapitres sur Staline servent manifestement d'antimatière à ce poème de l'affranchissement. Staline est le prisonnier volontaire. Enterré dans son bunker, séparé des hommes, servi par le plus insignifiant des médiocres, apeuré par l'espace, haïssant le soleil, ne reprenant vie qu'au fort de la nuit, Staline catalyse véritablement les hantises des captifs. Le despote porte les chaînes qu'il veut infliger à ses esclaves. Les thèmes du soleil et de l'espace d'un côté, de la nuit et de l'enfermement volontaire de l'autre opposent magistralement le monde libre des prisonniers et le monde captif du Maître absolu.

Il ne s'agit pas seulement d'un renversement philosophique, ni d'une ambivalence carnavalesque. L'ampleur des chapitres staliniens donne à penser qu'ils jouent même un rôle thérapeutique dans cette geste sotériologique. Tout ce qui guette le zek : enfermement en soi, mépris, défiance et haine, exclusion de l'espace et du réel, syndrome du déporté, qui a été étudié sur les cas des rescapés juifs des camps et qui s'est marqué en URSS par l'étrange mutisme des survivants, se trouve ici déplacé sur le personnage de l'Imperator captif. Alors que les vrais captifs s'affranchissent et même vivent un temps ouvert, disponible à la rencontre, à l'émerveillement, à l'amour — le Captif volontaire vit dans une histoire raréfiée, un temps quasi pétrifié où la fin du temps est déjà advenue (le communisme) mais nul ne le sait hors lui. « Derrière, derrière sont toutes les révolutions. Devant aucune. »

Ainsi le Staline de Soljenitsyne sert-il de bouc émissaire en qui se déposent toutes les tendances morbides élaborées par le zek. Il faut le sombre bunker nocturne pour que flotte l'Arche des nouveaux Rosicruciens dans le soleil levant. Il faut l'interminable bougonnement du despote pour qu'éclate la joyeuse liberté du dialogue de la charachka.

Staline, le vrai Staline, surpris dans son monologue intérieur, épié dans son existence nocturne de despote paranoïaque sert donc de catalyseur à la victime. Le voici chargé du poids de la captivité. Soljenitsyne, armé de la philosophie

antique, a su ainsi s'affranchir lui-même du danger de repliement, d'enfermement dans les différents cercles masochistes de la prison.

On aura compris, au terme de ce bref aperçu des cinq portraits de Staline, que c'est bien de Staline et non de stalinisme qu'il s'agit. C'est bien Staline et pas le stalinisme dont la mère d'Alexandre Zinoviev glissait une effigie dans son missel. Seul Simonov, précisément parce qu'il tente anachroniquement de rebâtir l'histoire selon le « juste milieu » brejnévien, traite plus du stalinisme que de Staline. Les autres auteurs sont fascinés par le mécanisme psychologique de Staline lui-même, et en particulier par son « humanité » : recherche, derrière l'hypocrisie, la fausse modestie du Père des peuples de la vraie fêlure dans son personnage. Ils sont fascinés par le jeu du chat et de la souris que joue le Despote avec ses victimes, jeu qu'on pourrait appeler « le jeu de la virgule » (Maximov rapporte qu'à un festin chez Gorki, Staline écrivit sur un manuscrit de la « jeune fille et la mort » : « Ceci est plus fort que le Faust de Goethe. L'amour vainc la mort ». Or Staline a oublié la virgule qui, normalement, en russe sépare la subordonnée de la principale. Un jeune linguiste fait une thèse de doctorat sur la « révolution de la ponctuation » d'après cette phrase de Staline. Mais seize ans plus tard Staline se fait apporter au Kremlin le manuscrit et d'un geste large ajoute la virgule, renvoyant ainsi aux oubliettes le carriériste imprudent...). Le « jeu de la virgule » est un jeu avec la réalité. Dans le déplacement magique de toutes les valeurs et de tous les faits qui caractérise le pouvoir stalinien, la virgule restaurée est une sorte de sur-réalisme au second degré. Que la main qui peut anéantir hommes, peuples et cultures puisse aussi rendre à la virgule ce qui est dû à la virgule stupéfie aussi fort que les plus grands miracles. Chacun des auteurs concernés a besoin de surmonter la fascination du personnage, de l'inclure dans un projet salvateur : résistance du tréfonds psychique et inconscient de l'homme chez Dombrovski, résistance de l'homme russe, du paysan russe chez Maximov, résistance humoristique chez Iskander. Dans le *Premier Cercle* la résistance est philosophique, stoïcienne, c'est la résistance de *l'intention droite* et de l'autonomie personnelle. L'âme du zek est immortelle, démontre Tchelnov ; l'âme de Staline est mortelle, opprimée par le vieillissement et le temps qui se dérobe. Le « jeu de la virgule » perd toute fascination lorsque le stoïcien zek sait élaborer en soi *l'intention droite*. C'est ce que font Nerjine et Volodine, tous deux reliés à ce vaste espace spirituel dont la Russie, par sa géographie, offre la métaphore et qui est précisément ce dont le Staline de Soljenitsyne est privé, se prive lui-même. Le « jeu de la virgule », c'est-à-dire toute la sémantique de la terreur, est surmonté ; délivrée du « fantastique stalinien », l'âme recouvre son autonomie et donc son immortalité.

Ce qui distingue fondamentalement Soljenitsyne des autres exorcistes du fantôme Staline, c'est précisément la guérison complète, autrement dit l'insertion du récit et de la pensée de Soljenitsyne dans un temps historique, libérateur, ouvert à l'événement, à l'exploit, à la guérison. Le temps, chez les

« poètes » du fantastique stalinien est au contraire clos, indéfiniment prisonnier de la fascination stalinienne, celle du Système Parfait, celle d'un univers giratoire à la manière d'Alexandre Zinoviev dans les *Hauteurs béantes*. Vladimir Kormer, l'auteur de la fable de la *Taupe de l'histoire* se couche très symboliquement sur le divan stalinien et se met à fantasmer le retour éternel du Tyran Parfait. Soljenitsyne, au moins pour lui-même, s'est affranchi à tout jamais et peut aller de l'avant...

TROISIÈME PARTIE

POLÉMIQUES SUR LA « VOIE RUSSE »

CHAPITRE XXX

LE « BONHOMME STALINE »

[Retour à la table des matières](#)

Caligula des temps modernes ou forgeron d'un « homme nouveau ». Staline n'a pas fini de nous interroger. Car c'est bien *nous* qui sommes mis au défi : non seulement parce que nous avons tous été staliniens consciemment ou inconsciemment, nous avons tous rusé, biaisé ou baissé les yeux pudiquement devant ce bloc ahurissant de terreur, de violence, de cautèle froide et hypnotisante qu'a été le stalinisme. Il a obnubilé notre horizon et je ne connais qu'un ancien thuriféraire qui ait absolument, clairement et jusqu'aux derniers retranchements de sa pensée battu sa coulpe et joint au regret de l'erreur commise la contrition active, c'est Pierre Daix. Mais prenez la masse des manuels scolaires, le tout venant des articles de journaux, les nombreux essais littéraires, psychologiques, voire médicaux sur l'homme qui a fasciné son siècle — le nôtre — bien plus longtemps que Lénine, Hitler ou d'autres grands acteurs du XX^e siècle, et vous serez frappés jusqu'à aujourd'hui par la pusillanimité des conclusions, la prudence des fausses symétries, l'embarras de toute la démarche intellectuelle : on met en balance les bienfaits des plans quinquennaux et les méfaits du tyran, la victoire de 45 et la décimation aberrante de l'Armée Rouge à la veille de la guerre... On hésite parce qu'on est paralysé dans le jugement.

Et encore je ne parle pas des exercices camouflés de réhabilitation auxquels on se livre ici ou là. En URSS, bien sûr, ou après une période de silence, une hagiographie limitée semble avoir refait surface. Mais ici aussi Henri Guillemin, dans *Le Nouvel Observateur*, en a donné un exemple avec son portrait édulcoré du « bonhomme Staline » qui correspond si bien à l'icône paternelle que le dictateur-maréchalissime voulait donner de lui-même (ses

photos en paysan bourru à la pipe, sa célèbre photo avec la petite fille en costume marin, etc.). L'épisode des « blouses blanches » devient, chez Henri Guillemin, une réaction du chef encore vert à des docteurs douteux qui voudraient l'« écarter » du pouvoir ; c'est écrit, c'est publié en 1977 !

En fait aucun historien n'est sans doute allé jusqu'au bout de l'analyse : la judéophobie de Staline, sa sympathie pour Hitler, l'amorce d'une « solution finale » à la fin de son règne sont des sujets trop sensibles, trop gros d'implications intellectuelles que chacun a sans doute peur de ne pas maîtriser. Pourtant le monolithe Staline a commencé de se fissurer il y a vingt et un ans. Sans le confus et très euphémistique « rapport Khrouchtchev » au XX^e Congrès (encore non publié en URSS), rien de ce qui est venu après n'eût été possible. Car il fallait que le signal vînt de la capitale même de la Révolution pour qu'on l'entendît. Des signaux antérieurs avaient été déclenchés, mais tous, ou presque, étaient restés sourds. Les étapes ultérieures furent l'apparition de Soljenitsyne, qui donna langue à la victime de Staline, le petit maçon Ivan Denissovitch, puis les deux livres de Mémoires de la propre fille du tyran, Svetlana Allilouïeva, enfin les « grands travaux » de la dissidence, travaux herculéens qui n'ont dû de voir le jour qu'à l'énergie indomptable de quelques rescapés du goulag : le *Stalinisme* de Roy Medvedev et surtout, par dessus tout, les sept tomes, les trois livres de l'*Archipel du Goulag*. Après ces deux ouvrages, rien n'est plus pareil, sauf pour les pervers de la surdité historique.

À ces ouvrages clés, venus tous deux du pays du stalinisme, il faut ajouter d'impressionnants travaux d'historiens occidentaux, ou plutôt américains. Car, faut-il l'avouer, l'historiographie française, empêtrée dans une certaine logomachie, ne semble pas avoir encore progressé dans cette voie. Les grands ouvrages ont été ceux de Tucker (*Stalin as a revolutionary*), puis de Ulam (*Stalin*), tous deux parus en 1973. Ajoutons à cela la publication par les Américains des trois derniers tomes des *Œuvres complètes* (en russe) de Staline. En effet, treize tomes étaient parus à la mort de l'intéressé. Non seulement le quatorzième ne parut jamais, mais encore les treize premiers, comme toutes les œuvres de Staline, quoique tirés à des millions d'exemplaires, ont été retirés de la circulation ! La Hoover Institution s'est donc chargée d'achever la publication... ¹.

Or voici que le monumental travail de Ulam paraît aujourd'hui, dans une élégante traduction française, quelques semaines après la réédition du fameux mais introuvable *Staline* de Boris Souvarine.

¹ Édition due à R. H. McNeal, Stanford 1967, on peut rappeler à ce sujet que la traduction française des *Œuvres complètes*, dirigée par G. Cogniot et J. Fréville, s'interrompt, elle, au septième volume....

Les deux ouvrages sont de taille et de poids, quoique assez peu comparables. Le *Staline* de Souvarine a paru en 1935, a connu plusieurs rééditions jusqu'en 1940, puis avait disparu. On sait que Souvarine a été un des fondateurs du PC en France, un des secrétaires de la Troisième Internationale et que son exclusion de l'un et l'autre organisme date de 1924. Le livre pourrait donc être superficiellement classé parmi les « livres de renégats », avec ceux de Trotski (1941) et de son disciple Deutscher (1953). Et certes c'est un livre animé par un souffle personnel qui persiste jusque dans l'arrière-propos, écrit quarante ans plus tard, pour les besoins de la réédition de 1977, car Souvarine est de ceux dont l'ardeur ne s'émousse pas. Mais ce livre n'est pas partisan. C'est un réquisitoire prophétique contre le tyran, mais c'est aussi une extraordinaire collation de documents et également un remarquable morceau d'écriture classique. Souvarine se veut le Suétone du nouveau César. Il connaît le sérail idéologique à fond. Il met à nu avec une patience de moine et une passion d'exclu la manipulation des textes, la cynique pratique du remodelage historique, ce qu'il appelle le « pan-mensonge ». Or il ne faut pas moins qu'une vie passionnée et persévérante pour démêler l'écheveau pervers du discours idéologique dont la mission est de mentir. Sur la paralysie des grands acteurs bolcheviks de la Révolution, sur la montée de la servilité, sur la surenchère de lâcheté qui entourait le maître paranoïaque de toutes les Russies et bientôt de tous les esprits, Souvarine a des pages saisissantes et des formules qui se gravent dans la mémoire. Le sous-titre de l'ouvrage, « Aperçu historique du bolchevisme », dit clairement que l'ascension du tyran au flair de chasseur est analysée en étroite liaison avec l'histoire même du léninisme, de la prise du pouvoir et de l'idée socialiste en Russie. Mais la part la plus fascinante de son livre est évidemment celle où il touche au fond du problème : d'où est venu ce despote « à la douce vengeance » qui a su bâillonner une Révolution et berner tout l'univers ?

Le *Staline* de Souvarine est une sorte de Netchaïev retors, démoniaque, méticuleux dans sa sinistre paranoïa. Un Machiavel inculte, mais qui a exécuté d'instinct la grande leçon de fourberie du Florentin. Par là-même, il s'oppose à Lénine, aux yeux de Souvarine, et s'apparente au héros obtus de *Histoire d'une ville* de Saltykov-Chtchedrine, le despote hermétique pour qui « toutes les questions étaient depuis longtemps résolues » et qui avait transformé son pays en une vaste caserne où l'on disposait, le dimanche, de la « liberté de faire de la marche forcée » ¹.

L'ouvrage d'Ulam me semble être la plus grande « somme » stalinienne à ce jour. Mais disons d'emblée qu'il pêche « ab ovo » d'une certaine manière : il se

¹ Saltykov-Chtchedrine avait lui-même pris pour modèle le sinistre Araktchéïev, ministre d'Alexandre I et mauvais génie de cet empereur crédule et exalté. Araktchéïev est l'inventeur d'un système d'encasernement de « paysans-soldats » qui aurait pu devenir, sans la mort d'Alexandre, le prototype d'une société totalement militarisée.

présente comme un discours historique total sur l'homme et l'époque. Il ne pose pas, comme Souvarine, la question première des sources. Or le problème est ici l'absence de sources. Soljenitsyne a eu dans *Le Premier Cercle* et dans *L'Archipel* des formules inoubliables sur notre siècle qui est précisément celui de la falsification massive des sources, de l'extermination radicale des témoins et, qui plus est, du refus fondamental du simple témoignage humain (qu'on se rappelle en toute humilité le procès Kravtchenko). Il n'y a pas de « trous », d'interrogations, de doutes dans la fresque à la fois historique et psychologique d'Ulam. Ulam a certes tout lu des sources accessibles et son travail est de bon aloi. On se prend à la séduction de son portrait psychologique qui insensiblement dérive vers le discours intérieur du despote, vers une sorte d'auscultation d'un discours mental du tyran dont on oublie qu'il est une « reconstruction », qu'on croirait parfois empruntée au romancier Soljenitsyne. À certains excès de ce procédé le lecteur attentif risque de regimber. Ainsi croira-t-on tout à fait que Staline a expédié au Goulag les millions de soldats soviétiques rapatriés après la guerre parce qu'« avec le sens de l'histoire qui était le sien, Staline se remémorait probablement la première guerre patriotique de 1812-1813 », c'est-à-dire le retour des futurs décebristes et le funeste destin d'Alexandre I^{er} ? L'historien, emporté par ce procédé romanesque, n'affabule-t-il pas ici dangereusement ?

Ulam a une thèse, qu'il propose au long de son ouvrage, par petites touches variées. S'opposant aux nombreux détracteurs de Staline, et surtout à Trotski (Staline produit de la bureaucratie), il ne déprécie pas son personnage ; il nous montre un Staline relativement cultivé, décrassé par le séminaire, enrichi par les lectures des mois de détention, moins inférieur intellectuellement à ses pairs qu'on ne s'est plu souvent à le dépeindre. Et puis surtout il nous montre la logique de la montée au pouvoir, le besoin qu'avait Lénine de ce « praticien » bourru et qui affectait la grossièreté, bref la raison d'être du recours très conscient à Staline, véritablement choisi par Lénine, en dépit du revirement final dans le fameux « Testament » (que même Trotski n'osa pas citer au XIII^e Congrès). Ulam donne d'étonnantes précisions sur la rudesse de Staline même à l'égard de Lénine. Les pages sur le flair du tacticien, l'« expropriation » de l'histoire, la technique de la « culpabilité historique » et de la purge échelonnée (commencée sous Lénine avec les socialistes russes), puis la « vulnérabilité » paradoxale (feinte ou réelle ?) de Staline qui, tout en persécutant se sent et se dit persécuté, la simple robustesse du « raisonnement » stalinien et de sa « folie organisée » (le « vrai » saboteur est celui qui ne sabote pas du tout pour mieux se camoufler...), l'appropriation du Parti, du pays, de la Russie dont il devient le « Patron », la création d'une milice à sa botte comme l'*opritchina* d'Ivan le terrible, le nivellement par la terreur ou, si l'on ose dire, la « démocratie de la peur », les volte-face qui désarçonnent, l'art machiavélique de monter en épingle une simple délatrice du peuple pour susciter une levée en masse des délateurs... autant de pages fortes, argumentées et qui, sans effet littéraire, conduisent à un portrait en profondeur. Nous aboutissons à une vision

certainement très juste du grand Propriétaire de l'État, et du grand Connaisseur des Hommes. Tout au long de ce magistral portrait, on voit que Staline évolue dans un univers humain où le « réel » a changé de sens : soudé au « réel théorique », le réel n'est plus passible de l'expérience, ni dépendant de la conjoncture des sujets agissants. Il est solidaire d'un discours théorique auquel Staline s'intéresse peu (tout en le maîtrisant mieux qu'on a dit), mais il forge un deuxième réel qui s'impose peu à peu à la collectivité humaine : c'est le vrai avènement du « tout est possible » (en linguistique, en agronomie, en « climatologie », en politique...).

Ulam fournit-il la clé définitive ? Je ne le crois pas car lui aussi recourt à une composante « pathologique » de la personnalité stalinienne qui est un peu la « vertu dormitive » de l'opium. Le plus intéressant chez lui est peut-être la référence à une sorte d'« insensibilité morale » préparée par le terrorisme des années de jeunesse (les fameuses « expropriations », par la clandestinité professionnelle et par le terrorisme massif de la guerre civile. Lorsque l'historien américain, abandonnant ce type d'analyse, se replie en fin d'ouvrage sur une « explication aussi banale que la plupart de ses discours : la corruption par le pouvoir absolu », nous restons dubitatifs : ce dernier César dans la galerie de Suétone ne nous convainc pas. Car le livre tout entier a précisément montré que la « corruption » en question était à l'échelle d'un peuple, sinon de l'univers : le « stalinisme » est quelque chose de plus que le « césarisme ». C'est moins la « volonté de puissance » d'un nouveau Caligula qui fait problème que la déroute mentale, la friabilité morale de l'homme « stalinoïde ». En somme, ce qui manque au livre d'Ulam, c'est l'extraordinaire humilité, l'aveu de la faiblesse des moyens d'analyse et de collation du peu de documents « vivants » qu'on trouve chez l'auteur de *L'Archipel*. Car celui qui a écrit les 1 200 pages de cette remémoration est aussi celui qui nous rappelle à tout moment la fragilité du témoignage au siècle de la grande Expropriation de l'Histoire. Les deux importants ouvrages sur Staline dont nous avons rendu compte n'infirmement pas cette donnée de base.

TROISIÈME PARTIE POLÉMIQUES SUR LA « VOIE RUSSE »

CHAPITRE XXI

VOLKOFF OU LA « FRATRIE » RUSSO-EUROPÉENNE

[Retour à la table des matières](#)

L'écrivain français Vladimir Volkoff aurait-il une « doublure » russe ? La question a été posée par Zinaïda Schakhovskoy, elle-même écrivain tantôt russe, tantôt français. De Kessel à Troyat la liste n'est pas courte des écrivains « russo-européens ». Vladimir Nabokov, cosmopolite par excellence, jongleur européen en toutes langues (puisqu'il a écrit aussi en français et en allemand, pas seulement en russe et en anglais) pourrait être leur saint patron. Et de fait on peut noter quelques ressemblances entre Volkoff et Nabokov : tous deux par exemple sont amoureux de la langue « adoptée », épris de versification, aimant les constructions complexes, « en abyme ». *Olduvaï* avec sa pièce de théâtre enchâssée dans le récit, écrite en « pentamètres iambiques » (selon la théorie favorite de Volkoff) et recélant dans ses somptueux et naïfs replis le secret même des acteurs qui s'essayaient à la jouer nous rappelle *Feu pâle* de Nabokov, ce chef-d'œuvre absolu de l'« intrication » où le poème « monté » dans le récit détient les clés satirique, policière et poétique de l'œuvre.

Volkoff écrit trop originalement le français pour qu'on puisse le soupçonner de traduction mentale. Cependant, lorsqu'en 1972 nous avons lu son *Trêtre*, ce « policier » à la Dostoïevski, où le prêtre se soude si bien à son personnage de *traître* que même le titre amalgame les deux mots, nous avons pensé un instant que l'auteur était peut-être à Moscou et qu'il s'agissait d'une traduction particulièrement inventive. Gouailleuse, poétique, subversive, « gonflée » de liturgie et de gnose mystique comme un moteur de course, la langue française de Volkoff nous réserve une jouissance assez vive pour que nous ne doutions pas de son originalité, de sa fraîcheur. Elle n'est pas une « traduction », mais elle importe dans le français une sorte de brume d'images et de pesanteur

verbale venue du russe. Le russe a « enrichi » ce français, l'a alourdi de splendeur byzantine et d'archaïsme slave. Il y a une sorte de « subversion » de la langue qui est d'ailleurs consubstantielle à l'auteur : la « subversion » est son thème. Est-ce d'avoir hérité deux cultures, d'avoir trop pratiqué le « renseignement » pendant ses années guerrières en Algérie, d'avoir dû tant bien que mal concilier ses convictions ou attitudes agressivement archaïques (monarchiques, orthodoxes, en somme activement « réactionnaires ») avec un « milieu » déchristianisé, frivole, vulnérable comme l'est le milieu français (qu'il a fui pour les États-Unis) ? La subversion imprègne toute l'œuvre de Volkoff ; elle est la modalité la plus visible de la liaison occulte de toutes choses sur cette terre. Subversion d'une langue par une autre : tout le *Retournement* est une sorte de « russisme » linguistique, non la traduction, ou transposition, mais l'implantation dans la trame langagière française d'une autre immunologie linguistique, la russe. Par exemple le « juron » russe, coloré, « à plusieurs étages » : « Ah ! Kiril Lavrovitch ! quand j'ai entendu ces caravanes de mots-là au bout de votre jumelle, je me suis cru rajeuni de cinquante ans ! Revenu en Sainte Russie, parole d'honneur ! On dira ce qu'on voudra : ils savent encore vivre, les fils de chienne ! Jurer en couleur, ce n'est pas donner à tout le monde ». Subversion des êtres les uns par les autres, d'un sexe par l'autre, des nations les unes par les autres, des cultures les unes par les autres. Subversion involontaire d'une liturgie, d'une pièce dramatique, d'une guerre. Subversion de l'homme par Dieu. Une sorte de Deuxième Bureau cosmique semble à l'œuvre chez Volkoff, et, d'ailleurs, le héros des *Humeurs de la Mer* Beaujeux (son nom même, malgré l'x qu'il fait sonner par défi, indique qu'il a *beau jeu* dans le « retournement » général de la vie), lorsqu'il a accès à la bibliothèque de son père décédé, découvre dans le Journal, les annotations et les ouvrages favoris de ce gnostique caché les lois universelles de la *subversion* originelle : deux Adams créés dans la Genèse (le 6^e et le 8^e jour), deux Créateurs, une suite vertigineuse de reflets ou d'éons de l'Être et surtout cette révélation aveuglante : pour lutter contre le Mal, Dieu a besoin du mal. Plus théologien que le claudélien, ce Dieu volkovien non seulement sait être guerrier, sait comprendre le péché, la chair, l'action, mais encore a besoin du péché, de la chair et de l'action. Illuminé par l'évangile apocryphe de Jean, Beaujeux s'engage en Indochine pour être le chien de garde de la Lumière, le pécheur au service de Dieu, le mal (sans majuscule !) au service du Bien... « Le Dieu bon enchaîné par les péchés des hommes, le vrai Dieu qui n'a jamais menti, le Dieu qui, pour libérer l'homme de l'emprise mortelle de Ialtabaoth, lui avait enseigné à manger le Fruit de la connaissance — le serpent n'ayant été, apparemment, qu'un agent ami déguisé en ennemi — le Dieu qui ne respirait que bien mais semblait répandre le malheur (...) ce Dieu-là n'avait pas de mal à opposer au Mal ? » « Je veux être ce mal » répond le Croisé pécheur et luxurieux de Volkoff.

Or Beaujeux va croiser sur sa route une femme qui vient du monde du Mal, du monde de la Subversion la plus démentielle, la fille d'un des acolytes les

plus proches de Staline : Svetlana Bernhardt. « Intersection » de deux mondes, deux traditions, deux « lignées » : d'un côté le preux occidental, de l'autre le double maléfique (et juif) de la révolution russe.

Sans doute Volkoff devait-il inéluctablement rencontrer sur sa route ce maître absolu de la subversion des âmes : le russo-géorgien Staline, ex-agent double, grand spécialiste dans le « retournement » de ses plus proches compagnons et, qui sait, peut-être appelé à « retourner » l'Europe frivole et déchristianisée au bénéfice du grand « Retourneur » d'hommes, le Dieu de Saül de Tarse (cette grandiose vision maïstienne est comme sous-jacente à l'historiosophie de Volkoff). Ainsi voyons-nous se dérouler dans *Intersection* la carrière typiquement stalinienne du camarade Boris Bernhardt, le père de Svetlana, qui, de petit précepteur juif, devient théoricien bolchevik de la littérature, grand prêtre stalinien de la « ligne générale » des belles-lettres, et comme Trotski, n'est finalement exilé (après un procès « à la Koestler ») que pour être mieux achevé dans une villa miteuse de la Côte-d'Azur (le piolet est remplacé par un gros clou de charpentier). Bernhardt d'abord se venge de son ancienne humiliation, conquiert « Mademoiselle », s'installe en commissaire botté dans le domaine de ses maîtres de jadis et s'allie avec le Maître suprême, magicien des Mille et une nuits qui lui offre le peuple russe en même temps que sa « clairvoyance » absolue — « N'était-il pas admirable que nous fussions là, tous les deux, à nous partager ce peuple qui nous était étranger, qui avait cru nous digérer et dont le sang même n'avait pas pénétré en nous ? ». Bernhardt participe magiquement à la « perspicacité », à la « sagesse » stalinienne, en admettant implicitement que, victime désignée, il devra son tour venu, sacrifier tout son moi à la ductilité de l'Histoire. Volkoff raffine même ès-stalinisme, puisqu'il ne s'agit plus seulement d'apprendre aux hommes à « bien agir » (ça va de soi), ni même à « bien penser » (ils sont tous candidats) mais surtout à « bien sentir ». Le Maître le nomme donc chef du « bien sentir », satrape suprême de l'esthétique : « Une seule doctrine, une seule méthode, mieux : une seule oeuvre ».

C'est à une sorte d'épopée condensée du stalinisme que nous assistons, Bernhardt étant un hybride composé de Iagoda, Ièjov et autres. Acrobate de la ligne générale, il devance génialement tous les tournants capricieux dont le seul *ratio* est de promouvoir l'optimale malléabilité humaine. Il sacrifie sa femme, enfourne dans la trappe des centaines d'écrivains, sévit sur les tribunes occidentales et n'a qu'un attachement, qu'une « faiblesse » — sa paternité (peut-être parce qu'il est juif et sent l'antique appel biologique du Dieu du Lévitique). « Le camarade Bernhardt reçut des félicitations personnelles du Maître pour avoir livré sa femme ». Le recours stalinien au nationalisme, l'emprunt à l'Église des formules « pastorales » de 1941, le redurcissement de 1946 : rien n'échappe au flair génial de cet acolyte du Maître. Mais lorsque sonne l'heure de la lutte « anticosmopolite », Bernhardt est perdu, et le sait, là aussi, longtemps avant la décision. C'est alors qu'intervient une scène capitale à

verser au dossier des « Stalines de l'imaginaire » : la germination du « Procès des Poètes » dans le cerveau du Maître telle qu'elle est fantasmée par Bernhardt, devenu, en quelque morte, une « aura », un « corps astral » de Staline, au fond même de sa cellule aveuglée de lumière jaune. Scène où, selon la règle de tous les Stalines fantasmés par la littérature, le Guide suprême monologise (face à l'expert « lunaire et hépatique » convoqué pour assister au génial accouchement, Béria). Le Maître envisage des coupes verticales ou horizontales dans la population, de nouvelles purges, des exodes, des déportations de nations, voire même des « coupes diagonales ». Et soudain germe l'idée de sabrer dans la « plèbe cérébrale », ces écrivains qui ont si servilement concocté leur « héros positif » qu'on pourra toujours les accuser de « sabotage » en montrant combien leurs héros négatifs sont plus réussis... Le Maître en crise de créativité policière se monte lui-même, parvient à une sorte d'orgasme de rage. L'instruction du procès de Bernhardt, long supplice répétitif qui vise à annihiler sa volonté personnelle, se déroule selon toutes les règles : Bernhardt, qui semble avoir trop lu Koestler, avoue instantanément tous ses crimes imaginaires, par amour du Maître ; mais l'instruction exige de lui un autre cheminement, plus humiliant, plus destructeur...

Volkoff n'est pas seulement tout entier hanté par la « subversion » des mots et des valeurs depuis la fin de la sainteté en Europe (voyez comme le peuple vient exiger au procès de Bernhardt l'« assainissement » de la littérature) ; il est aussi fasciné par la « russité » du champ de bataille cosmique où a lieu cette « subversion », ce « retournement ». Son Staline est plus « composé » que ceux des créateurs russes d'autres Stalines imaginaires : c'est quand même de l'extérieur que Volkoff a subi la magie du Maître. Il a donc moins d'attention et aucune hargne personnelle, voire même de l'admiration. Il évacue en partie le maléfice en soulignant la *non-russité* de Staline (Soljenitsyne procède de même pour son Lénine à Zurich) et cette non-russité le relie au Juif Bernhardt. Reste que la Russie est le lieu de prédilection de cette magique subversion. Comme le dit Igor dans la scène de sa confession : « la Russie bouillonne de christianisme insatisfait. C'est évident pour qui a lutté contre. C'est le seul pays où une révolution chrétienne soit imaginable » (*Le Retournement*).

La Russie de Volkoff est donc son Ailleurs, son « Inonie » comme disaient Biely et Essenine, un lieu idéal du « retournement », dans la bataille manichéenne. Igor déclare encore — « Pour la fidélité à notre langue, à notre Église, à notre culture, à notre vérité — et pas seulement à nos pirojki-vodka — nous ne le cédon à personne sinon peut-être aux Juifs ». Rozanov en disait autant dans ses déclarations d'amour forcenées et paradoxales pour le « rival » juif. Au demeurant Volkoff proclame son allégeance à la tradition, à la « filiation », à la vue « modulaire » de « l'infailibilité paternelle ». La quête du père occupe le héros d'*Olduvai*, Arnim. La continuité « naturelle » de la semence semble à Volkoff le vrai idéal européen, celui de Hamlet comme celui

de Rodrigue ¹. Son Bernhardt est racheté en partie par les langes de sa fille qu'il emmaillote avec amour. Et si la ligne « modulaire » de la paternité est rompue à l'Occident (si Beaujeux sème sa semence en Afrique et en Indochine), peut-être renaîtra-t-elle là où elle semble le plus « brisée » : au sein de la nation russe « retournée », quelque part dans son aire disloquée, souffrante, éparpillée, dans la Russie de la Diaspora.

Le drame Russie-Europe fait partie pour lui d'un combat manichéen, *fratricide*, entre les deux Adams, peut-être les deux Dieux. C'est d'ailleurs de l'orientation à donner à la violence qu'il est question dans la pièce d'*Olduvaï* (enchâssée dans le roman). Montbrun tue Montrose comme Caïn Abel : par excès d'énergie. Le Duc son père le condamne à l'exil, à « l'exil-cilice, l'exil lèpre au visage » et Montbrun doit, comme le Rodrigue du *Soulier de satin* chercher son salut dans la violence « sainte », celle du Nouveau Monde. Là il exploitera « cette grande violence » plantée en lui par son père. L'épopée de Volkoff met en scène le fratricide et rétablit la sainteté du rapport filial. Est-ce une manière de « retourner » le problème russe (axé, depuis Tourguenev, sur la lutte contre les pères) et de réinterpréter la violence russe non comme parricide mais fratricide ; car il s'agit de Caïn et non de Saturne et tout est, par conséquent, ré-orientable selon les vues du Père, qui « fourbit » le Bien avec les armes du mal, et peut-être « fourbit » la Nouvelle Europe avec la Russie...

¹ Vladimir Volkoff : Le complexe de Rodrigue — in *Commentaire* n° 10, printemps 1980.